

Rastlosigkeit und Reflexion

Zum Verhältnis von *vita activa* und *vita contemplativa* in Goethes Festspiel *Pandora* (1808)

Peter Philipp Riedl

Im Neuen Testament berichtet das Lukasevangelium (10, 38–42) von einem Besuch Jesu bei den Schwestern Martha und Maria. Die beiden Frauen folgen aufmerksam den Worten des Gottessohnes. Während Martha dabei noch tätig ist, wahrscheinlich das Essen zubereitet, beschränkt sich Maria ganz aufs Zuhören. Martha beschwert sich darüber bei Jesus, der ihr indes entgegnet, dass Maria sich ganz recht verhalte: „Jesus aber antwortete, und sprach zu ihr: Martha, Martha, du hast viel Sorge und mühe, Eins aber ist noth. Maria hat das gute theil erwählet, das soll nicht von ihr genommen werden.“ (Lk 10, 41–42)¹ Die Exegeten dieser nicht ganz einfach zu deutenden Bibelstelle betonen übereinstimmend, dass die aktive Rolle Marthas gegenüber Marias ausschließlicher Konzentration auf die Worte Jesu keineswegs abgewertet werde. Jesus verteidige lediglich die Haltung ungeteilter Hingabe. Das Innehalten sei der Geschäftigkeit zwar nicht überlegen, es müsse aber als ihr gleichwertig anerkannt werden. Auf der Grundlage dieser Stelle aus dem Lukasevangelium sah der Kirchenvater Origenes in Maria das kontemplative und in Martha das aktive Leben verkörpert.² Von einer *vita activa et contemplativa* sprach explizit der italienische Humanist Cristoforo Landino in seinen *Disputationes Camaldulenses, Liber primus de vita activa et contemplativa*

¹ Zitiert wird nach der Ausgabe, die Goethe, mit dem sich dieser Aufsatz beschäftigt, in Gebrauch hatte: *Biblia, Das ist: Die ganze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments*, Nach der deutschen Uebersetzung D. Martin Luthers, Basel 1772, NT, 74. Vgl. dazu den Hinweis in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurter Ausgabe (FA), hg. v. Karl Eibl u. a., I. Abteilung, Bd. 7/2: *Faust. Kommentare*. Von Albrecht Schöne (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 114), 4., überarb. Aufl., Frankfurt a. M. 1999, 1075.

² Vgl. dazu die Überblicksartikel von Nikolaus Largier, „Vita activa/vita contemplativa“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, Stuttgart 1997, 1752–1754 und Aimé Solignac, „Vie Active, Vie Contemplative, Vie Mixte“, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, Bd. 16, Paris 1994, 592–623; darüber hinaus: Brian Vickers (Hg.), *Arbeit – Musse – Meditation. Studies in the Vita activa and Vita contemplativa*, 2., durchges. Aufl., Zürich / Stuttgart 1991 [zuerst 1985]. Das vielschichtige, insbesondere auch komplementäre Verhältnis von *vita activa* und *vita contemplativa* in Mittelalter und Früher Neuzeit beleuchten die Aufsätze von Burkhard Hasebrink und Linus Möllenbrink in diesem Band.

(Florenz ca. 1486).³ In einem imaginären Dialog ziehen hier Lorenzo der Große und Leon Battista Alberti Martha und Maria als Beispiele für die jeweiligen Lebensformen, *vita activa* und *vita contemplativa*, heran. Auch in Landinos Disputation werden das kontemplative und das aktive Leben nicht gegeneinander ausgespielt, sondern als sich notwendig ergänzend begriffen. Die Kontemplation soll dabei dem tätigen Leben das Koordinatensystem liefern, ihm die Richtung weisen.

Vita activa und *vita contemplativa* sind Idealtypen menschlicher Existenz. Johann Wolfgang von Goethe, dem sich die folgenden Überlegungen widmen werden, hat insbesondere in seinem Spätwerk Lebensformen wiederholt teils eine symbolische, teils eine allegorische Gestalt in mythologischer Figuration verliehen, so auch der *vita activa* und der *vita contemplativa*. Diese Tendenz seiner Altersdichtung hat Goethe selbst als seinen Weg „ins Generische“, das heißt ins Allgemeine, Typische, Gesetzmäßige bezeichnet.⁴ Im Generischen verdichtet sich, kurz gesagt, Individualität zur Gattung. In seinem Fragment gebliebenen, 1085 Verse umfassenden Festspiel *Pandora* verkörpern Prometheus und sein Bruder Epimetheus die bedingungslose Aktivität einerseits sowie die kontemplative Versenkung andererseits. Gerade in der Abstraktion, bei der freilich individuelle, psychologische Züge in der Figurenzeichnung keineswegs fehlen, sollen Kräfte und Formationen sichtbar werden, die, je auf ihre Weise, Charaktertypologien, „Charaktermasken“⁵ profilieren, geschichtsmächtig sind oder eine spezifische Epochensignifikanz aufweisen.⁶

Von Muße ist in dem Festspiel nicht explizit die Rede. Gleichwohl werden Vorstellungen evoziert und Phänomene beschrieben, die sich mit dem Begriff der Muße erfassen und bestimmen lassen. Muße verstehen wir in unserem Sonder-

³ Sebastian de Grazia, „Der Begriff der Muße“, in: Erwin K. Scheuch / Rolf Meyersohn (Hg.), *Soziologie der Freizeit*, Köln 1972, 56–73, 70f.

⁴ So Friedrich Wilhelm Riemer in seinem Tagebucheintrag vom 4. April 1814. Zitiert nach: Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, II. Abteilung, Bd. 7 (34): *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816*, Teil II: *Von 1812 bis zu Christianes Tod*, hg. v. Rose Unterberger (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 101), Frankfurt a. M. 1994, 328.

⁵ So Riemer in einer Gesprächsnotiz aus den Jahren 1803 bis 1814. – Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. v. Ernst Beutler, Bd. 22: *Goethes Gespräche*, Erster Teil, Zürich 1949, 751. Der Begriff fällt bei Überlegungen zum griechischen Drama. Charaktermaske meint eine Theatermaske, die einen Figurentypus verkörpert (Goethe-Wörterbuch, Bd. 2, Stuttgart u. a. 1989, 991).

⁶ Den formalen Zug zum Generischen in Goethes *Pandora* diskutiert Uwe Japp, „Generische Formen. Goethes ‚Festspiel‘ *Pandora*“, in: Denise Blondeau / Gilles Buscot / Christine Maillard (Hg.), *Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe / Fest und Spiel im Werk Goethes*, Strasbourg 2000, 21–32. Für die Analyse von Prometheus und Epimetheus greift Gottfried Diener, wenig überzeugend, da kaum spezifizierend, auf die Archetypenlehre C. G. Jungs zurück. In der Figur des Prometheus sieht er „die positive und die negative Seite des Vater-Archetypus vereinigt“, wohingegen Epimetheus „die liebende, helfende, bergende Natur des Väterlichen“ verkörpere. – Gottfried Diener, *Pandora – Zu Goethes Metaphorik. Entstehung, Epoche, Interpretation des Festspiels* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 5), Bad Homburg v.d.H. / Berlin / Zürich 1968, 168.

forschungsbereich, kurz gesagt, als ein freies Verweilen in der Zeit jenseits von Zweckrationalismus und Utilitarismus. Muße zielt auf „ästhetisch und räumlich inszenierte Lebensformen einer Freiheit, die in der Zeit nicht der Herrschaft der Zeit unterliegt. [...] Die Unabhängigkeit der Muße vom Diktat der Zeit geht einher mit der Erwartung einer besonders wertvollen Ausfüllung dieser Zeit“. Muße bedeutet daher nicht einfach freie Zeit oder gar Freizeit. Gleichwohl liegt das „Freiheitsmoment von Muße“ darin, „dass offen ist, wie im Einzelnen eine solche Ausgestaltung geschieht“.⁷ Mit dieser Analysekategorie, die im gegebenen Zusammenhang noch weiter auszudifferenzieren sein wird, werde ich im Folgenden die entsprechenden Problemkonstellationen des Festspiels näher betrachten.

Seit der Antike wird die Kontemplation – die Betrachtung, die sich in einem Modus des sich Versenkens vollzieht – als eine Haltung beschrieben, die eine große Nähe, eine innere Affinität zur Muße aufweist. Mitunter wurde sie mit Muße auch mehr oder weniger gleichgesetzt oder gar als deren wertvollste Ausprägung angesehen: Kontemplation als Inbegriff einer mußevollen Tätigkeit.⁸ In Goethes *Pandora* fehlen der kontemplativen Lebensform, die Epimetheus verkörpert, indes wesentliche Attribute der Muße. Als ein gleichermaßen soziales und ästhetisches Phänomen spielt Muße in diesem Festspiel gleichwohl eine wichtige Rolle, die freilich – so viel sei hier bereits vorweggenommen – jenseits der Polarität von Tätigkeit und Kontemplation, von Rastlosigkeit und Reflexion angesiedelt ist.

Doch zunächst zum Pandora-Mythos und seiner Gestaltung in Goethes Festspiel. In der bekanntesten Version des Mythos, die von Hesiod stammt, schuf der Schmiedegott Hephaistos auf Befehl von Zeus Pandora aus Lehm.⁹ Ihre unheilvolle Büchse, eigentlich ein Pithos, das heißt ein übermannshohes tönerne Vorratsgefäß, aus dem die Übel in die Welt entweichen, ist als Strafe für Prometheus gedacht, der den Menschen das kulturstiftende Feuer gebracht hat. Nur die Hoffnung bleibt im Gefäß zurück. Die Verbreitung der Übel beseitigt den paradiesischen Urzustand. Analog dazu endet im biblischen Schöpfungsbericht das von Muße geprägte Dasein im Garten Eden nach dem Sündenfall mit der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Im Christentum galt Pandora

⁷ Diese formale Bestimmung stammt aus dem Forschungsprogramm des SFB-Erstantrags; sie wird hier zitiert aus der Einleitung des Bandes: Burkhard Hasebrink / Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae – Publications of the School of Language & Literature, Freiburg Institute for Advanced Studies, Bd. 35), Berlin / Boston 2014, 3.

⁸ Vgl. Jochen Gimmel / Tobias Keiling, *Konzepte der Muße*, Tübingen 2016, 24–31. In der *Nikomachischen Ethik* definiert Aristoteles die Kontemplation als betrachtende Tätigkeit des Geistes. – Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, auf der Grundlage der Übersetzung von Eugen Rolfes, hg. v. Günther Bien, Hamburg 1972, 250 (X,7, 1177b, 18–19).

⁹ Vgl. Wolfgang Rösler, „Der Pandora-Mythos bei Hesiod“, in: Heinz-Peter Preusser / Françoise Rétif / Juliane Rytz (Hg.), *Pandora. Zur mythischen Genealogie der Frau*, Heidelberg 2012, 47–54.

denn auch „als paganes Pendant zur biblischen Eva“.¹⁰ Mit der Öffnung von Pandoras Büchse oder eben mit der Vertreibung aus dem Paradies setzt der von mühevoller Arbeit geprägte Geschichtsprozess ein, dem die Menschheit seitdem unterworfen ist: zur Mühseligkeit verflucht und dann, im Laufe der Geschichte in einer von Unruhe geprägten Welt¹¹ positiv gewendet, zur Arbeit bestimmt, bis hin zur Selbstidentifikation des Menschen in der Arbeit und durch die Arbeit.¹²

In Goethes Festspiel klingt die misogyne Pandora-Version Hesiods zwar an; die Dämonisierung der Frau, die alle Übel über die Menschen gebracht haben soll, ist aber ganz auf die Figurenrede beschränkt und wird im Kontext des Dramas nicht nur problematisiert, sondern zurückgewiesen.¹³ Prometheus meint, dass Hephaistos auf Geheiß von Zeus einen Dämon namens Pandora geschaffen habe, um den Menschen das Verderben zu bringen. Epimetheus verwirft diese Version jedoch als „Fabelwahn“¹⁴ und beharrt auf Pandoras göttlicher Herkunft.

¹⁰ Volker Riedel, „Transformation und Korrektur: Pandora bei Hesiod, Goethe und Hacks“, in: Preusser / Rétif / Rytz (Hg.), *Pandora*, 25–46, 32.

¹¹ Ralf Konersmann versteht die Unruhe, den „Aufbruch in Permanenz“, als zentrale geschichtsmächtige Erfahrung der Neuzeit. – Ralf Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, Frankfurt a. M. 2015 (Zitat: 9).

¹² „Menschen arbeiten. Nur in der europäisch geprägten Welt und seit der frühen Neuzeit aber scheint Arbeit zur Schlüsselkategorie für die Selbstbeschreibungen von Gesellschaften und der Mensch als arbeitendes Wesen zur zentralen anthropologischen Figur geworden zu sein“, betonen Ulrich Bröckling und Eva Horn in der Einleitung zu dem Sammelband: Ulrich Bröckling / Eva Horn (Hg.), *Anthropologie der Arbeit* (Literatur und Anthropologie, Bd. 15), Tübingen 2002, 7–16, 7. „Arbeit ist zur Pathologie geworden, die sämtliche Bereiche des menschlich-gesellschaftlichen Lebens kolonialisiert hat“, resümieren Hans-Jürgen Arlt / Rainer Zech, *Arbeit und Muße. Ein Plädoyer für den Abschied vom Arbeitskult*, Wiesbaden 2015, 2. Differenzierter gewichtet das vielschichtige und komplementäre Verhältnis von Arbeit und Muße Kurt Röttgers, „Muße“, in: Wieland Jäger / Kurt Röttgers (Hg.), *Sinn von Arbeit. Soziologische und wirtschaftsphilosophische Betrachtungen*, Wiesbaden 2008, 161–182. Die „Doppelgesichtigkeit der Arbeit“ als „Resonanzzerfahrung oder Entfremdung“ untersucht Joachim Bauer, *Arbeit. Warum sie uns glücklich oder krank macht*, München 2015 [zuerst 2013], Zitate: 17, 14. Aus ethnologischer Perspektive beleuchtet das Verhältnis von Muße und Arbeit Gregor Dobler, „Muße und Arbeit“, in: Hasebrink / Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel*, 54–68. Vgl. auch den Aufsatz von Gregor Dobler in diesem Band.

¹³ Goethes Umdeutung des Mythos analysieren Christoph Schmitt-Maaß, „Die Humanisierung des Mythos. Goethes *Pandora*“, in: Preusser / Rétif / Rytz (Hg.), *Pandora*, 119–130; Rolf Geißler, „Die Pandora-Mythe bei Goethe und Peter Hacks“, in: *literatur für leser* 1987, 173–187. Auf die Differenz zwischen Figurenrede und Tendenz des Festspiels wies bereits Ernst Cassirer 1918 hin: Ernst Cassirer, „Goethes *Pandora*“ (1918), in: Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Berlin 1921, 1–26, 5 f. Mit Cassirers Deutung setzt sich Günter Peters wissenschaftsgeschichtlich auseinander und resümiert: „Pandora verkörpert die symbolische Form als szenische Gestalt“. – Günter Peters, „Prometheus und die ‚Tragödie der Kultur‘. Goethe – Simmel – Cassirer“, in: Barbara Naumann / Birgit Recki (Hg.): *Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft* (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 5), Berlin 2002, 113–135, 121.

¹⁴ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I. Abteilung, Bd. 6: *Dramen 1791–1832*, hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 97), Frankfurt a. M. 1993, 661–699, V 601. Goethes Festspiel wird im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe unter Angabe der jeweiligen Verse zitiert. Die Revision der frauenfeindlichen Überlieferungstradition

Sieht Prometheus in Pandora ein kunstfertig hergestelltes Produkt, so versteht sie Epimetheus grundsätzlich in neuplatonischem Sinn als Abbild göttlicher Schönheit. Mit dieser Kategorie, als Idee der Schönheit, charakterisiert Epimetheus enthusiastisch, in gereimten Daktylen mit Auftakt, die von ihm geliebte Pandora:

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,
 Mir erschien sie in Jugend-, in Frauen-Gestalt.

(V 673–678)

Die Schönheit als ästhetischer Schein entspricht dem, was auch Schiller in seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* entwickelt hat: ein Konzept von Schönheit, bei dem, so Schiller im 22. Brief, der „Stoff durch die Form vertilgt“ werde¹⁵. Allein die Form veredelt den Gehalt. Anders als bei Hesiod entweichen dem Gefäß der Pandora bei Goethe auch keine Übel. Es handelt sich vielmehr um „lieblich Götterbilder“ (V 101), in denen man auch „Anspielungen auf die poetischen Gattungen“ erkennen kann.¹⁶ Dieser Kunstbezug korreliert mit der Betonung der Form als Leitkategorie klassizistischer Ästhetik.

Pandora selbst tritt in Goethes Fragment nicht auf. Erst für die geplante, aber nicht ausgearbeitete Fortsetzung sah Goethe ihre Wiederkunft vor. Diese ins Auge gefasste Wiederkehr Pandoras war Goethes Erfindung: sein ureigener Beitrag zum Pandora-Mythos. Im Festspiel-Fragment ist Pandora aufgrund der Vorgeschichte gleichwohl *in absentia* anwesend.¹⁷ Nachdem Prometheus sie und ihre Gaben einst zurückgewiesen hatte, vermählte sie sich mit dessen Bruder Epimetheus. Aus dieser Verbindung entstammen zwei Töchter: Elpore (die Hoffnung) und Epimeleia (die Sorge, Fürsorge, Sorgfalt). Bei ihrem Abschied von Epimetheus hat Pandora Elpore mit sich genommen. Epimeleia ist bei ihrem Vater geblieben, der Pandoras Verlust seitdem beklagt. Elpore, die Hoffnung, erscheint ihm nur im Traum, als trügerische Projektion (vgl. V 321 ff.).¹⁸ Der Name

durch Wieland, Goethe und Peter Hacks erläutert auch Bodo Heimann, „Pandoras Wiederkehr bei Wieland, Goethe und Peter Hacks. Neue Deutungen eines alten Motivs“, in: Bodo Heimann, *Literatur und Freiheit von Lessing bis zur Gegenwart* (Polnische Studien zur Germanistik, Kulturwissenschaft und Linguistik, Bd. 6), Frankfurt a. M. u. a. 2014, 29–47.

¹⁵ Schillers *Werke*, Nationalausgabe (NA), hg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, Bd. 20: *Philosophische Schriften*, Erster Teil, hg. v. Benno von Wiese, Weimar 1962, 382. Das kursivierte Zitat ist in der NA durch Sperrdruck hervorgehoben.

¹⁶ So Dieter Borchmeyer, „Goethes *Pandora* und der Preis des Fortschritts“, in: *Études Germaniques* 38 (1983), 17–31, 27.

¹⁷ „Bei Goethe ist Pandora anwesend-abwesend, nicht anders als der Mythos bei Barthes“, folgert Alexandra Richter, „Goethes ‚Arbeit am Mythos‘: eine semiologische Lektüre des Festspiels *Pandora*“, in: Preusser / Rétif / Rytz (Hg.), *Pandora*, 131–140, 131.

¹⁸ Vgl. dazu Hartmut Reinhardt, „Prometheus und die Folgen“, in: *Goethe-Jahrbuch* 108 (1991), 137–168, 164.

Pandora bedeutet Allgeberin, All-Geschenk. Als ein Geschenk hat Epimetheus sie auch empfunden und als „[a]llschönst und allbegabtest“ (V 87) erfahren: ein Geschenk der Götter, dessen Verlust er nicht verwinden kann. Über das Göttliche kann der Mensch freilich nicht verfügen. Der leibhaftige Verlust Pandoras kann nur auf einer anderen, höheren Ebene ersetzt werden.

Für den Unterschied zwischen der vergangenen, der verlorengegangenen Präsenz und der für die Zukunft erhofften Wiederkehr Pandoras gilt jene Leitdifferenz, die Goethe grundsätzlich in seinem Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 7. März 1808, also während seiner Arbeit an dem Festspiel *Pandora*, folgendermaßen erläutert hat: „Bei den Alten, in ihrer besten Zeit, entsprang das Heilige aus dem sinnlich faßlichen Schönen.“¹⁹ Gleiches, so Goethe weiter, gelte aber nicht für die moderne Kunst und Dichtung: „Das Moderne ruht auf dem sittlich Schönen, dem, wenn man will, das sinnliche entgegensteht [...]“.²⁰ Diese Differenz zwischen dem „sinnlich faßlichen Schönen“ und dem „sittlich Schönen“ folgt den von Goethe und Schiller entwickelten ethisch-ästhetischen Vorstellungen zur Zeit der Weimarer Klassik. Das sittlich Schöne entspricht jenem Ideal, das in der Tradition des Neuplatonismus die göttliche All-Einheit repräsentiert. In der Erinnerung erscheint Pandora dem Epimetheus als „Schönheit“ (V 656) und als das „Gute“ (V 667). Als Abglanz des göttlichen Urschönen verweist das Kunstschöne auf die ethische Dimension der Autonomieästhetik.

Prometheus und Epimetheus: Bereits die Namen der Protagonisten verdeutlichen ihre jeweilige Haltung. Prometheus ist der Vorausdenkende, Epimetheus der Nachdenkende. Betrauert Epimetheus den Verlust Pandoras und richtet sein Denken und Sinnen ganz aufs Vergangene, so propagiert sein Bruder Prometheus ein dem Tätigen und Nützlichen gewidmetes Leben im Hier und Jetzt. Als strenger Utilitarist setzt er einen kategorischen Gegenakzent zu dem Reich des schönen Scheins, dem sein Bruder verhaftet ist. Prometheus ist ein Apologet des modernen Fortschrittsdenkens und verschiedener Verfechter einer technokratischen Machbarkeitsideologie, die keine Grenzen kennt.²¹ Er propagiert unbedingtes Effizienzstreben ebenso wie die Instrumentalisierung und Funktionalisierung von Mensch und Material. Arbeit überhöht er zur säkularen Religion, der sich der Mensch ohne Wenn und Aber zu unterwerfen habe. Er verkörpert, mit einem Wort, den Typus des *homo faber*, wie die Forschung auch unisono festgestellt hat.²²

¹⁹ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, II. Abteilung, Bd. 6 (33): *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816*, Teil I: *Von Schillers Tod bis 1811*, hg. v. Rose Unterberger (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 99), Frankfurt a. M. 1993, 278–282, 280.

²⁰ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, II / 6, 280.

²¹ Vgl. dazu ausführlich Reinhardt, „Prometheus und die Folgen“; Günter Peters, „Prometheus oder Epimetheus? Der Titanen-Mythos in Goethes Dichtung“, in: *Der Deutschunterricht* 51 (1999), 6–19.

²² So u. a. von Borchmeyer, „Goethes *Pandora* und der Preis des Fortschritts“, 19; Peters, „Prometheus und die ‚Tragödie der Kultur‘“, 122; Reinhardt, „Prometheus und die Folgen“, 164.

In seinem Festspiel, das 1807/08 entstanden ist, hat Goethe den Prometheus-Mythos im Vergleich zu seinen gut drei Jahrzehnte älteren Konzeptionen aus der Sturm und Drang-Zeit, den zwei Akten des Dramenfragments *Prometheus* sowie der *Prometheus*-Hymne – beide Dichtungen stammen aus den Jahren 1773/74 – grundlegend umgedeutet. In der Sturm und Drang-Hymne tritt der Titan Prometheus als schöpferisches Genie in Erscheinung, als ein Selbsthelfer und Rebell, der sich von den Ketten normativer Doktrinen befreit, der sich gegen Autoritäten auflehnt, seien sie nun politischer, gesellschaftlicher, religiöser oder literarischer Provenienz.²³ Nichts von all dem zeichnet den Prometheus des *Pandora*-Festspiels aus. Dieser Prometheus ist der gestrenge Anführer eines Heeres von Handwerkern und Kriegern, die den Rationalisierungsprozess der technischen Moderne konsequent umsetzen und ganz der Verwertungs-, Produktions- und Reproduktionslogik einer ausschließlich auf technokratische Zweckhaftigkeit ausgerichteten Arbeitswelt folgen. Der Geltungsanspruch dieser Arbeitswelt, die Prometheus verkörpert und propagiert, ist absolut. Es gibt hier kein Jenseits der Arbeit. Folgerichtig existieren für ihn auch keine Freiräume der Muße, die ja gerade „durch die Abwesenheit einer unmittelbaren, die Zeit beschränkenden Leistungserwartung bestimmt“ ist.²⁴ Der Prometheus von Goethes Festspiel *Pandora* ist ein Bruder Fausts aus dem zweiten Teil der Tragödie und ein Ahnherr von Ernst Jüngers Arbeiter.²⁵

Die Polarität der dargestellten Welt in Goethes *Pandora* bildet, neben den Namen, bereits der Bühnenraum ab, der in der ersten Regieanweisung ausführlich beschrieben wird: „Der Schauplatz wird im großen Styl nach Poussinischer Weise gedacht“ (vor V 1). Goethe identifizierte in den heroischen Landschaften Poussins eine „Erhabenheit und Größe“, die gerade „aus der Einfachheit der Formen“ erwachsen und auf eine „archaische Vorzeitigkeit“ verwiesen, wie Ernst Osterkamp herausgearbeitet hat.²⁶ Das Archaische visualisiert das zunächst einmal Abstrakte von Lebensformen, die in Goethes dramatischer Darstellung zwischen dem Symbolischen und dem Allegorischen changieren. Auf der einen Seite, der Seite des Prometheus, ragen „Fels und Gebirg“ (vor V 1) empor. Beschrieben wird ein unwegsames Gelände, „alles roh und derb“ und „ohne alle Symmetrie“ (vor V 1). Gegenüber, auf der anderen Seite, der Seite des Epimetheus, ist die Landschaft geordnet und kultiviert. Im zweigeteilten Raum wird

²³ Neben den bereits zitierten Studien vgl. dazu auch Hans Jürgen Geerdts, „Zu Goethes Festspiel ‚Pandora‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 24 (1962), 44–57, 48.

²⁴ Hasebrink / Riedl, „Einleitung“, 3.

²⁵ Diesen Typus entwickelt Jünger in seinem Großessay *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932). Vgl. dazu Verf., „Arbeit und Muße. Literarische Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses“, in: Hermann Fechttrup / William Hoyer / Thomas Sternberg (Hg.), *Arbeit – Freizeit – Muße. Über eine labil gewordene Balance*. Symposium der Josef Pieper Stiftung, Münster Mai 2014 (Dokumentationen der Josef Pieper Stiftung, Bd. 8), Münster 2015, 65–99, 92–99.

²⁶ Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen* (Germanistische Abhandlungen, Bd. 70), Stuttgart 1991, 137.

bereits durch die Requisiten das Ruhig-Kontemplative mit der bedingungslosen Aktivität einer unruhigen Welt konfrontiert.²⁷

Prometheus verkörpert idealtypisch jene *Unruhe der Welt*, die Ralf Konersmann als Signum der Neuzeit ausführlich beschrieben hat: eine Welt im permanenten Aufbruch, eine Welt der Ruhelosigkeit, eine Welt, in der auch die Reflexion die Rastlosigkeit dialektisch befeuert, eine Welt, die nur ständig vorwärtsstreben, aber nicht innehalten kann, kurz: eine prometheische Welt ohne Muße.²⁸ Diesen Prometheus, der die beschleunigte Welt der Moderne symbolisiert, erklärte Karl Marx in der Vorrede seiner Dissertation *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* (1841) zur mythologischen Referenzfigur seiner religiös anmutenden Wertschätzung der Arbeit, die – aus seiner Sicht – den Menschen erst zum Menschen macht: „Prometheus ist der vornehmste Heilige und Märtyrer im philosophischen Kalender“.²⁹

Die spezifischen Ausformungen der *vita activa* in Goethes *Pandora* lassen sich mit den Kriterien, die Hannah Arendt in ihrer Monographie *The Human Condition* (1958) für das tätige Leben aufgestellt hat, begrifflich präzise erfassen. Arendt unterscheidet „drei menschliche Grundtätigkeiten“: „Arbeiten, Herstellen und Handeln“.³⁰ Der arbeitende Mensch ist als *animal laborans* der Natur verhaftet. Eine Stufe höher steht der *homo faber*, der etwas herstellt. Die höchste Tätigkeit des Menschen ist im Katalog von Hannah Arendt das Handeln. Arendt sieht in der Geschichte der Neuzeit einen Siegeszug des *homo faber*, bis schließlich „das Herstellen [...] den Rang [...], den das politische Handeln ursprüng-

²⁷ Zur Aufteilung der dargestellten Lebensformen im Bühnenraum vgl. auch Giorgio Costalli, „Klassische Mythologie in Goethes ‚Pandora‘“, in: Dieter Burdorf / Wolfgang Schweickard (Hg.), *Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen 1998, 103–110, 104f.

²⁸ Konersmann legt seinen Überlegungen indes eine unzutreffende Prämisse zur ‚vormoderne‘ Wirkmacht der Muße zugrunde: „Wie hat die westliche Kultur es angestellt, die Muße, in der sie einmal das Ziel all ihrer Unternehmungen und Einrichtungen erkannt zu haben glaubte, beiseitezuschieben und gegen das Ideal der unabsehbaren Entwicklung und des Fortschritts einzutauschen? Wie ist, in der Sprache Hegels, die Unruhe der Welt *absolut* geworden?“ – Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, 13f. Vorstellungen zur Muße waren jedoch seit der Antike hochgradig ambivalent. Auch in den Jahrhunderten des Mittelalters changierten sie zwischen Sakralisierung und Skandalisierung, wie die bisherigen Untersuchungen des SFB 1015 *Muße* gezeigt haben.

²⁹ *Die Promotion von Karl Marx – Jena 1841. Eine Quellenedition*, eingeleitet u. bearbeitet v. Erhard Lange u. a., Berlin 1983, 47. Zum Arbeitsbegriff von Karl Marx vgl. auch den Aufsatz von Jochen Gimmel in diesem Band: „Mußevolle Arbeit oder ruheloser Müßiggang“.

³⁰ Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München / Zürich 1981, 16. Vgl. dazu Carolin Freier, „Zeitreisen durch die Arbeitswelt. Kulturen der Arbeit im Wandel“, in: Susanne Brogi / Carolin Freier / Ulf Freier-Otten / Katja Hartosch (Hg.), *Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktion*, Bielefeld 2013, 35–58, 46f. Gegenüber der „Verfallsgeschichte des tätigen Lebens“, die Arendt in *The Human Condition* beschreibe, bleibe „die *vita contemplativa* [...] ebenso unbestimmt und unbestimmbar [...] wie jede andere Form der Untätigkeit“, resümiert Martin Jörg Schäfer, *Die Gewalt der Muße. Wechselverhältnisse von Arbeit, Nichtarbeit, Ästhetik*, Zürich / Berlin 2013, 69–79, 71, 77.

lich eingenommen hatte“, erreichte.³¹ Diesen Siegeszug des *homo faber* tritt der Prometheus von Goethes Festspiel gerade an, gewissermaßen am Vorabend der industriellen Revolution. Prometheus steht insbesondere für das Schmiedehandwerk ein, das wiederum das beginnende Maschinenzeitalter symbolisiert. Er befiehlt ein Heer von Schmieden, also körperlich arbeitenden Menschen. Der *homo faber* gebietet über das *animal laborans*.

Prometheus weiß um den zivilisatorischen Wert des Feuers, das er den Menschen gebracht hat, lässt sich mit ihm doch auch „hartes Erz [...] zwingend“ (V 222) formen:

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.

(V 228–231)

Der *homo faber* Prometheus beschreibt hier die Herstellung von Werkzeugen, welche die Wirkung der menschlichen Kraft potenzieren: „Verhundertfältigt ist die Kraft“ der „Doppelfaust“ (V 231). Den prometheischen Charakter des Herstellens betont expressis verbis auch Hannah Arendt und verweist dabei insbesondere auf das destruktive Potential eines Prozesses, der letztlich auf Gewalt basiert: „Alles Herstellen ist gewalttätig, und *homo faber*, der Schöpfer der Welt, kann sein Geschäft nur verrichten, indem er Natur zerstört.“³² In Goethes Festspiel rücken der von Hannah Arendt hervorgehobene Gewaltaspekt und das Destruktionspotential des Herstellens sinnfällig ins Zentrum. Die gerade zitierten Verse visualisieren die Naturzerstörung des anbrechenden Maschinenzeitalters. Im fünften Akt von *Faust II* wird dieser Befund ins Monströse gesteigert. Faust verfolgt hier sein gigantisches Projekt eines Damm- und Kanalbaus ohne Rücksicht auf Mensch und Natur. Zuletzt fällt die Idylle von Philemon und Baucis der Vernichtungswut seines entfesselten Fortschrittswahns zum Opfer. Das Festspiel *Pandora* liefert gleichsam die Umrisskizzen, die Goethe dann im großen Tableau von *Faust II* bildmächtig ausarbeiten wird.

Das Werkzeug, das Prometheus besonders schätzt, ist die Waffe. Der Waffenproduktion ordnet er demgemäß alles andere unter:

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! [...]

(V 305–308)

Die Arbeit der Schmiede dient in erster Linie der Aufrüstung von Kriegsheeren. Diese Ausrichtung verdeutlicht besonders markant den inneren Zusammenhang

³¹ Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 383.

³² Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 165.

von Konstruktion und Destruktion einer *vita activa*, die Prometheus mit einem absolut gesetzten Geltungsanspruch vertritt.

Der Siegeszug des *homo faber* erfolgt in einem ehernen Zeitalter, in dem das Erz, metallhaltiges Gestein, das Material für Werkzeuge und Waffen liefert. Besonders signifikant für die Zerrissenheit und Unruhe dieser Welt ist der drohende Bürgerkrieg hochgerüsteter Heere. Eine Heeresmacht stellt ausgerechnet eine Gruppe der Hirten, die ja in der Mythologie die symbiotische Einheit von müheloser Arbeit und Muße in Arkadien, im Goldenen Zeitalter, repräsentieren. In Goethes Festspiel bilden die Hirten keine homogene Gruppe. Symbolträchtig wollen einige von ihnen, im ehernen Zeitalter, ihre traditionellen Schilfrohrflöten durch metallische Instrumente ersetzen. Darüber hinaus verlangen sie Werkzeuge. Nicht minder symbolträchtig drängt es sie auch zu den Waffen: „Und wer <k>ein Krieger ist, / Soll auch kein Hirte sein“, betont einer von ihnen (V 275 f.).

Die Dominanz des Militärischen in Goethes *Pandora* steht in Bezug zu den zeitgeschichtlichen Ereignissen. Die Schlacht von Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 lag erst ein Jahr zurück, als Goethe die Arbeit an seinem Festspiel aufnahm. Bei der Besetzung Weimars durch französische Truppen geriet Goethe selbst in große Gefahr. Die napoleonischen Kriege finden auch in *Pandora* ihren kräftigen Widerhall. In Goethes Festspiel durchdringen sich historische Bezüge und übergreifende geschichtsphilosophische Deutungsmuster.³³

Neben dem Arbeiten und dem Herstellen spielt in Goethes *Pandora* auch die dritte Grundtätigkeit des Menschen, die Hannah Arendt der *vita activa* zuordnet, eine wichtige Rolle: das Handeln. Das Handeln ist, so Arendt „die einzige Tätigkeit der *Vita activa*, die sich ohne die Vermittlung von Materie, Material und Dingen direkt zwischen Menschen abspielt“.³⁴ Im Falle des Prometheus ist es ein politisches Handeln, in dessen Zentrum jene Kategorie steht, der auch Arendts besonderes Interesse gilt: die Macht, verstanden als *potentia*. Macht ist der entscheidende Antriebsmotor und Austragungsmodus von Politik: „Macht ist, was den öffentlichen Bereich, den potentiellen Erscheinungsraum zwischen Handelnden und Sprechenden, überhaupt ins Dasein ruft und am Dasein erhält“.³⁵ Unmissverständlich beansprucht Prometheus diese Macht, und zwar in ihrer absoluten Form, also die *summa potentia*, für sich. Nachdem sich die hochgerüsteten Hirten von den Schmieden Metallinstrumente haben herstellen lassen, ruft ihnen Prometheus folgende Worte hinterher:

Entwandelt friedlich! Friede findend geht ihr nicht.
Denn solches Los dem Menschen wie den Tieren ward,
Nach deren Urbild ich mir beßres bildete,

³³ Als eine geschichtsphilosophische Allegorie begreift Goethes Festspiel Gerhart von Graevenitz, „Erinnerungsbild und Geschichte. Geschichtsphilosophie in Vicos ‚Neuer Wissenschaft‘ und Goethes ‚Pandora‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 110 (1993), 77–88.

³⁴ Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 17.

³⁵ Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 252.

Daß ein's dem andern, einzeln oder auch geschart,
Sich widersetzt, sich hassend aneinander drängt,
Bis ein's dem andern Übermacht betätigte.

(V 292–297)

In den Reden des Prometheus dominiert der jambische Trimeter, der Dialogvers der griechischen Tragödie. Prometheus offenbart sich hier als derjenige, der selbst die Menschen nach dem „Urbild“ der Tiere als etwas „beßres“ (V 294) geschaffen hat. Die betonte Überlegenheit des Menschen gegenüber den Tieren bleibt hier freilich reine Behauptung, werden doch ansonsten nur Gemeinsamkeiten angeführt.

Was Prometheus darüber hinaus in den Versen 295–297 darlegt, entspricht dem, was Thomas Hobbes in seinem *Leviathan* als *bellum omnium contra omnes* bezeichnet hat.³⁶ Im rechtlosen Naturzustand gleicht der Überlebenskampf des Menschen demjenigen der Tiere: *homo homini lupus*. Es droht ein permanenter Bürgerkrieg, der nur durch das Gewaltmonopol des modernen Staates verhindert werden kann. Prometheus reklamiert diesen friedenserhaltenden Machtanspruch im Innern – die „Übermacht“ (V 297) – für sich, ruft aber ebenso entschieden zu einer kriegerischen, imperialistischen Expansion nach außen auf:

Drum faßt euch wacker! Eines Vaters Kinder ihr.
Wer falle? stehe? kann ihm wenig Sorge sein.
Ihm ruht zu Hause vielgewaltiger ein Stamm,
Fern aus und weit und breit umher gesinnt,
Zu enge wohnt er auf einander dichtgedrängt.
Nun ziehn sie aus und alle Welt verdrängen sie.
Gesegnet sei des wilden Abschieds Augenblick!

(V 298–304)

Das Credo des Prometheus lässt sich auf einen einzigen Begriff bringen, den er selbst ausspricht. „Des tät'gen Manns Behagen sei Parteilichkeit [...]“ (V 218). Insbesondere das Feld der Politik erfordert eine subjektive Parteinahme, deren Berechtigung für diesen Bereich der *vita activa* Goethe auch anerkannte, explizit in seiner *Campagne in Frankreich*. Ist politisches Handeln ohne „Parteilichkeit“ nicht denkbar, so soll, im Sinne Goethes, der Reflektierende, insbesondere der Dichter, eher überparteilich oder unparteiisch bleiben.³⁷

Die Macht des politisch Handelnden demonstriert Prometheus in einem besonderen Fall konsequent und unnachgiebig. Ein Hirte versucht Epimeleia, die Tochter des Epimetheus, zu vergewaltigen. Der in sie verliebte Phileros, Sohn des Prometheus, eilt ihr zu Hilfe und tötet den Übeltäter. Voller Eifersucht trachtet er, der, wie sein Name schon besagt, dem Eros ergeben ist, also die Liebe liebt, nun

³⁶ So die überzeugende Interpretation von Dieter Borchmeyer und Peter Huber im Kommentar der Frankfurter Ausgabe: Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 1252. Vgl. auch Borchmeyer, „Goethes *Pandora* und der Preis des Fortschritts“, 23 f.

³⁷ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 1263 f.

aber auch Epimeleia nach dem Leben, glaubt er doch nicht, dass sie schuldlos diesem Angriff ausgesetzt gewesen ist. Dabei verletzt er sie mit einem Beil am Nacken (vor V 420). Nun aber wollen die Hirten die Ermordung eines der Ihren rächen. Sie wissen aber nicht, dass mit Phileros ein Sohn des Prometheus der Täter ist. In blindem Vergeltungsdrang stecken sie nun Häuser des Epimetheus in Brand. In dieser krisenhaft zugespitzten Situation greift Prometheus ein und verlangt von seinem Sohn, er solle sich selbst bestrafen. Sein Versuch, Epimeleia zu töten, darf nicht ungesühnt bleiben, auch wenn es den eigenen Sohn trifft. Mit deutlichen Worten untermauert Prometheus, an Phileros gerichtet, seinen Anspruch auf eine *summa potentia*, die allein Frieden im Inneren gewährleisten kann:

Hier morden? Unbewehrte? Geh zu Raub und Krieg!
 Hin, wo Gewalt Gesetz macht! Denn wo sich Gesetz,
 Wo Vaterwille sich Gewalt schuf, taugst du nicht.
 (V 434–436)

Die Kritik seines Sohnes, er vertrete dogmatisch den Standpunkt „starrer Gesetzmäßigkeit“ (V 450), kann Prometheus nicht beirren. Gleichzeitig greift Prometheus aber mit seiner eigenen Streitmacht der Schmiede in den ausgebrochenen Krieg ein und annektiert das Gebiet der Hirten. Konsequente Pazifizierung im Inneren geht mit einer aggressiven Expansionspolitik einher. Aus diesem Grund wurde Prometheus oftmals mit Napoleon identifiziert, so auch von Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos*.³⁸ Dass in die Konzeption der Prometheus-Figur Erfahrungen mit den Eroberungskriegen Napoleons eingeflossen sind, kann nicht bestritten werden. Andererseits sollte man nicht verkennen, dass auch im Falle der Prometheusfigur in *Pandora* das Generische die übergeordnete Kategorie einer abstrakten Lebensform bildet, die fraglos wirklichkeitsgesättigt ist, aber eben nicht in eine singuläre Identifizierung mit einer ganz bestimmten historischen Gestalt aufgelöst werden kann. Prometheus trägt Züge Napoleons, er ist aber nicht Napoleon in symbolisch verschlüsselter Gestalt.³⁹

Nach der ultimativen Aufforderung seines Vaters Prometheus, er solle sich selbst richten, stürzt sich Phileros von einem Felsen ins Meer. Epimeleia will ihrem Geliebten in den Tod folgen und wirft sich in die Flammen. Mit diesem Doppeltod endet das Festspielfragment aber noch nicht. Angeleitet von Eos,

³⁸ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1979. Das entsprechende Kapitel ist mit dem Titel *Prometheus wird Napoleon, Napoleon Prometheus* überschrieben (504–566).

³⁹ Für eine mehr oder weniger eindeutige Zuschreibung plädiert dagegen Borchmeyer, „Goethes *Pandora* und der Preis des Fortschritts“, 22: „Daß auch Prometheus selber als ein geheimes mythisches Ebenbild Napoleons gedacht war, ist [...] sehr wahrscheinlich.“ Vgl. auch Borchmeyers und Hubers Kommentar in: Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 1249–1251. Entschieden gegen eine Gleichsetzung von Prometheus und Napoleon wendet sich z.B. Gerhard Sauder, „Festspiele“, in: Bernd Witte u. a. (Hg.), *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 2: *Dramen*, hg. v. Theo Buck, Stuttgart / Weimar 1996, 334–340, 335.

der Göttin der Morgenröte, steigen Phileros und Epimeleia neugeboren aus den Elementen Wasser und Feuer empor. Ihre Liebesvereinigung wird zum Anlass für ein dionysisches Fest, das die Dichtung beschließt. Auf diesem Fest wird die verheißene Wiederkunft Pandoras erwartet. Bevor das Augenmerk der Untersuchung diesem Fest gelten soll, wende ich mich zuvor noch dem Gegenüber des Prometheus zu, seinem Bruder Epimetheus und der besonderen Ausprägung der von ihm verkörperten Kontemplation.

Ist Prometheus in den Augen seines Bruders die personifizierte Unruhe, „der Tätige“, der stets „[v]oll Ungeduld [...] wirken“ will (V 29 f.), so sieht er sich selbst, auf seinen eigenen Namen anspielend, dazu bestimmt, „Vergangenem nachzusinnen“ (V 10). *Vita acitva* und *vita contemplativa* stehen in Goethes Festspiel einander kontradiktorisch gegenüber. Findet nun aber die kontemplative Lebensform, wie sie Epimetheus verkörpert, zu Freiräumen der Muße? Ist die Kontemplation, wie seit der Antike immer wieder postuliert, Ausdruck von Muße, vielleicht sogar ihre höchste Ausprägung? Vergegenwärtigen die brüderlichen Antipoden Prometheus und Epimetheus eine Polarität von Arbeit und Muße? Die Antwort auf diese Fragen fällt nicht schwer: In Goethes *Pandora* ist die *vita contemplativa* keine Lebensform der Muße; sie offenbart vielmehr geradezu zwanghafte Züge. Das liegt aber nicht daran, dass die Kontemplation dialektisch jene Unruhe verstärken würde, der sie sich eigentlich zu entziehen versucht. In diesem Sinne argumentiert Ralf Konersmann, für den es seit der Neuzeit letztlich kein Diesseits und kein Jenseits der Unruhe mehr geben kann. Gerade das Denken stellt Bestehendes in Frage und untergräbt so selbst den eigenen Anspruch auf Rückzug. In dieser Form trägt auch die Kontemplation zur Unruhe der Welt bei.⁴⁰

Bei Goethes Epimetheus liegen die Dinge freilich anders. Seine Kontemplation ist vergangenheitsfixiert und richtet sich ausschließlich auf Pandora, deren Verlust er nicht verwinden kann. So sieht es jedenfalls sein Bruder Prometheus. Epimetheus sei ein „Nachtwandler, Sorgenvoller, Schwerbedenklicher“ (V 314). Mit seinen eigenen Einlassungen bestätigt Epimetheus den Eindruck seines Bruders. Seine sehnsuchtsvollen Reflexionen gelten ausschließlich Pandoras Schönheit:

⁴⁰ Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, 30: „Die Kontemplation ist ein Ideal, das sich, sobald ihm entsprochen wird, selbst untergräbt. [...] Denken, so die sokratisch-platonische Einsicht, ist Handeln, ist ein Vorstoß, der das allgemein Geglaubte rücksichtslos in Frage stellt und ihm allein dadurch, und vor der Entscheidung über Recht und Unrecht, die Grundlage entzieht.“ Kontemplation befördere so die Neugier und sei damit Ausdruck von Unruhe. Das „Jagen nach Erkenntnis“ (31) widersetze sich kontemplativer Ruhe: „Die situativen Umstände dieses Widerstandes drängen das Ideal der Kontemplation über sich selbst hinaus. Die Eigenlogik des theoretischen Weltbezugs bewirkt, dass die etymologisch auf das *Schauen* verpflichtete Theorie nun selbst zum Herd der Unruhe wird. Indem sie den Erkenntnistugenden zunächst des Staunens, dann der Neugierde und schließlich der Kritik nachgab, verstrickte sie sich immer weiter in die Phänomenwelt der Unruhe und fand sie zuletzt an sich selbst bestätigt“ (31).

Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist,
 Fliehe mit abgewendetem Blick!
 Wie er, sie schauend, im Tiefsten entflammt ist,
 Zieht sie, ach! reißt sie ihn ewig zurück.
 Frage dich nicht in der Nähe der Süßen:
 Scheidet sie? scheid' ich? Ein grimmiger Schmerz
 Fasset im Krampf dich, du liegst ihr zu Füßen
 Und die Verzweiflung zerreißt dir das Herz.
 (V 761–768)

Die ersten vier der gerade zitierten daktylischen Reimverse wiederholt Epimetheus am Ende dieser Redeeinheit (V 777–780) und bestärkt so, lyrisch bewegt, das darin ausgedrückte Empfinden. Die Zwanghaftigkeit des Sich-Erinnern-Müssens sowie seine, psychologisch gesprochen, Fixierung auf ein Verlustobjekt, trüben sein Wesen ein und führen zu Schwermut, zu Melancholie. Epimetheus arbeitet sich an der Differenz zwischen dem „sinnlich faßlichen Schönen“ und dem „sittlich Schönen“ ab.⁴¹ So sehr er sich auch bemüht, das eigene Begehren zu sublimieren, sein Wohlgefallen erreicht nicht den Status reiner Interesselosigkeit. Die dadurch hervorgerufene Trauer, ja seine Verzweiflung verhindert das, was Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) als Voraussetzung für den „Geschmack am Schönen“ benennt: ein „Gemüt in ruhiger Kontemplation“.⁴²

Im Unterschied zum Tagmenschen Prometheus bevorzugt Epimetheus in romantisierender Weise die Nacht: „Besser blieb' es immer Nacht!“ (V 25). Nacht bleibt es während des gesamten ersten Aufzugs, mit dem das Fragment auch endet. Bei dem ausgearbeiteten Teil von Goethes Festspiel handelt es sich dahingehend um ein Nachtstück. Pandoras Wiederkehr sollte dann, im geplanten zweiten Teil, von Eos angekündigt, bei Tagesanbruch, in der Morgenröte, erfolgen. In der Nacht nistet sich der *homo melancholicus* Epimetheus selbstquälerisch im Kokon seiner Erinnerungen ein. Aus diesem eng umschlossenen Gehäuse gibt es kein Entrinnen: „Mühend versenkt ängstlich der Sinn/Sich in die Nacht, suchet umsonst/Nach der Gestalt [...]“, klagt Epimetheus (V 789–791). Seine Müdigkeit ist eine Form von Lebensmüdigkeit, da mit der Hoffnung, Pandora wiederzugewinnen, auch seine Kräfte schwinden.

Mit dieser Kontrastierung von Prometheus und Epimetheus wird auch die Grundproblematik der beiden Lebensformen in Goethes Festspiel deutlich. Obgleich die Rastlosigkeit der *vita activa* mit ihrer destruktiven Gewalt in einem deutlich negativeren Licht erscheint als die kunstaffine und auch Kunst generierende *vita contemplativa*, so sind es nicht diese Lebensformen an sich, die

⁴¹ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, II/6, 280.

⁴² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Karl Vorländer, 7., mit einer Bibliographie v. Heiner Klemme erw. Aufl., Hamburg 1990, 91 (§ 24). Das kursivierte Adjektiv ist in der zitierten Ausgabe durch Sperrdruck hervorgehoben.

grundsätzlich gegeneinander auf- oder abgewertet werden. Es ist vielmehr ihre radikale Vereinseitigung, die einen Ausgleich der Gegensätze verhindert, besonders ausgeprägt bei Prometheus, der geradezu fanatisch einen Totalitarismus des Aktivismus vertritt. Demgegenüber ruft bei Epimetheus die Erinnerung Phantasiebilder hervor, die Pandora als Sinnbild des sittlich Schönen vergegenwärtigen. Die Einbildungskraft vermag frühere Sinneseindrücke lebhaft und die dabei hervorgerufenen ursprünglichen und nun vergangenen Empfindungen intensiv zu reproduzieren. In diesem Sinne verwandelt die Einbildungskraft des Epimetheus die Erinnerung an Pandoras Schönheit in einen kreativen Akt der Kunst: „O göttliches Vermögen mir, Erinnerung! / Du bringst das hehre frische Bild ganz wieder her.“ (V 597 f.). Die Bilder, die seine Imagination hervorrufen, sind freilich flüchtig. Sie zerrinnen so schnell, wie sie aufscheinen: „Flüchtig entschwebt's, fließt und zerrinnt.“ (V 812). Im anthropologischen Verständnis des 18. Jahrhunderts kann eine übersteigerte Einbildungskraft pathologische Folgen haben und auch zur Melancholie führen.⁴³ Die Kontemplation des Epimetheus gebiert zwar poetische Bilder; sein der eigenen Trauer geschuldeter Erinnerungszwang verdunkelt jedoch sein Gemüt.

Grenzenlose Machbarkeitsideologie ohne ethischen Kompass auf der einen und eine vergangenheitsfixierte Betrachtung, die in eine schwermütige Passivität mündet, auf der anderen Seite – die beiden Haltungen, besinnungsloser Aktionismus und lähmende Melancholie, finden zu keinem Ausgleich; sie verhärten sich vielmehr bis zur Selbstbezüglichkeit. Schotten sich, wie in Goethes Festspiel, die getrennten Sphären der *vita activa* und der *vita contemplativa*, das Tun und das Denken, ab, werden sie jeweils absolut gesetzt, verfehlen sie die Komplexität des Lebens und der Weltbezüge.

Die Problematik der Vereinseitigung von bestimmten Lebensformen ist seit der Antike auch ein Topos der Philosophie der Muße. Für Aristoteles war demgegenüber eine Verbindung von einem theoretisch-betrachtenden und einem praktisch-politischen Leben, von *bios theoretikos* und *bios praktikos*, erstrebenswert.⁴⁴ Seneca hob in seiner Fragment gebliebenen Spätschrift *De otio* ausdrücklich hervor, dass die Natur den Menschen sowohl zur Betrachtung der Dinge, zur *contemplatio rerum*, als auch zum Tätigsein, zur *actio*, geschaffen habe.⁴⁵ In seinem dritten Brief an Lucilius fordert Seneca, dass man beides miteinander

⁴³ Zur Melancholie in der Literatur des 18. Jahrhunderts vgl. Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977.

⁴⁴ Vgl. dazu die Monographie von Simon Varga, *Vom erstrebenswertesten Leben. Aristoteles' Philosophie der Muße* (Topics in Ancient Philosophy / Themen der antiken Philosophie, Bd. 6), Boston / Berlin 2014.

⁴⁵ L. Annaeus Seneca, *De otio / Über die Muße. De providentia / Über die Vorsehung*. Lateinisch / Deutsch, übers. u. hg. v. Gerhard Krüger, Stuttgart 1996, 11 (5,1).

verbinden müsse: „der Ruhende muß handeln, und der Handelnde ruhen.“⁴⁶ Ein Jahrzehnt vor Goethes *Pandora* hat Friedrich Hölderlin in seinem Hexametergedicht *Die Muße*, das im Frühjahr 1797 oder 1798 entstanden ist, diese Einheit von Gegensätzen poetisch ausformuliert. Die Polarität von Unruhe und Ruhe, von Rastlosigkeit und Reflexion, wird als instabile Ganzheit des menschlichen Daseins vergegenwärtigt: „der geheime / Geist der Unruh“ „ist / Mit dem Geiste der Ruh‘ aus Einem Schoße geboren“.⁴⁷ In Goethes Festspiel bleiben indes beide Sphären getrennt und verfehlen so das Ideal eines gelingenden Lebens: die melancholisch eingetrübte Kontemplation des in seiner Trauer vergangenheitsfixierten und depressiv erstarrten Epimetheus ebenso wie die sich selbst absolut setzende Nützlichkeitsideologie des Prometheus. In Goethes Festspiel scheiden sich zwei Lebensformen, die sich komplementär ergänzen müssten.

Welchen Ort hat nun aber die Muße in dieser polar gespaltenen Welt? Das Fragment schließt, wie erwähnt, mit einem dionysischen Fest, einem Meeresfest, auf dem die von Eos verheißene Wiederkunft Pandoras erwartet wird. Begangen wird das Fest aus Anlass der Liebesvereinigung von Phileros und Epimeleia, die neugeboren aus den Elementen Wasser und Feuer emporsteigen. In diesem Fest manifestiert sich nun tatsächlich das, was mit dem Begriff ‚Muße‘ angemessen bezeichnet werden kann.⁴⁸ Es handelt sich um eine gesellige Form der Muße⁴⁹ und es geht dabei elementar um eine Feier des Eros, um eine fundamentale ästhetische Erfahrung, die Bildung im Sinne des ethisch-ästhetischen Humanitätsideals befördert. Diese Erfahrung lässt sich, wie Muße, nicht erzwingen, sie entzieht sich der prometheischen Verfügungslogik, wie Eos weiß: „Groß beginnt ihr Titanen; aber leiten / Zu dem ewig Guten, ewig Schönen, / Ist der Götter Werk, die laßt gewähren.“ (V 1083–85). Mit diesen lyrisch bewegten Trochäen schließt

⁴⁶ L. Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften*. Lateinisch und Deutsch, Bd. 3: *An Lucilius, Briefe 1–69*, hg. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt 1999, 15 (3,6). Im lateinischen Original lautet das Postulat: „et quiescenti agendum et agenti quiescendum est.“ (14).

⁴⁷ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde., hg. v. Jochen Schmidt, Bd. 1: *Gedichte* (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 80), Frankfurt a. M. 1992, 195–197, V 28 f., 36 f. Zu Hölderlins Gedicht vgl. auch die Überlegungen des Verf., „Die Kunst der Muße. Über ein Ideal in der Literatur um 1800“, in: *Publications of the English Goethe Society* 80,1 (2011), 19–37, 28–31.

⁴⁸ In diesem Sinn argumentiert überzeugend bereits Borchmeyer, „Goethes *Pandora* und der Preis des Fortschritts“, 29; Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 1258. Demgegenüber verharren nicht wenige Forschungspositionen im Ungefähren, so etwa Wilhelm Emrich, der das Fest als „die Offenbarung des Unerforschlichen selber, die Epiphanie des Göttlichen“ bezeichnet. – Wilhelm Emrich, „Goethes Festspiel ‚Pandora‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 24 (1962), 33–43, 37.

⁴⁹ Dass Muße „die unentbehrliche Bedingung“ der Geselligkeit darstelle, konnte Goethe in dem ihm bekannten Aufsatz *Ueber die Maxime Rochefaucaults: das bürgerliche Air verliert sich zuweilen bey der Armee, niemals bei Hofe* (1792) von Christian Garve nachlesen. – Christian Garve, *Gesammelte Werke*, hg. v. Kurt Wölfel, Erste Abteilung: *Die Aufsatzsammlungen*, Bd. I: *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben*, Teil 1 und 2. Mit einem Vorwort von Kurt Wölfel. Nachdruck der Ausgaben Breslau 1792 und 1796, Hildesheim / Zürich / New York 1985, Teil 1, 295–452, 337.

das Fragment und leitet über zu Pandoras Wiederkunft, von der, wie erwähnt, nur ein Schema der Fortsetzung vorliegt. Die letzten Worte von Eos sowie das nachfolgende Schema skizzieren ein auf sittlicher Schönheit gegründetes Reich, das auch an die Utopie eines ‚ästhetischen Staates‘ erinnert, die Schiller in seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* entworfen hat.⁵⁰

Die ästhetische Erfahrung, die im dionysischen Fest kulminiert, die Emergenz von Muße, die der Mensch nicht aktiv herbeiführen, sondern als göttliches Geschenk gelassen empfangen kann, vermag den Gegensatz von Arbeit und Kontemplation auf höherer Ebene aufzuheben. Diese Aufhebung binärer Lebensformen geht nicht in die seit Spätantike und Mittelalter entwickelte Vorstellung einer *vita mixta* und ihren ganz unterschiedlichen Ausprägungen des jeweiligen Verhältnisses von Lebenspraxis und Kontemplation über, seien sie nun hierarchisierend gedacht, seien sie als sukzessiv oder verschränkend begriffen. Bei Goethe mündet sie eher, auf übergeordneter Ebene, in ein Reich des Spiels, in dem sich das ethisch-ästhetische Humanitätsideal in der Sphäre der Kunst erfüllt. Dass es sich bei dem dionysischen Fest um eine gesellige Form der Muße handelt, macht *ex negativo* Prometheus unmissverständlich deutlich. Eos, die den Beginn des Festes verkündet – „Ja des Tages hohe Feier, / Allgemeines Fest beginnt [...]“ (V 1040 f.) – hält er entgegen: „Was kündest du für Feste mir? Sie lieb‘ ich nicht: / Erholung reichet Müden jede Nacht genug. / Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat!“ (V 1042–1044). Prometheus lehnt das Fest entschieden ab. Den Anspruch des Festes auf freie Geselligkeit konterkariert er mit seinem Totalitätspostulat permanenter Verfügbarkeit. Ein freies Verweilen in der Zeit und, damit einhergehend, Freiräume der Muße diskreditiert er als unnütze Zeitverschwendung. Prometheus akzeptiert nur den physisch notwendigen Erholungsschlaf, der die Arbeitskraft wiederherstellen soll.⁵¹ Die Unruhe, um noch einmal Ralf Konersmann zu zitieren, darf zu keinem Zeitpunkt dieser Welt abhandenkommen: „Die Auszeit ist ein Intervall, das wir uns zugestehen, solange nur die Verbindung mit dem Trubel nicht abreißt.“⁵² Mit dieser Wendung ließe sich auch Ernst Jüngers Konzeption des Arbeiters bündig auf den Punkt bringen.

⁵⁰ Vgl. dazu Varun F. Ort, „Die ‚gegenwärtigen prosaischen Zustände‘. Der Wandel der Arbeitswelt in Ästhetik und Dichtung“, in: Brogi / Freier / Freier-Otten / Hartosch (Hg.), *Repräsentationen von Arbeit*, 87–100, 95 f.

⁵¹ Zu Recht erkennt Borchmeyer in der Prometheus-Parodie von Friedrich Schlegels *Idylle über den Müßiggang* aus dem Roman *Lucinde* (1799) einen Referenztext für Goethes *Pandora*. In der *Idylle über den Müßiggang* wird Prometheus mit einer mythologischen Gegenfigur konfrontiert. Ins Zentrum rückt der „Antipode Herkules, der mythische Prototyp des Arbeiters, für den sich jedoch Arbeit und Eros nicht ausschlossen, für den die Muße das Ziel aller Tätigkeit blieb.“ – Borchmeyer, „Goethes *Pandora* und der Preis des Fortschritts“, 17–19, 17. Vgl. auch Borchmeyers und Hubers Kommentar in: Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 1248. Zur *Idylle über den Müßiggang* vgl. auch Verf., „Die Kunst der Muße“, 22–27.

⁵² Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, 11.

In der Vorstellungswelt der Antike findet Muße tatsächlich im Fest ihre performative Erfüllung. Im Glanz des Festes offenbart sich auch die ästhetische Dimension von Muße. Darüber hinaus wurde der Begriff *theōria* im Zusammenhang mit der Vorbereitung und Durchführung der panhellenischen Feste verwendet. Platon und Aristoteles verstehen *theōria* als die in Muße gewonnene Anschauung, das heißt: Der Mensch kann nur in Muße zu Erkenntnis gelangen.⁵³ Den inneren Bezug von Theorie und Fest betont etwa Odo Marquard, der in der „Theorie, die später zur Wissenschaft wurde, eine Art getarntes Fest“ sieht.⁵⁴ Fest bedeutet in diesem kulturellen Kontext Offenbarung von Wahrheiten durch Entrückung vom Alltag. Die ästhetische Erfahrung des Festes führt zur Erkenntnis, die in Muße und durch Muße gewonnen wird. Im Fest erhält die Muße zudem einen inklusiven Charakter, der das an sich exklusive Privileg der Muße kontrastiert. Diesen partizipatorischen Aspekt des Gemeinschaftserlebnisses spricht in Goethes Festspiel Eos explizit an. Es handelt sich um ein „[a]llgemeines Fest“ (V 1041), das heißt: Alle Anwesenden sind eingeladen, das Fest in Muße zu genießen. Im 5. Jahrhundert vor Christus waren Feste Gemeinschaftserlebnisse, das heißt soziale Ereignisse mit integrativer Funktion. Dieses Gemeinschaftserlebnis des Festes verlieh auch der Muße ihr besonderes Gepräge. Der spezifische Charakter der Muße in der Geselligkeit des Fests lässt sich auf die Begriffe Partizipation und Politisierung bringen.⁵⁵ Als soziales Ereignis bot das Fest „Angehörigen der breiten Schicht“ die Möglichkeit, „auch etwas von der ‚Muße‘ des Adels praktizieren“ zu können.⁵⁶ Diese zeitlich und räumlich beschränkte Partizipation an einem an sich streng exklusiven Privileg politisierte teilweise auch die Muße, dienten diese Feste doch der „Legitimation der Demokratie nach innen wie nach außen“.⁵⁷

Darüber hinaus verweist die inhaltliche Mikrostruktur des dionysischen Fests, mit dem das *Pandora*-Fragment schließt, auf die formale Makrostruktur des Dramas. Ist also, so wäre zu fragen, Goethes Festspiel selbst die ästhetische Inszenierung einer geselligen Form von Muße, eine ästhetische Erfahrung des sittlich Schönen im Freiraum der Muße?

Pandora ist ein literarisches Experiment.⁵⁸ Anders als bei den übrigen Festspielen Goethes handelt es sich hier nicht um eine Gelegenheitsdichtung, die

⁵³ Platon, *Theaitetos*, in: *Sämtliche Werke*, neu hg. v. Ursula Wolf, Bd. 3, Reinbek bei Hamburg 1994, 195–201 (172c–177b); Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, 249 f. (X,7, 1177b).

⁵⁴ Odo Marquard, „Moratorium des Alltags: Eine kleine Philosophie des Festes“, in: Walter Haug / Rainer Warning (Hg.), *Das Fest* (Poetik und Hermeneutik, Bd. XIV), München 1989, 684–691, 685.

⁵⁵ So Christian Meier, „Zur Funktion der Feste in Athen im 5. Jahrhundert vor Christus“, in: Haug / Warning (Hg.), *Das Fest*, 569–591.

⁵⁶ Meier, „Zur Funktion der Feste in Athen im 5. Jahrhundert vor Christus“, 577.

⁵⁷ Meier, „Zur Funktion der Feste in Athen im 5. Jahrhundert vor Christus“, 577.

⁵⁸ So charakterisiert das Festspiel Gabriele Jähnert, „Das Festspiel als Experiment. Die Problematik des antiken Kunstmodells in Goethes ‚Pandora‘“, in: Siegfried Streller (Hg.), *Literatur*

für einen konkreten Anlass und einen ganz bestimmten Aufführungszweck geschrieben worden wäre. Goethes *Pandora* sollte vielmehr die neue Wiener Zeitschrift *Prometheus* programmatisch eröffnen, richtete sich also zunächst einmal an ein Lesepublikum. Ein Vorabdruck der ersten 402 Verse erschien 1808 in besagter Zeitschrift.⁵⁹ Die Sonderstellung der *Pandora* ergibt sich insbesondere aus dem hohen literarischen Anspruch, das Festspiel als autonome Kunstgattung entschieden aufzuwerten. Sprachlich orientiert sich Goethes *Pandora* am Vorbild der griechischen Tragödie.⁶⁰ Der Grundvers ist der jambische Trimeter, der, wie erwähnt, Dialogvers der griechischen Tragödie. Auch die Unterbrechung der Handlung durch Chorpartien folgt dem griechischen Muster. Daneben findet sich in *Pandora* noch eine Fülle weiterer metrischer Formen wie der in der spanischen Poesie gebräuchliche trochäische Vierheber, der trochäische Fünfheber, der Blankvers, gereimte daktylische Zweiheber, Vierheber, doppelte Chorjamben, Jonicus a minore und andere mehr. Antike und moderne Versmaße, mit und ohne Reim, wechseln einander ab. Die metrische Fülle sowie die auffällige prosodische Flexibilität evozieren insgesamt einen stilisierten, artifiziellen sprachlichen Gestus. Diese Klangfülle einer elaborierten Kunstsprache formalisiert den Weg „ins Generische“⁶¹, den Goethe mit *Pandora* ebenso programmatisch wie energisch beschritt. Goethe greift antike Traditionen auch dahingehend produktiv auf, dass *Pandora* ein Zusammenspiel der Künste inszeniert. Zur Poesie gesellen sich Musik, Tanz, Gesang und Pantomime. Arien, Duette und Chöre verleihen dem Festspiel daneben aber auch opernhafte Züge. Mit dem Bühnenraum, der auf Poussin verweist, kommt in Goethes Festspiel noch die bildende Kunst hinzu. Das Festspiel *Pandora* ist, mit einem Wort, „eine Art Gesamtkunstwerk“⁶², bei dem eine umfassende, alle Künste einbeziehende ästhetische Erfahrung im performativen Akt zu einem geselligen, zu einem gemeinschaftsstiftenden Ereignis wird. Sowohl in der inhaltlichen Mikrostruktur des dionysischen Fests als auch in der formalen Makrostruktur des hochartifizialen Festspiels selbst erscheint

zwischen Revolution und Restauration. Studien zu literarischen Wechselbeziehungen in Europa zwischen 1789 und 1835, Berlin / Weimar 1989, 91–105, 228–230. Der Aufsatz fasst wesentliche Erkenntnisse ihrer Dissertation zusammen: Gabriele Jähnert, *Probleme der Antikeaneignung Goethes im poetischen Werk nach 1800, dargestellt am Beispiel des Festspiels „Pandora“*, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 1987.

⁵⁹ Vgl. dazu Sauder, „Festspiele“, speziell zu *Pandora*: 335–337.

⁶⁰ Zu Formelementen, Metrik und Prosodie des Festspiels vgl. die Zusammenstellung in: Goethe, *Sämtliche Werke*, FA I / 6, 1237–1240.

⁶¹ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, II / 7, 328.

⁶² So Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Aktualisierte Neuausgabe, Weinheim 1994, 498. Dass Musik und Poesie den Geist in Muße fördern, ist auch ein Kerngedanke jener Erziehung zur Muße, für die sich Aristoteles in seiner *Politik* (VII / VIII) explizit ausspricht. Aristoteles versteht Musik als ein Propädeutikum für Muße; sie dient dem Einüben, Erlernen von Muße. Vgl. dazu Andreas Höftmann, *Muße und Musikerziehung nach Aristoteles. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Antike-Forschung*, Augsburg 2014.

die gesellschaftliche und performative Dimension von Muße als Ermöglichungsform von ästhetischer Erfahrung, von Bildung und damit von Humanität.

Auf die gesellige Feier des Eros, das dionysische Meeresfest, das Goethe am Ende der *Klassischen Walpurgisnacht* von *Faust II* aufgreifen wird, sollte, wie erwähnt, die Wiederkehr Pandoras folgen. Aus dem Schema der Fortsetzung⁶³ geht hervor, dass sich nun die binären Lebensformen, die Prometheus und Epimetheus verkörpern, komplementär ergänzen, und zwar durch die Vereinigung von deren Kindern, Phileros und Epimeleia. Mit Pandoras Erscheinen wird jedenfalls die von Prometheus propagierte Fundamentalopposition von Arbeit und Muße überwunden:

Pandora erscheint
Paralysiert die Gewaltsamen
Hat Winzer, Fischer, Feldleute, Hirten auf ihrer Seite.
Glück und Bequemlichkeit die sie bringt.
Symbolische Fülle
Jeder eignet sichs zu.⁶⁴

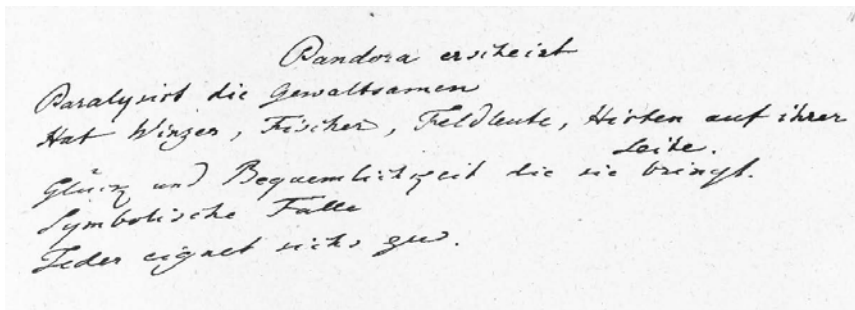


Abb. 1: GSA 25 W3814 Seite 21 (2636)

Im Zeichen von Versöhnung und Harmonie bringt Pandora Frieden – sie „[p]aralysiert die Gewaltsamen“ –, „Glück und Bequemlichkeit“ sowie „[s]ymbolische Fülle“. Mit diesen Gütern verliert die Arbeit der Winzer, Fischer, Feldleute und Hirten, die Prometheus im Festspiel mit seinen Schmieden an den Rand gedrängt hat, ihre Beschwerlichkeit. Die hier genannten Hirten sind keine Krieger mehr, sondern entsprechen dem mythologischen Ideal ihres Berufsstandes. Unter diesen idyllisch-arkadischen Verhältnissen können sich Arbeit und Muße (wieder) komplementär ergänzen.

⁶³ Das Schema ist von Goethes eigener Hand und datiert vom 18. Mai 1808. Die Handschrift befindet sich im Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, Signatur: GSA 25 W3814. Der Abdruck der nachfolgenden drei Auszüge erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Goethe- und Schiller-Archivs. Für seine wertvolle Unterstützung bin ich Herrn Dr. Christian Hain vom GSA zu Dank verpflichtet.

⁶⁴ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 698.

Auf die segensreichen Gaben Pandoras folgt der Eintrag:

Schönheit.
Frömmigkeit, Ruhe, Sabat. Moria.⁶⁵

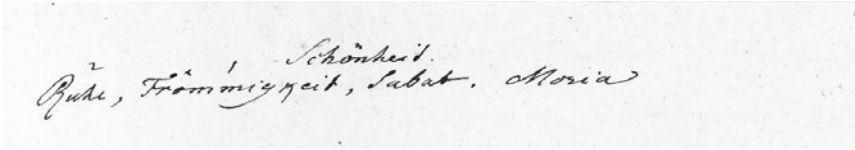


Abb. 2: GSA 25 W3814 Seite 23 (2638)

Die hier genannten Attribute rekurren noch einmal auf das Ende des Fragments: die kultische Feier als Mußeform. „Sabat“ und „Moria“ lassen sich zudem geschichtsphilosophisch deuten, erinnern sie doch an die menschliche Mußeexistenz im Paradies vor dem Sündenfall beziehungsweise nach dem endgültigen Triumph Gottes über das Böse. Der Begriff „Moria“ kann unterschiedlich erklärt werden.⁶⁶ Moria hieß, erstens, der heilige Ölbaum der Akropolis und war der Athene geweiht. Was auch gemeint sein könnte, ist, zweitens, das von Gott bezeichnete Land, in dem Isaak geopfert werden sollte, oder aber – und das ist in diesem Kontext die plausibelste Lesart –, drittens, der Tempelplatz in Jerusalem. Letztere Bedeutung untermauert die geschichtsphilosophische Interpretation, impliziert sie doch die Ankunft des Neuen, des Himmlischen Jerusalem der Apokalypse. Der Schabbat ist dahingehend die wöchentliche Erinnerung an das verlorene und einst wiederkehrende Paradies.⁶⁷ Muße wird so einerseits als temporäre Lebenspraxis (Schabbat-Ruhe) und andererseits als immerwährende Seinsform (Paradies) imaginiert. In jedem Fall wird Muße als Kultform noch einmal akzentuiert und auf den neuplatonischen Schönheitsbegriff der ethisch fundierten Autonomieästhetik bezogen. Im Schema der Fortsetzung ist „Schönheit“ graphisch auch die übergeordnete Kategorie, auf die sich die religiös konnotierten Begriffe „Frömmigkeit, Ruhe, Sabat. Moria“ beziehen. „Schönheit“ ist die Fundamentalkategorie und Ausdruck des ethisch-ästhetischen Humanitätsideals.

Pandora, das Sinnbild des sittlich Schönen, bringt den Menschen insbesondere „Wissenschaft“ und „Kunst“.⁶⁸

⁶⁵ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 698. Die Wiedergabe der Bestimmungen (nicht nur) in der Frankfurter Ausgabe ist korrekt, da Goethe durch die Nummerierung die zunächst festgelegte Reihenfolge von „Ruhe“ und „Frömmigkeit“ selbst korrigiert hat.

⁶⁶ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 1270.

⁶⁷ Zur Bedeutung der Idee des Schabbats als Referenz für radikale Utopien der Moderne vgl. den Aufsatz von Jochen Gimmel in diesem Band: „Vom Fluch der Arbeit und vom Segen des Sabbats. Überlegungen zu einer alternativen Traditionslinie der Muße“.

⁶⁸ Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 699.

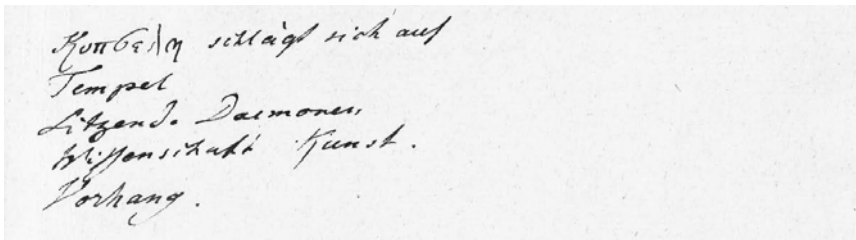


Abb. 3: GSA 25 W3814 Seite 33 (2649)

Im Schema der Fortsetzung erfüllt sich so der im dionysischen Fest angedeutete innere Zusammenhang von Muße, *theōria* und einer ethisch fundierten Ästhetik. Damit könnte sich hier, wie bereits erwähnt, unter anderem auch dasjenige realisieren, was Schiller in den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* als Utopie eines ästhetischen Staates entworfen hat: Über die Schönheit gelangt der Mensch zur Freiheit, „weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert“.⁶⁹ Der ästhetische Staat ist jenes Reich des zweckfreien Spiels, in dem „die Zeit in der Zeit“ aufgehoben ist.⁷⁰ In Schillers Verständnis sind Spiel und Muße eins, wie Stefan Matuschek überzeugend herausgearbeitet hat.⁷¹ Der Erneuerung des antiken Muße-Ideals im ästhetischen Spiel fehlt indes jede lebensweltliche Verankerung; sie ist „eine philosophische Idee des rein Ästhetischen“, „ein maximales Abstractum“.⁷² Spiel und Muße konstituieren, fern der menschlichen Lebenswirklichkeit, jene ästhetische Autonomie, die im Reich des schönen Scheins Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen begründet. Die freie wird so „zur befreienden Kunst“ (Matuschek), die Pandora in Goethes Festspiel der Menschheit schenkt. Im Reich der Schönheit, das nach Pandoras Wiederkunft gegründet wird, herrschen Friede, Glück und Fülle, die durch Kunst und Wissenschaft befördert werden. Im Medium experimenteller Kunst formiert sich so ein utopischer Gegenentwurf zu den krisenhaften, kriegerischen Zeitläufen, die durch die ausgeprägte Künstlichkeit des imaginären Mußeraums eines hochartifiziiellen Festspiels mit äußerster Schärfe kontrastiert werden.

⁶⁹ Schillers *Werke*, NA, 20/I, 312.

⁷⁰ Schillers *Werke*, NA, 20/I, 353. Der kursivierte Teil des Zitats ist in der NA durch Sperrdruck hervorgehoben.

⁷¹ Stefan Matuschek, *Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel* (Jenaer Germanistische Forschungen, N. F., Bd. 2), Heidelberg 1998, 183–214, 198: „Diese Verknüpfung von Muße und Spiel ist der entscheidende Schritt von Kants Ästhetik zu Schillers ästhetischer Erziehung“. Zu dieser Thematik vgl. auch den Aufsatz von Stefan Matuschek in diesem Band: „Muße und Spiel. Schillers Wende von der freien zur befreienden Kunst“.

⁷² Matuschek, „Muße und Spiel. Schillers Wende von der freien zur befreienden Kunst“, 229–241, 235, 240. Matuschek erläutert in seinem Aufsatz ausführlich den fehlenden lebensweltlichen Bezug von Schillers Konzept des ‚ästhetischen Spiels‘, das strukturell dem aristotelischen Muße-Begriff entspricht.

In diesem paradiesischen Friedensreich der Schönheit und Freiheit ist auch die Polarität von *vita activa* und *vita contemplativa* auf der höheren Ebene eines harmonischen Gleichgewichts aufgehoben und versöhnt. Die von Goethe naturgesetzlich verstandenen Gestaltungsprinzipien der Polarität und Steigerung münden in dem Festspiel in eine Epiphanie des Schönen und damit, im Sinne Schillers, in einen ästhetischen Zustand, in dem die Entfremdungserfahrungen der prometheischen Welt überwunden sind. Soweit die Utopie, die in Zeiten eines nicht enden wollenden Krieges entstanden ist. Goethe hat freilich seinen Plan, diesen zweiten Teil auszuarbeiten, fallen gelassen und auf entsprechende Nachfragen betont, das Festspiel sei in der bestehenden Form abgeschlossen.⁷³ *Pandorens Wiederkunft* – so der ursprüngliche Gesamttitel des Festspiels – muss also ohne Pandoras Wiederkunft auskommen. Auf Pandoras segensreiche Gaben wartet unsere unruhige Welt bis heute.

⁷³ So beispielsweise im Gespräch mit Eckermann, am 21. Oktober 1823: „Ich war diesen Abend bei Goethe. Wir sprachen über die Pandora. Ich fragte ihn, ob man diese Dichtung wohl als ein Ganzes ansehen könne, oder ob noch etwas Weiteres davon existiere. Er sagte, es sei weiter nichts vorhanden, er habe es nicht weiter gemacht, und zwar deswegen nicht, weil der Zuschnitt des ersten Teiles so groß geworden, daß er später einen zweiten nicht habe durchführen können. Auch wäre das Geschriebene recht gut als ein Ganzes zu betrachten, weshalb er sich auch dabei beruhiget habe.“ – Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/6, 1233.