

Reihe Theaterwissenschaft

herausgegeben von
Michael Gissenwehler
und Jürgen Schläder

Münchener Universitätschriften

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Theater ohne Grenzen

Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer
zum 65. Geburtstag

herausgegeben von
Katharina Keim, Peter M. Boenisch
und Robert Braunmüller



Herbert Utz Verlag • München 2003

Michael Mandelartz

Jenseits und diesseits der Polarität. *Pandora* von Goethe und Peter Hacks.

Wenn das Licht mit einer allgemeinen Gleichgültigkeit
sich und die Gegenstände darstellt, und uns von einer
bedeutungslosen Gegenwart gewiß macht, so zeigt sich
die Farbe jederzeit spezifisch, charakteristisch, bedeutend.

Goethe, *Zur Farbenlehre*, § 695

Zur Rezeption der Hacks'schen *Pandora* in Ost und West

Autoren, die auf ihren Nachruhm bedacht sind, präsentieren ihrer Gegenwart gerne Unverständliches oder gar Irreführendes. Goethes briefliche Erläuterungen zu den *Wahlerwandtschaften* verfolgen eher das Ziel, den Roman dem jeweiligen Partner annehmbar zu machen, als dass sie das Verständnis förderten. Eine solche Einstellung wird insbesondere dort zur Verdunkelung des Werks führen, wo es sich unter widrigen politischen Umständen durchsetzen muss und der Autor sich genötigt sieht, es durch eine Mauer von Selbstaussagen vor der Zensur zu schützen. Noch komplizierter wird die Lage, wenn der Autor sich explizit auf die Seite derer schlägt, die sein Werk bedrohen. Peter Hacks siedelte 1955 auf Einladung Brechts von München nach Ostberlin über. Schon sein erstes in der DDR verfasstes Stück, *Die Sorgen und die Macht* (1959), wurde auch nach mehrfacher Umarbeitung vom Schriftstellerverband kritisiert und 1962 endgültig vom Spielplan des Deutschen Theaters abgesetzt. Dasselbe widerfuhr 1966, nach Kritik durch die SED gegen die „rüpelhafte Obszönität“¹ des Stückes, dem *Moritz Tassow*. Hacks gab daraufhin das sozialistische Produktionsstück auf und widmete sich mythologischen Themen und der Umarbeitung klassischer Werke. Das Konzept einer „sozialistischen Klassik“, die innerhalb des Sozialismus die Werke der postsozialistischen Ära vorwegnehme und so den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Utopie herausarbeite, entwickelte er schon 1960 im *Versuch über das Theaterstück von morgen*.² Der Kurswechsel führte erst im Laufe der 1970er Jahre zu Uraufführungen in der DDR und zu einer verhalten positiven Begleitung durch die parteinahe Literaturwissenschaft. Die Literatur- und Theaterkritik der Bundesrepublik interpretierte den Themenwechsel überwiegend als Ausweichen vor der Zensur und bewertete seine Stücke als unverbindlichen Klassizismus. Die neueste Monographie wirft Hacks gar einen zynischen Umgang mit der klassischen Literatur vor.³

In Ost wie West bezieht man sich auf Hacks' Essays, um die jeweiligen Positionen zu stützen. Es wäre aber möglich, dass er zwar mit der öffentlichen Selbstaussage diejenige Strategie verfolgte, die man ihm westlicherseits vorwirft und von östlicher Seite gerne aufnahm: sich mit der DDR zu solidarisieren, ohne sie kritisieren zu

1 Zur Aufführungsgeschichte vgl. Urs Allemann, Die poetischen Rückzugsgefechte des Peter Hacks. Vom *Tassow* zu *Prexaspes*, in Judith R. Scheid (Hg.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*. Stuttgart: Klett 1981, S. 177-192, hier S. 178.

2 Peter Hacks, *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze 1959-1994*, Hamburg: Edition Nautilus, 1996, S. 19-35.

3 Andrea Jäger, *Der Dramatiker Peter Hacks. Vom Produktionsstück zur Klassizität*. Marburg: Hitzeroth, 1986, S. 218-246.

müssen, dass die Stücke aber keineswegs so bruchlos in den Essays aufgehen, wie es seine Kritiker auf beiden Seiten der Mauer nahe legten. Die Rezeption der *Pandora* insbesondere spricht für dieses Missverständnis, weil das Stück in einer für Hacks untypischen Weise Gegenwartsprobleme aufgreift: Naturzerstörung durch Technik, Gewalt im Geschlechterverhältnis und den Klassengegensatz. Sowohl in der Ost- wie der Westrezeption wird die *Pandora* von der Hacks'schen These der sozialistischen Klassik her interpretiert. Die Literaturwissenschaftler der DDR unterschlagen weitgehend die unzweideutig angesprochenen Gegenwartsprobleme und kommen über Zusammenfassungen meist umstandslos zum sozialistischen Resultat, der „Anerkennung der Arbeit als einem kollektiven Prozess der Selbstschöpfung des Menschen.“⁴ Die Rezeption im Westen wirft Hacks die zynische Bejahung der sinnentleerten, selbstzerstörerischen Welt der Moderne mit all ihren negativen Folgen vor.⁵ Beide berücksichtigen zu wenig das Stück selbst. Denn die Welt gegen Ende des Dramas steht mit ihrem Automatismus der unendlich sich fortsetzenden Produktion dem Kapitalismus zu nahe, um sich noch mit der These von der kollektiven Selbstschöpfung des Menschen durch Arbeit zu vertragen. Ihre Überhöhung zur wiederkehrenden *Pandora*, auf die sich die bundesrepublikanische Zynismus-These stützt, kann aber dann allenfalls ironisch gemeint sein. Möglicherweise hat erst der Fall der Mauer den Blick für eine von den Selbstauslegungen des Autors unverstellte Neuinterpretation geöffnet. Im Folgenden werden daher die Essays nicht herangezogen. Stattdessen sollen aus den Stücken von Goethe und Hacks kontrastiv die Strukturen offengelegt werden, aufgrund derer sich die Dramen entfalten. Um das Ergebnis vorwegzunehmen: In Goethes Fall handelt es sich um den Wechsel von Systole und Diastole, d.h. um Polarität und Steigerung, im Falle von Hacks um eine bewusste Verkürzung des Goethe'schen Schemas auf eine Polarität ohne Jenseits. Daraus ergibt sich die jeweilige Zielrichtung der Stücke.

Polarität und Steigerung in Goethes *Pandora*

Goethes *Pandora*. Ein Festspiel beginnt mit einer für klassische Verhältnisse umfangreichen Bühnenanweisung, derzufolge „zu der Linken des Zuschauers“ die „Seite des Prometheus“, gegenüber die „Seite des Epimetheus“ liegt. Links zeigt sich eine zerklüftete Gebirgslandschaft mit Höhlen „ohne alle Symmetrie“, nach oben hin wird der Bewuchs dichter, „bis sich das Ganze in einen waldigen Gipfel endigt.“ Rechts dagegen nimmt zunächst ein „ernstes Holzgebäude“ einen Großteil der Bühne ein, im Hintergrund folgen Hecken, Zäune und Mauern zur „Befriedung verschiedener Besitztümer“, Obstbäume und Gärten, schließlich im Hintergrund ein Fluss, „der mit Fällen und Krümmungen nach einer Seebucht fließt, die zunächst von steilen Felsen begrenzt wird. Der Meereshorizont, über den sich Inseln erheben, schließt das Ganze.“ (GP, S. 663)⁶ Die Bühne ist offensichtlich als symbolische Landschaft mit ge-

4 Peter Reichel in 'Pandora' von Peter Hacks [Mehrere Stellungnahmen nach der Erstveröffentlichung], in *Weimarer Beiträge* 12 (1981), S. 55-71, hier: S. 66.

5 Vgl. dazu Rolf Geißler, Die Pandora-Mythe bei Goethe und Peter Hacks, in *Literatur für Leser* 1987/3, S. 173-187, sowie insbesondere zur Gender-Frage Christine Lubkoll, 'Diese Heiden-Eva hat seit Urzeiten zwei Gesichter...'. Der Mythos der Pandora bei Goethe und Peter Hacks, in Gerhard Klussmann, Heinrich Mohr (Hg.), *Die Schuld der Worte*, Bonn: Bouvier, 1987. S. 59-77.

6 Ich zitiere die *Pandora* fortlaufend im Text als 'GP' mit Seiten- bzw. Verszahlen nach J. W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abtlg., Bd. 6. Hg. von D. Borchmey-

gesätzlichen Tendenzen angelegt. Einerseits verweist das Gebirge mit „Toren und Gattern“ auf die anorganischen Mineralien und Erze, die Prometheus und seine Geschöpfe mit Hilfe des Feuers zu Eisen einschmelzen und zu Werkzeugen und Waffen schmieden. Der Wald kommt dabei nur als Brennmaterial in Betracht. Gegenüber wird dagegen die organische Natur zu Nutzpflanzen und Holzgebäuden veredelt. Goethes geologischen Vorstellungen entsprechend findet sich die „Kultur“ mit Feld- und Gartenbau und der Abtrennung von Besitzungen in der Ebene, während die Schmiede des Prometheus noch in Höhlen wohnen. Die Bereiche der Brüder sind aber in eine Landschaft eingelassen, deren Endpunkte Berggipfel und Meer auf das Erhabene verweisen. Ob Prometheus und Epimetheus eine entsprechende Beziehung zum Göttlichen unterhalten, wird sich am besten wohl im Vergleich mit Goethes Auffassung des Erhabenen an anderer Stelle zeigen lassen. Dazu ziehe ich den Basistext zu Goethes geologischen Auffassungen, *Über den Granit* von 1784, heran. Die Erde fasst Goethe darin als einen einzigen großen Granitblock auf, der vom Erdinneren bis zu den höchsten Gipfeln reicht. Alle geologischen Erscheinungen und Formationen erklären sich als bloße Oberflächenphänomene des Granits, dem „festen Boden der Urwelt“ (I/25, S. 314). Das gilt auch noch für den Vulkanismus und die „Bänke und Massen“ der Bühnenanweisung. Durch Erosion zerfällt der Granit in Trümmer, sodass sich an den Hängen Bewuchs bis hin zum Bergwald bilden kann, lagert sich dann in Form von Sedimenten in den Tälern ab und bildet dort fruchtbaren Ackerboden. Nur dort, in den Tälern und an den Berghängen, kann sich daher Leben entwickeln und damit auch der Tod Einzug halten, während die Berggipfel von Trümmern frei bleiben, die ja immer nach unten stürzen. Der Gipfel bleibt also kahl, purer Stein, und als solcher leblos, damit aber auch jenseits des Gegensatzes Tod - Leben. Nur hier entwickelt sich das Gefühl des Erhabenen und eine Sehnsucht „nach dem nähern Himmel“ (I/25, S. 315). Umgekehrt fehlt aber hier oben auch das Glück, das sich aus der Befriedigung begrenzter Bedürfnisse ergibt.⁷

Das Bühnenbild auf der Seite des Prometheus weicht jedoch in zweierlei Hinsicht von dem geologischen Entwurf ab: Zum einen wird die Einheit des ursprünglichen Granitblocks durch Oberflächenphänomene verdeckt. Zum anderen ist der Gipfel keineswegs „nackt“, sondern von einem Wald bedeckt. Er bietet keine Aussicht auf den Himmel, und das Gefühl des Erhabenen kann sich nicht entwickeln. Das Bühnenbild entspricht damit der Position des Prometheus: er hatte, wie der biblische Luzifer, gegen die Götter revoltiert und sich selbst damit die Aussicht auf das Unendliche versperrt. Für seine Geschöpfe, die Menschen, begrenzte Prometheus die Aussicht noch enger: Sie sind als Schmiede und Bergleute im Inneren des Gebirges tätig. Der Aufstand gegen die Götter stellt also in Goethescher Terminologie eine Systole, eine Zusammenziehung auf das Endliche dar, die der ursprünglichen Unendlichkeit der Götter folgt. Laut Bühnenanweisung „*endigt*“ denn auch „das Ganze in einen waldigen Gipfel.“ Damit ist die Endlichkeit des Prometheus und seiner Geschöpfe ausgesprochen. Analog dazu heißt es zur Seite des Epimetheus: „Der Meereshorizont, über den sich Inseln erheben, *schließt* das Ganze.“ (Hervorhebungen M.M.) Der

er u. P. Huber. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, S. 661-699. Andere Werke Goethes nach derselben Ausgabe mit Abteilungs-, Band- und Seitenzahl.

7 Vgl. dazu Michael Mandelartz, Vom Gestein zur Poesie. Zum Verfahren der Steigerung in Goethes *Novelle*, in: *Herder-Studien* (Tokyo), Bd. 5 (1999), S. 127-159, insbesondere S. 145-150. Auch unter http://www.bib1int.de/pdf/goethe_novelle.pdf; Zugriff am 07.10.2002.

Himmel oberhalb des Horizontes kommt nicht vor, und die Inseln teilen die Aussicht über die Wasserfläche so auf, dass sich jeweils überschaubare Abstände ergeben. Von Unendlichkeit also auch hier keine Spur. Prometheus und Epimetheus vertreten demnach zwei verschiedene Weisen, wie sich das Unendliche ins Endliche zusammenzieht, und zwar auf der Seite des Prometheus in die bloße Bearbeitung der Realität, ohne dass sich ein Ausblick auf offene Möglichkeiten, auf Zwecke außerhalb dessen, was schon existiert, ergäbe: dies ist die Technik als Selbstzweck und die Herrschaftsform der Diktatur; auf der Seite des Epimetheus dagegen in das bloße Reich der Möglichkeiten ohne Bezug auf ihre Realisierung: dies sind Traum und Erinnerung. Im ursprünglichen Reich der Götter sind alle Möglichkeiten auch schon real oder, biblisch gesprochen, schafft das Wort des Schöpfers zugleich die Welt, die es ausdrückt. Wenn Goethe in einem Eintrag in die Tag- und Jahreshefte für 1807 schreibt, dass ihm „der mythologische Punkt, wo Prometheus auftritt, [...] immer gegenwärtig und zur belebten Fixidee geworden“ (I/6, S. 1232) sei, so dürfte genau dieser Punkt gemeint sein: Der Übergang von der ursprünglichen Unendlichkeit der Götter zur Zusammenziehung auf das Endliche, den Prometheus in seiner Revolte gegen die Götter vollzieht. Es handelt sich also um eine Kosmogonie, vergleichbar derjenigen im 8. Buch von *Dichtung und Wahrheit*. Zu Beginn der Schöpfung treten Wirklichkeit und Möglichkeit auseinander und werden im Drama von Prometheus und Epimetheus repräsentiert.

Diese Auslegung des Gegensatzes der Brüder mag für Goethes Denken zu abstrakt, zu „philosophisch“ scheinen. Doch berichtet Riemer, Goethe habe im April 1814 gesagt, „daß nur die Jugend die Varietät und Specification, das Alter aber die genera, ja die familias habe. [...] Goethe sei in seiner *Natürlichen Tochter*, in der *Pandora* ins Generische gegangen, im *Meister* sei noch die Varietät.“ (II/7, S. 328) Deutlicher noch wird Goethe in einer Tagebucheintragung vom 17.5.1808: „An Pandorens Wiederkunft. [...] Über Metamorphose und deren Sinn; Systole und Diastole des Weltgeistes, aus jener geht die Spezifikation hervor, aus dieser das Fortgehn in's Unendliche.“ (II/6, S. 306) Allerdings besteht die Metamorphose aus einem mehrfachen Wechsel von Systole und Diastole, von „Spezifikation“ (Einschränkung, Rückbezug aufs Selbst) und „Fortgehn in's Unendliche“ (Ausweitung, Ausgriff auf anderes bzw. das Unendliche). Aus der *Polarität* von Systole und Diastole ergeben sich dann von Stufe zu Stufe jeweils *Steigerungen*, weil jede Diastole das Selbst erweitert und die folgende Systole den neuen Zustand stabilisiert. Wenn die Systole aber im Rückbezug auf sich selbst zugleich ihren Widerpart absplattet — in unserem Beispiel die Absplattung des Epimetheus von Prometheus in dessen Widerstand gegen die Götter — dann sind Polarität und Steigerung zugleich als ein Prozess der *Vermannigfaltigung* zu denken, der der Metamorphose der Pflanzen entspricht: In der Zusammenziehung wird ein ursprüngliches, unspezifisches Phänomen in bestimmte, gegensätzliche und räumlich begrenzte Phänomene entfaltet oder zerlegt. Deren Erweiterung wird von ihren Eigentümlichkeiten bestimmt, sodass sich unterschiedliche Steigerungen in den verschiedenen Bereichen ergeben. Die Verwandtschaft der Gegensätze bleibt wegen der Abhängigkeit vom gemeinsamen Ursprung gewahrt. „Spezifikation“ und „Fortgehn in's Unendliche“ bilden dergestalt eine Art fraktaler Struktur, die Goethe vielleicht zuerst am Straßburger Münster aufgefallen ist. Aus der unendlichen Mannigfaltigkeit, die sich per Systole und Diastole aus der ursprüngli-

chen Götterwelt ergibt, können im Folgenden nur einige Punkte herausgehoben werden.

Möglichkeit und Wirklichkeit spezifizieren sich in Epimetheus und Prometheus auf der einen Seite als Traum und Erinnerung, auf der anderen Seite als Technik und Diktatur. Pandora, „die Allbegabte“, hat Epimetheus wieder verlassen, nachdem sie die beiden Kinder Epimeleia und Elpore gezeugt hatten. Jetzt lebt Epimetheus in einer Welt der Erinnerung, in der sich Vergangenheit und Zukunft im Traum vermischen und dergestalt die Gegenwart vernichten. (Vgl. GP, V. 4, 5) Der höchste Punkt der Erinnerung bezieht sich auf den „Kranz“ Pandorens, der ihr von den Göttern in die Locken eingedrückt wurde. Der Kranz ist aber nicht nur der oberste Punkt ihrer Erscheinung, er *beschattet* zugleich ihre Gestalt. Damit ergibt sich ein Wechselspiel von Licht und Schatten, von dem aus nach Goethes Vorstellung des Trüben Pandorens Erscheinung in die Wirklichkeit hinübertreten könnte. Doch genau diesen Übergang kann Epimetheus nicht vollziehen, sodass ihm der Kranz zu Einzelheiten auseinanderfällt:

Jener Kranz, Pandorens Locken / Eingedrückt von Götterhänden, / Wie er ihre Stirn umschattet, / Ihrer Augen Glut gedämpft, / Schwebt mir noch vor Seel' und Sinnen, / Schwebt, da sie sich längst entzogen, / Wie ein Sternbild über mir. / Doch er hält nicht mehr zusammen; / Er zerfließt, zerfällt und streuet / Über alle frische Fluren / Reichlich seine Gaben aus. (GP, V. 132-142)

Der Kranz - das Symbol der Kunst, insbesondere der Dichtung — fällt Epimetheus auseinander, weil er den Übergang zur Wirklichkeit nicht vollziehen kann. Auf der Seite des Prometheus findet sich als entsprechendes Symbol die *Krone*. Was Pandora von den Göttern mitgegeben wurde und daher auf das Unendliche zurückverweist, stellen die Schmiede des Prometheus selber her. Der Bezug aufs Unendliche entfällt, die Krone verweist auf die *Macht* des Prometheus als den höchsten Punkt der materiellen Welt:

Rasch nur zum Werk getan! / Feuer nun flammt's heran, / Feuer schlägt oben an; / Sieht's doch der Vater [Prometheus] an, / Der es geraubt. / Der es entzündete, / Sich es verbündete, / Schmiedete, ründete / Kronen dem Haupt. (GP, V. 209-217)

Die höchsten Punkte auf beiden Seiten, der *Kranz* und die *Krone*, verdeutlichen die jeweiligen Prinzipien des Epimetheus bzw. Prometheus: das Auseinanderfallen der bloßen Möglichkeiten bzw. den festen Zusammenhalt einer materiellen Welt, die aus eigener Machtvollkommenheit gegen die Götter geschaffen wurde. Beide „Welten“ können nur bestehen, insofern sie getrennt sind, und doch leiden beide daran, dass ihnen der andere Part fehlt. Aus diesem Widerspruch ergibt sich das Missverhältnis zwischen den beiden Kindern Epimeleia und Phileros und die folgende Steigerung: Die Kinder des Epimetheus und des Prometheus lieben einander, da sie die Fehlfunktionen ihrer jeweiligen Welt spüren. Es käme darauf an, sie zu vereinigen, doch initiieren gerade die Väter ein Missverständnis, das zur Katastrophe des beiderseitigen Selbstmordes führt: Die Schmiede des Prometheus stellen verschiedene Instrumente zum Verkauf an die Hirten her, unter denen sich auch ein Beil befindet. Als Phileros am frühen Morgen zu seiner Geliebten Epimeleia läuft, wird er von seinem Onkel Epimetheus aufgehalten. Phileros drängt zur Eile, doch der verträumte Epimetheus nimmt darauf wenig Rücksicht. Der Liebende *verspätet* sich also bei Epimeleia, die für ihn die Gartenpforte nur „angelehnt“ (GP, V. 542) hatte. In der Zwischenzeit aber betritt einer der Hirten den Garten und versucht Epimeleia zu vergewaltigen. Phileros

kommt hinzu, vertreibt den Hirten und verfolgt und verletzt anschließend seine vermeintlich untreue Geliebte mit einem Beil - eben jenem Beil, das die Schmiede seines Vaters Prometheus zuvor dem Hirten verkauft hatten. Die beiden Väter nötigen die Kinder zur Liebe und durchkreuzen sie zugleich. Damit wird die Situation der Kinder tragisch, sie werden in den Selbstmord getrieben: Phileros stürzt sich ins Meer, Epimeleia kurz darauf ins Feuer.

Der Versuch der beiden Kinder, die Grenzen ihrer jeweiligen Welten in Liebe zu überschreiten, ist gescheitert; die Väter verwiesen sie zurück in ihre Grenzen. Sie suchen daher die Befreiung auf der nächsten Stufe, der Auflösung der Körpergrenzen durch den Sturz in das Allgemeine der Elemente. Wenn wir das Drama bis zu diesem Punkt nach Goethes Begrifflichkeit in Diastole und Systole einteilen, so haben wir folgende Stufen vor uns (die freilich erweitert werden könnten, wenn man mehr ins Einzelne ginge):

1. Ursprüngliche Unendlichkeit der Götter. Sie liegt vor der Zeit und jenseits des Raumes des Dramas.
2. Systole des Prometheus: Revolte gegen die Götter, Zerlegung der ursprünglich unendlichen Einheit in Möglichkeit und Wirklichkeit, Epimetheus und Prometheus.
3. Diastole der Kinder: Versuch einer Vereinigung in der Liebe. Ausgriff auf den Widerpart (direkt), keine Steigerung.
4. Systole der Väter: Begrenzung der Liebe durch Gewalt. „Schutz“ der Epimeleia durch Epimetheus, Verurteilung des Phileros durch Prometheus.
5. Diastole der Kinder: Selbsttötung durch Auflösung in die Elemente Feuer und Wasser, damit erneute Öffnung gegen das Unendliche. Steigerung. — Anschließend will Prometheus seinen Sohn in das Leben zurückholen, die letzte Diastole also ungeschehen machen. Die Entwicklung erfolgt jedoch in der Zeit, die sich nicht umkehren lässt. Es ist daher, wie es in den *Wahlverwandtschaften* heißt, ein „Wahn“ zu glauben, „in einen frühern beschränktern Zustand könne man zurückkehren, ein gewaltsam Entbundenes lasse sich wieder ins Enge bringen.“ (FA 1/8, S. 361) Eos, die Göttin der Morgenröte, hält Prometheus daher zurück. Er kann seinen Sohn nicht mehr retten, denn das neue Leben, das dieser im Durchgang durch die Elemente erhält, übersteigt seine Schöpferkraft. Seine Geschöpfe sind aus dem bloßen Widerstand gegen das Unendliche, die Götter, und demnach auch aus dem Widerstand gegen die Elemente hervorgegangen. Das neue Leben des Phileros dagegen entsteht gerade daraus, dass er sich den Elementen *überlässt*. Nicht geht es um Herrschaft über die Natur, sondern der Leib und die Elemente wirken zusammen, der Herrschaftswille über den Leib wird aufgegeben, und so ergibt sich das *Fest* der Einheit von Natur, Mensch und Leben. Daher folgt
6. Systole der Kinder: Vereinigung nach dem Durchgang durch die Elemente als ihrem Anderen (indirekt). Stabilisierung der erreichten Steigerung im Fest.

Am Schluss des Festspiels ist die von Prometheus gesetzte Trennung von Mensch und Göttern wieder aufgehoben. Die Menschen wenden sich im Fest erneut den Göttern bzw. dem Leben zu und werden damit erst zu Menschen im eigentlichen Sinne, das Projekt des Menschen kann seinen Anfang nehmen.

Polarität ohne Jenseits in der *Pandora* von Peter Hacks

Die beiden Bühnenbereiche von Epimetheus und Prometheus in Goethes *Pandora* stellen jeweils ein begrenztes Gebiet vor. Die Kinder Epimeleia und Phileros stürzen sich, darüber hinausgehend, ins Unbegrenzte der Elemente und stellen so die unterbrochene Kommunikation mit den Göttern wieder her. Da das Bühnenbild das Unendliche nicht darstellt, wird der versuchte Freitod der Kinder als Botenbericht überbracht. Er liegt außerhalb der Sphäre der Titanen, aber er findet statt. Die Diastole beruht auf dem Ausgriff über die begrenzte Sphäre hinaus ins Unendliche. Nur so ergibt sich aus dem polaren Widerspiel von Systole und Diastole eine Steigerung.

Anders als Goethes Einakter besteht die Hacks'sche *Pandora* aus zwei „Handlungen“, deren erste im Süden, die zweite im Norden spielt. Beide Bühnenbilder werden mit „Gelände des Epimetheus“ bezeichnet, was sich aus dem Stück so erklärt, dass Prometheus den Epimetheus aus dem Süden verdrängt, weil der Wald des Nordens von den Schmieden bereits abgeholzt wurde. Zwischen den beiden Handlungen hat Prometheus im Dienste seines Sohnes, des neuen Herrschers Phileros, eine Industrielandschaft aufgebaut. Epimetheus ist vom Süden in den Norden gezogen, in dem sich wieder Wald gebildet hat. Dieser wird nun von den Männern des Südens erneut ausgebeutet, die Industrie rückt Epimetheus auf den Leib, er soll im zweiten Teil noch einmal verdrängt werden. Weiterhin ergießt sich der Fluss nicht mehr wie bei Goethe im Hintergrund der Bühne ins Meer, sondern bildet die Grenze zum Land des Prometheus. Der Blick auf Meer und Berge als die Orte, von denen her sich Neues ergeben könnte, entfällt. Das Bühnenbild beschreibt eine Welt der bloßen Immanenz. Strukturell betrachtet hat das zur Folge, dass die Handlung nicht aus dem Bezug auf externe Elemente vorangetrieben werden kann. Zwar werden Prometheus und Epimetheus nach wie vor auf den Gegensatz von Wirklichkeit und Möglichkeit bezogen, doch greift bei Hacks das Goethesche Schema von Polarität und Steigerung nicht mehr: dafür bedarf es des Ausgriffs auf das Andere des Gegensatzes, das hier weder als Göttliches, noch in Form der Elemente gegeben ist. Das dreigliedrige Goethesche Schema, bestehend aus zwei gegensätzlichen Polen und einem Dritten, Unbestimmten, das die Möglichkeit neuer Entwicklungen eröffnet, wird reduziert auf ein zweigliedriges Schema, bestehend nur aus Gegensätzen. Jedes Glied hat daher nur zwei Bezugsmöglichkeiten: es kann sich auf sich selbst, oder auf seinen Widerpart beziehen. Das Resultat des Selbstbezugs ist eine bloße Stärkung der Identität und eine Vertiefung des Gegensatzes, der Bezug auf den Widerpart hat allenfalls eine Mischung, einen Kompromiss zur Folge, keineswegs etwas Unerwartetes, Neues. Wollte man das Hacks'sche und das Goethesche Modell nach dem Schema der Farbenlehre vergleichen, so ergäbe sich aus der Mischung von Gelb und Blau: Grün, aus ihrer Steigerung von beiden Seiten her aber: Purpur (GP I/23,1, S. 249-256). Das Purpur fehlt bei Hacks, es bleibt das Grün als flachestmögliches Resultat, ohne eine weitere Entwicklung zu ermöglichen.⁸

Eine Analyse der Verwandtschaftsverhältnisse wird die Folgerungen aus dem Bühnenbild bestätigen. Die beiden Titanen sind bei Hacks wie bei Goethe Brüder. Epimetheus zeugt in Goethes Festspiel zwei Töchter mit Pandora: Elpore und Epimeleia. Die Mutter des Sohnes von Prometheus wird nicht bestimmt. Es mag sich beim

8 Unter den vorgenannten Stufen bei Goethe entspräche demnach 3. dem Grün, 5. der Steigerung von beiden Seiten her und 6. der Vereinigung im Purpur.

Leser die Vermutung einstellen, dass er ebenfalls Pandora zur Mutter habe, doch bleibt dies offen. Hacks dagegen vollzieht den Schritt: Phileros ist der Sohn von Prometheus und Pandora. Die drei Kinder stammen demnach mütterlicherseits sämtlich von Pandora ab, väterlicherseits von Prometheus und Epimetheus, also von deren gemeinsamen Eltern Iapetos und Klymene. Bei der Heirat des Phileros mit Epimeleia handelt es sich um einen Inzest, ebenso wie bei der Liebschaft mit ihrer Schwester Elpore. Der Inzest nun ist strukturell nichts anderes als die oben dargestellte Vermischung mit dem Gegensatz gleicher Abstammung. Der Beziehungswechsel des Phileros von Epimeleia zu Elpore verdoppelt und betont nur den Tatbestand, dass es in der Hacks'schen *Pandora* keinen Ausweg aus dem beschränkten Raum der Immanenz gibt, genealogisch gesprochen: aus dem Inzest. Das Missverständnis zwischen den Liebenden konnte bei Goethe nur deswegen zur Neubestimmung des Menschen in der festlichen Vereinigung von Phileros und Epimeleia führen, weil beide sich aus Verzweiflung den Tod geben wollten und derart mit den Elementen - d.h. mit dem Anderen ihres Gegensatzes - vereinigten. Bei Hacks ist dieser Ausweg verstellt, so dass nach dem Missverständnis nur die endgültige Trennung - also erneuter Selbstbezug und damit Stillstand - oder aber die Vereinigung *trotz* des Widerstandes Epimeleias bleibt: die Vergewaltigung (vgl. HP, S. 47f.).⁹ Das Fehlen der Transzendenz schlägt in Gewalt als direkteste Form der Vereinigung um (wie der erste Liebesversuch bei Goethe). Dass Epimeleia ihrer Vergewaltigung anschließend zustimmt: „Er griff nur, was ihm zubehörte als Geschenk“ (HP, S. 49), bestätigt nur, dass auch ihr unter solchen Geschlechterverhältnissen keine Alternative bleibt. Der Charakter der Ehe, wie er im zweiten Teil weiter entwickelt wird, folgt aus der Anlage des Stückes.

Ähnliche Folgen hat das Fehlen der Transzendenz für das Verhältnis zwischen Phileros und seinem Vater. Den unmittelbaren Anlass für die versuchte Selbsttötung des Phileros bildete bei Goethe die Rüge seines Vaters. Den entscheidenden Passus übernimmt Hacks wörtlich: „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.“ (GP, V. 434-436; HP, S. 26) Die Folgen widersprechen sich jedoch diametral: Bei Goethe flieht Phileros in die Elemente, um dem Vaterwillen auszuweichen, und kehrt in festlicher Vereinigung mit Epimeleia zurück. Bei Hacks fehlt jedoch der Raum zum Ausweichen. Phileros wendet sich daher gegen den Vater, stachelt dessen Männer zur Brandschatzung des Tempels des Epimetheus an, führt die Revolution gegen Prometheus an und setzt sich selbst als neuen Herrscher ein. Das Fehlen eines Anderen jenseits des Gegensatzes Prometheus - Phileros führt zur bloßen Wiederholung des prometheischen Aufstands gegen die Götter in der Revolution des Phileros gegen seinen Vater. Damit geht, bei Phileros ebenso wie bei Prometheus, eine engere Beschränkung des Selbst einher. Während aber des Prometheus Widerstand gegen das Ganze in die kulturelle Produktion mündet, richtet sich Phileros gegen eben diese Produktion der Väter. Der Tempel des Epimetheus gilt der von Phileros geführten Menge nicht mehr als Kulturprodukt, sondern nur noch als bloßer Rohstoff: „So, Säulen? Säulen, Bäume, beides zählt uns gleich.“ (HP, S. 46) Die Welt besteht nur noch aus Material, das dem Einzelnen seine pure Existenz sichert. Die Kultur als gemeinschaftlich produzierte und Gemeinschaft stiftende Vergegenständlichung des Menschen hat ausgespielt. Phileros fordert daher seine Leute

9 Ich zitierte die *Pandora* von Hacks im Text als 'HP' nach der Erstausgabe: Peter Hacks, *Pandora. Drama nach J. W. von Goethe. Mit einem Essay*. Berlin u. Weimar: Aufbau, 1981.

auf: „Nehmt, jeder kräftig seines. Ich auch habe meins. / Folgt mir, sackt ein. Nehmt, was sich läßt, und liebt / mich sehr.“ (HP, S. 51)

Der zweifache Aufstand gegen die Götter und den Vater lässt die Welt am Ende der ersten Handlung als kulturelle Wüste zurück. Auf diesem Boden errichtet Phileros seine Herrschaft, die, von den Interpreten bislang durchgehend als sozialistisch missverstanden, in der Tat bloß kapitalistisch ist. Dies lässt sich an zahlreichen Merkmalen festmachen. Zunächst stimmt schon das Ende des ersten Teils in einigen Punkten mit dem von Marx als ursprüngliche Akkumulation beschriebenen Ursprung des Kapitalismus überein (wobei der Chor mehrere Funktionen übernimmt): Die Männer des Prometheus sind durch den Raubzug im Süden nicht mehr „an die Scholle gefesselt“.¹⁰ Phileros benutzt das freigewordene Proletariat für einen „kolossalen Diebstahl der Kirchengüter“, die er anschließend „an raubsüchtige königliche Günstlinge verschenkt“.¹¹ Der entzündete Tempel wird zur Grundlage der neuen Industriegesellschaft mit ihren Lohnarbeitern: „Der Tempel ward zum Meiler. Lohn erheischt die Tat.“ (HP, S. 47). In der zweiten Handlung verfestigt sich das Bild der kapitalistischen Wirtschaft. Sie wird von den beiden Seiten her bedroht, die der Kapitalismus nach Marx ausbeutet: Zum einen von der Natur, die zu kollabieren und damit der Wirtschaft die Grundlage zu entziehen droht, zum anderen von den Arbeitskräften, die sich ihrer Verdinglichung widersetzen könnten. Das erste Problem meistert Prometheus als Ingenieur, das zweite Phileros als Ideologe.

Prometheus ist unter der Herrschaft des Phileros zum obersten Techniker des Staatswesens mutiert. Gegenüber Epimetheus, der sich vor der Industrie im Süden in die „Waldeinsamkeit“ des Nordens zurückgezogen hatte, um dort die Rückkehr Pandorens zu erwarten, entwickelt er eine Philosophie der Technik, derzufolge die Natur in ihrer Funktion als Rohstoff für die industrielle Produktion zur Gänze aufgeht: „Kies ist der Stoff zu Straßen. Straßen sind aus Kies. / Der Hügel breitet sinnreich sich zur Straße jetzt.“ (HP, S. 56) Dass der Sinn der Produktion nunmehr nur in ihr selbst statt im Gebrauch durch die Menschen liegt, bildet das zentrale Argument des Epimetheus. Sie produziert nur „Müll“ (HP, S. 59) und „würdelosen Unrat“ (HP, S. 60). Hinzu kommt die Vernichtung der natürlichen Ressourcen etwa durch Verödung der Wälder und Erwärmung der Flüsse durch Atomkraftwerke. Dem setzt Prometheus die „Betriebskunst“ (HP, S. 63) entgegen, derzufolge die Nebenfolgen der Technik technisch gemeistert werden, etwa durch künstliche Kühlung des aufgeheizten Flusses (HP, S. 63f). Damit wird dem Zusammenbruch der kapitalistischen Produktion durch Zerstörung ihrer natürlichen Grundlagen ein Riegel vorgeschoben, die Ausbeutung der Natur wird auf Dauer gestellt. Dasselbe erreicht Phileros in Bezug auf das revolutionäre Potenzial der Lohnarbeiter, indem er ihre Situation ideologisch vernebelt. Vor dem Betriebstor beantwortet er die Fragen der Arbeiter nach Widersprüchen in den Arbeitsbedingungen mit bloßem rhetorischem Nachgeben, das auf keinerlei substanziellem Handeln beruhen kann, wie sich an den widersprüchlichen Antworten zeigt. Weiteres Nachfragen wird von der Sirene abgebrochen, die den Betriebsschluss einläutet und die Arbeiter in den Feierabend entlässt (HP, S. 71 ff.).

Die Natur wird technisch, die Lohnarbeiter werden ideologisch bemeistert. Der kapitalistische Produktionsprozess hat sich stabilisiert und setzt sich - anders als bei

10 Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23. Berlin: Dietz, 1968, S. 743.

11 Ebd.. S. 749.

Marx — automatisch in die Zukunft fort. Menschliche Herrschaft wird überflüssig: Phileros und seine Schwestern kommen bei einem Autounfall ums Leben,¹² ohne dass anschließend die Frage nach der Nachfolge aufgeworfen würde. Eine allumfassende, selbstbezügliche Herrschaft des Kapitalismus zeichnet sich ab. Es gibt am Ende des Hacks'schen Dramas kein Anderes mehr, auf das sich die Hoffnung richten könnte. Der Kapitalismus wird daher, von Prometheus ebenso wie von Epimetheus, mit der wiederkehrenden Pandora identifiziert und als „Pandora der Werkstätten“ (HP, S. 93) verherrlicht. Der Voraus-Denkende Prometheus sieht in der kapitalistischen Produktion die Zukunft, der Nach-Denkende Epimetheus die Erfüllung seiner Träume, und beide mit Recht, weil die Alternativen ausgeschlossen wurden: „Not und Freiheit, letzten Endes sind sie eins.“ (HP, S. 93) Als Überhöhung des zeitgenössischen Kapitalismus aber wird die „Pandora der Werkstätten“ charakterisiert, indem ihr seine entscheidenden Attribute zugeordnet werden: die Trennung von Arbeit und Freizeit (HP, S. 93), die Trennung von Armut und Reichtum (HP, S. 89), die Verdinglichung des Menschen (ebd.) und die Fortsetzung einer Praxis und Ideologie, die längst nicht mehr geglaubt wird. Die Wahrheitsfrage wird suspendiert: „Fortfahren in dem alten Tone kann ich nur. / Längst abgediente Worte selbstbeweglich reih / Die Zunge noch, vom innern Urteil ungeglaubt: / Bemühet Kräfte, zeigt Leistung, zwingt den Stoff, / Es ist euer Muß.“ (ebd.) Aus der ostdeutschen Perspektive greift die neue Pandora naturgemäß von Westen, von der Mauer her auf die DDR (und die Welt) über. Es überrascht aber doch die Deutlichkeit, mit der dies ausgesprochen wird: „Hervor die Mauer, im Weiten wallend dieses Lands, / Regt eine Frau sich, strebend stetig immer her.“ (HP, S. 93)

Aufzuklären bleibt noch die Rolle des „Musters“, das bei Hacks die Stelle der aus dem Gefäß der Pandora quellenden Goetheschen „lieblich Götterbilder“ (GP, V. 101) einnimmt. Aus dem Gefäß der Pandora steigt bei Goethe ein Dampf, der schwebende Götterbilder aus sich entlässt. Pandora deutet sie als „Liebesglück“, „Schmucklustiges“, „Gewaltgebild“ und „ein artig Bild“. Sie repräsentieren vermutlich Ideale, denen es produktiv nachzustreben, oder die es nachzubilden gälte. Die beiden gegensätzlichen Reaktionen der Menge und des Epimetheus dagegen verfehlen ihren Sinn: Die Menge greift zu, doch entziehen sich die Gebilde, „steigend jetzt empor und jetzt gesenkt“. Epimetheus will sich nicht davon täuschen lassen und greift sich statt der Götterbilder die Überbringerin Pandora. „Auf ewig schuf da holde Lebensfülle mir / Zur süßen Lebensfabel jenen Augenblick.“ (Alle Zitate GP, S. 667) Zum *Epimetheus*, dem Rückwärtsgewandten, wird er in dem Augenblick, in dem er das Streben nach Idealen verwirft zugunsten des Zugriffs auf die körperlich schon anwesende Schönheit. Denn diese lässt sich nicht halten, sie bleibt auf den erfüllten Augenblick beschränkt, den Epimetheus dann ein Leben lang zu wiederholen gezwungen ist. Bei Hacks ist die Szene detaillierter ausgemalt. Im „Dampfgewölke“ erscheinen Bilder eines Heros, eines Tyrannen, eines Schäfers usw., von denen sich die Attribute ablösen und in einer Schale „bunt zu liegen“ kommen, in deren Schliff sich das Licht bricht. Derart zu einem Stilleben vereint, passen sie „anmutvoll“ zusammen, „In einem Muster, ewighin zur Stimmigkeit / Versöhnt, zu Kräftefrieden, Seelenruhe-
nuß.“ (HP, S. 13) Obwohl Epimetheus auch hier sich Pandora aneignet, erlaubt ihm doch der feste Umriss der Gestalt, die Erinnerung daran nach ihrem Weggang zu

12 Sie treiben übrigens, wie Prometheus berichtet, mit ihrem Wagen ins Meer, gehen demnach in dem Unendlichen wieder auf, das aus dem Drama ausgeschlossen wurde. Vgl. HP, S. 84f.

pflegen, zumal sie ihre Wiederkehr mit der Rückkehr des Musters verknüpft hatte. Gegen Ende des Stückes erscheint es dem Epimetheus dann erneut als Konfiguration von gleißenden Lichtern, tatsächlich die Beleuchtung eines Fabrikwerkes des Prometheus. Das Muster, zu Beginn des Stückes mit Pandoras Gefäß vom Himmel kommend, wird am Ende aus den Rohstoffen der Natur erarbeitet. Von daher legitimiert sich die Gleichsetzung Pandoras mit der Arbeit. Sie wird aus der Erde neu geschaffen; das Arbeitsprodukt — hier die gleißende Beleuchtung — gleicht sich den Träumen des Epimetheus an: „Die von dir [Prometheus] vermehrte Erde ist / In sie [die Träume des Epimetheus] hineingewachsen, und Pandora kommt.“ (HP, S. 89)

Angesichts dieser Inkorporation des Arbeitsprodukts ins Ideal erübrigt sich zuletzt die Frage, ob die Darstellung der Industriegesellschaft in Hacksens *Pandora* den Sozialismus oder den Kapitalismus meine. Sie wachsen zusammen, sodass die neue Pandora von den Vertretern des Materialismus und des Idealismus, Prometheus und Epimetheus, gemeinsam willkommen geheißen wird. In der Verschmelzung werden die Differenzen aufgehoben, die die Geschichte bislang vorangetrieben haben. Sie wird stillgestellt und verliert damit jede Bedeutung. Denn das Licht des neuen Musters steht bei Hacks eben so sehr wie bei Goethe für die Bedeutungslosigkeit (s. das Motto oben). Bei Goethe liegen die Götterbilder „buntgedrängt“ (GP, V. 101) nebeneinander, bei Hacks kommen sie zu Beginn des Stückes „bunt zu liegen“. Das gleißende Weiß jedoch, das die Farben am Ende des Stückes ersetzt hat, bedeutet auch im Werk von Peter Hacks: die Bedeutungslosigkeit, wie ein Zitat aus *Adam und Eva* (1972) verdeutlichen wird:

Gott [zu Gabriel über zuvor geschaffene Welten]: Was klar und hell sogleich ins Auge leuchtet, / Ist stets so flach wie wahr, so arm wie richtig. / Die Muster [!] da in ihrer dünnen Schönheit, / Aus Leeren in die Leere hingewirkt, / Gedankenwelten, müßigen Nirvanen, / Ich konnte, aber du erkanntest, eben / So gut sie unterlassen wie erschaffen.“

Wenn *Adam und Eva* mit Recht als „Komödie der Menschwerdung“¹⁴ bezeichnet wurde - und zwar nicht nur im biblischen Sinne, sondern als Drama des Menschen in seiner Auseinandersetzung mit dem Stoff — so kann die *Pandora* wohl als Drama der Abschaffung des Menschen gelten. Nicht nur, dass seine Welt bedeutungslos wird, indem der Stoff zum Licht emporgeläutert wird; der Mensch selbst wird im Drama bei dem Autounfall der drei Kinder Pandoras zur Seite gebracht. Übrig bleiben allein Epimetheus, Prometheus und der Chor der von Prometheus angefertigten Männer — Titanen und Marionetten, die schon vor dem Menschen die Bühne der Welt bevölkerten. Das Projekt des Menschen ist gescheitert, so die Diagnose von Hacks.

Michael Mandelartz, geb. 1958, promovierte 1989 in Aachen bei Hans-Peter Bayerdörfer über Leo Perutz. Anschließend Lektor an verschiedenen Universitäten in Korea und Japan, seit 2002 Assistent Professor an der Meiji Universität, Tokio. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind der späte Goethe sowie Raum- und Motivanalyse in der Literatur des 18. und 19. Jh.s. Veröffentlichungen: *Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln. Architektur als Kunst in Goethes Wahlverwandschaften* (1999); *Vom Gestein zur Poesie. Zum Verfahren der Steigerung in Goethes Novelle* (1999); Kunst als Instrument der Erkenntnis. Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz, in: H.-H. Müller (Hg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume - Abgründige Konstruktionen* (2002).

13 Peter Hacks, *Ausgewählte Dramen 3*, Berlin: Aufbau, 1981, S. 80.

14 Christoph Trilse, *Das Werk des Peter Hacks*, Berlin: Volk und Wissen, 1980, S. 224-233.