

| | | |
|-----|---|----|
| I | ZEITIGUNG DES WERKS (1750-1880) DIE GEBURT DES ‚ALTERSSTYLS‘ AUS DEM GEIST DER GENIE-ÄSTHETIK | 2 |
| 1 | VERZEITLICHUNG DER ÄSTHETIK: GEBURT, LEBEN UND TOD DES GENIES IM 18. JAHRHUNDERT | 4 |
| 1.1 | Die Zeit des Genies | 6 |
| | Selbstsetzung anstelle der ‚Alten‘ | 10 |
| | Die Zeit des Autors | 19 |
| | Die Zukunft des Originals | 23 |
| 1.2 | Zeit- und Lebensalter zwischen Kunst und Anthropologie (Johann Gottfried Herder) | 25 |
| 1.3 | Der Tod des Genies | 29 |
| 2 | VERZEITLICHUNG DES WERKS: DIE PROBLEMATISIERUNG VON GOETHES ‚SPÄTEREN WERKEN‘ IM SPANNUNGSFELD VON ÄSTHETIK UND ANTHROPOLOGIE | 36 |
| 2.1 | Historisierung des Stils: Friedrich Schlegels Metapher der Epoche | 38 |
| | Das Werk als historischer Körper | 39 |
| | Bildung und Alter am Werk | 43 |
| 2.2 | ‚Sich selbst historisch werden‘: Das Spätwerk als Vollendung? | 49 |
| | Dichtung und Wahrheit | 51 |
| | ‚Italienische Wiedergeburt‘ | 54 |
| | Naturalisierung der Kunst | 58 |
| | Wilhelm Meister | 61 |
| | Faust II | 67 |
| 3 | PHYSIOLOGISCHE PHILOLOGIE: ZUR GENESE EINES ÄSTHETISCHEN ALTERSWERKBEGRIFFS IM 19. JAHRHUNDERT | 73 |
| 3.1 | Das Alter als Ästhetik des Unpolitischen | 74 |
| 3.2 | Naturalisierung-Physiologisierung | 80 |
| | Gustav Carus’ Physiognomie der Kunst | 80 |
| | Goethe-Biologie und Altersphysiologie | 88 |
| 3.3 | Philologie des Altersstils | 98 |

I ZEITIGUNG DES WERKS (1750-1880)

DIE GEBURT DES ‚ALTERSSTYLS‘ AUS DEM GEIST DER GENIE-ÄSTHETIK

Wann beginnt das Alter? – dieser Frage suchen mit dem 19. Jahrhundert in steigendem Maße Physiologien und Pathologien, Ästhetiken, Anthropologien und Psychologien zu antworten. Das Projekt einer Geschichte des Altersbegriffs in den Diskursen der Künste zielt nicht auf eine neue Lösung, es ist aber der gleichen Problematik ausgesetzt, der diese Fragestellung verschrieben ist: Wann beginnt die Geschichte dessen, was später auf Formeln wie die des Altersstils, des Alterswerks oder der Alterskunst gebracht werden wird? Mit anderen Worten: Wo fängt an, was als ‚Anfang‘ nicht existiert, sondern sich erst dann, wenn es – wie ‚das Alter‘ – manifest wird, buchstäblich anzeigt?

Dieser Problematik lässt sich – das wird in jeder der angeführten Wissensordnungen deutlich – allein theoretisch, d.h. durch eine Setzung bewältigen: In den immer schon *vor-geschriebenen* Genealogien der Begriffe gilt es eine Zäsur vorzunehmen, von der aus sich schreiben lässt. Plausibel wird eine solche Zäsur da, wo sie sich an historischen Problematisierungen orientiert. Auch wenn diese Problematisierungen selbst bereits in erheblichem Maß Produkte historiographischer Diskurse darstellen, liefern sie an vielen Stellen die Ausgangspunkte für andere, spätere und ihnen mehr implizit als offenkundig eingeschriebene Problematisierungen – und somit auch für die Begriffe, in denen diesen eine Geschichte zukommt.

Das Alter in den Künsten, nicht als ihr Motiv oder gar ihr Begriff, sondern als Figur, deren Status ungeklärt und flüchtig und insofern mit den überkommenen Topoi im 18. Jahrhundert nicht zu klären ist, lässt sich insofern von der Konstellation, in der es von Friedrich Theodor Vischer – äußerst vorläufig – (als „Altersstyl“¹) benannt wird, zurückverfolgen zu den Anfängen der Genieästhetik. Nicht nur liefert deren Arbeit mit und in Figuren der Jugend ein ästhetisches Feld, auf dem Alter vornehmlich im Sinn antiken Altertums *als Negation* eingeschrieben, damit aber im modernen Sinn überhaupt erst konstituiert und insofern virulent wird. Auch die Verschränkung genieästhetischer und naturhistorischer Entwicklungskonzepte bildet als Ausgangspunkt anthropologischer Diskurse eine Vermittlungsstelle, an der topische, phylo- und ontogenetische, psychologische und ästhetische Konzepte gegen-, mit- und übereinander zunehmend moderne, und d.h. an dieser Stelle nicht zuletzt stratifizierte Begriffe des Alters ausarbeiten.

¹ Friedrich Theodor Vischer, Die Litteratur über Göthe's Faust, *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* Nr. 9-67 (1839): S. #.

Die paradox erscheinenden Fragen nach dem Alter des Genies – Altern Genies? Wie lässt sich das Genie mit dem Greis ineins denken? Oder anders: Wenn Genies altern, was geschieht dann mit ihrer Genialität? Wenn auch sie altert, wie verhält sie sich dann zu sich selbst, d.h. bleibt sie dieselbe? Ist ein Genie, wenn es altert, noch es selbst? Noch immer Genie oder ein anderer, ein anderes Genie oder kein Genie mehr? – leiten in diesem Sinn das folgende Kapitel. Sie stellen in Zusammenhang, was nicht in einen solchen zu passen scheint. Die Ästhetik des Genies ließ an Fragen nach dem Alter lange Zeit kaum denken. Ihr Erkenntnisbeziehungsweise Erklärungsinteresse schien im jenseits vermeintlich anthropologischer Aspekte wie dem des Alterns zu liegen. Und doch ist der Schritt vom Genie (nicht nur, aber doch vor allem dem des ‚Sturm und Drang‘) am Beginn der ‚Kunstperiode‘ bis zu Vischers Polemik gegen den Altersstil des greisen Goethe an deren Ende nicht sehr groß – auch wenn die Goethe-Philologie fast das gesamte 19. Jahrhundert brauchen wird, um diese Differenz, vornehmlich an der Grenze zur Physiologie, annähernd auf einen Nenner zu bringen und das ‚Spätwerk‘ affirmativ als ästhetische Kategorie zu etablieren. Indem die neue Disziplin damit den Ursprungsort für den Begriff des Spät- oder Alterswerks bezeichnet, markiert sie insofern auch die Spuren, die in eine metaphorologische und poetologische Vorgeschichte führen. Auch wenn der Kurzschluss von Alter und Stil an gewisse vormoderne und wichtiger: vorästhetische Topoi anschließt, so ist seine Erfolgsgeschichte vor dem Hintergrund einer institutionalisierten neueren Philologie wie auch im Kontext einer zunehmend disziplinär organisierten Arbeit an Möglichkeiten eines Altersbegriffs kaum ohne eine entsprechend fruchtbare Genealogie zu erklären. Metaphorologisch funktioniert diese Genealogie insofern sie das Alter aus topologischen Ordnungen herauslöst und in verschiedene Differenzierungsbedürfnisse einließt beziehungsweise *überträgt* (Abschnitt 1). Erst indem das Alter insofern implizit in die ästhetische Theorie des Genies eingetragen wird, stellt es einen poetologischen beziehungsweise werkpolitischen Widerstand dar, mit dem sich arbeiten lässt (Abschnitt 2). Vor diesem Hintergrund erscheint es aber – und durchaus auf andere und eben nicht kausal nachträgliche Weise – nicht zuletzt bei Vischer auch als Rezeptionsmöglichkeit innerhalb einer verunsicherten literarischen Kommunikation (Abschnitt 3).

‚Das Alter‘ generiert keinen Stil. Vor dem Horizont einer Futurisierung des (auch ästhetischen) Wissens und des Politischen wird es um 1800 aber zu einer Figur, mit der sich ästhetisch ‚Unzeitgemäßes‘ distanzieren, denken oder kassieren lässt.

1 VERZEITLICHUNG DER ÄSTHETIK: GEBURT, LEBEN UND TOD DES GENIES IM 18. JAHRHUNDERT

Wenn es darum geht, spezifische Konzeptualisierungen des Alters auf den ästhetischen Schauplätzen um 1800 auszumachen, liegt es nah, an den Bildungsroman zu denken. Insofern die „Erfahrung einer neuen Zeit“, als die Reinhart Kosseleck die Neuzeit markiert hat, mit Friedrich Schlegels Tendenzfragment in der französischen Revolution und Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), den Bildungsroman par excellence, gleichermaßen zum Ausdruck kommt, wäre hier auch ein prädestinierter Ort für einen Altersbegriff, der mit seiner diskursiven Formation seine Historizität sichtbar machte. Allerdings ist, wenn der Bildungsroman das Leben als Prozess inszeniert, höheres Alter kein Bestandteil dieses Prozesses.

Über die Motive hinaus, die sich vor allem in Form des verliebten Greises oder anderen tradierten Topoi auf literarischen Nebenschauplätzen entwickeln,² etabliert sich mit dem Narrativ des Bildungsromans eine (literarische) Antwort auf die Frage nach dem ‚ganzen Menschen‘³, die das letzte Lebensalter ausblendet. Insofern hier die Zeitlichkeit des Lebens nicht nur Thema ist sondern zugleich auch in einer spezifischen Figuration den Text selbst organisiert, frappt – auch wenn angesichts der Bewegung der Begriffe kein Lebensalterzyklus (mehr) denkbar ist – diese Absenz des hohen oder höheren Alters: Im Bildungsroman und damit gerade in der Literatur, die die Zeitlichkeit des Subjekts als ihre wesentliche Bestimmung formuliert, findet die ‚Universalie‘ des höheren Alters nicht statt. Der Endpunkt – der dem Bildungsroman nicht weniger als in dessen Ausprägungen selbst in deren Rezeption zugeschrieben wird – ist demgegenüber mit einer „gewissen Stufe der Vollendung“ (schon) erreicht. Damit macht der Bildungsroman „auf eine prinzipielle Paradoxie“ aufmerksam: Sein Telos nicht der „Vollkommenheit“ sondern einer „Vervollkommnung“ liegt in einer offenen und insofern unerreichbaren Zukunft, die strukturell in einem Ende nicht stillzustellen ist.⁴

² Dorothea Elm u. a., Hrsg., *Alterstopoi: Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*, Walter de Gruyter 2009.

³ Vgl. Peter Uwe Hohendahl, Die Autorität des Bildungsromans, in: *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien : Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*, hg. v. Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten, und Eva Neuland, Bd. 2, 2 Bd., Bielefeld: Aisthesis 1999, S. 653-667; sowie Wilhelm Voßkamp, »Ein anderes Selbst« : *Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*, Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge 15, Göttingen: Wallstein 2004.

⁴ Vgl. Wilhelm Voßkamp, Entzeitlichung. Utopien und Institutionen, in: *Temporalität und Form : Konfigurationen ästhetischen und historischen Bewußtseins : Autoren-Kolloquium mit Karl Heinz Bohrer*, hg. v.

Diese Paradoxie lässt sich mit dem höheren Alter gerade nicht (mehr) auflösen. Wenn der Bildungsroman als eine Antwort auf das Unternehmen des 18. Jahrhunderts, den sinnlich-vernünftigen ‚Menschen‘ anthropologisch und nicht mehr theologisch zu verstehen, gerade die Einbildungskraft bemüht, dann kommt dem Ende eine ganz andere Funktion zu, als diejenige, ein ‚anthropologisches Alter‘ zur Sprache zu bringen: Die Differenzen, die einen stillstellenden Begriff des menschlichen ‚Individuums‘ untergraben, lassen sich durch den Bildungsroman als „narrative Rekonstruktion prägender Vergangenheiten“ im Sinn eines Selbstbewusstseins nur überschreiben, indem das Ich als Totes imaginiert und mit dem Ende des Textes – dies ist hier dessen Funktion – als nunmehr biographisch versichertes Selbst, dessen Heterogenität in ein kontinuierliches und intentionales Narrativ aufgehoben ist, wiedergeboren wird.⁵

Damit wird deutlich, dass die narrative Konsequenz literarischer Anthropologie ein höheres Alter kaum betreffen kann. Die traditionelle Metapher der Lebensalter wird in dem Moment, indem der „kreisläufige, naturhafte Zeitbegriff“ im Verlauf des 18. Jahrhunderts „zugunsten einer progressiven Zeit, in der sich die menschliche Vernunft vervollkommnet“, verabschiedet wird, zu einer diametral entgegengesetzten Figur historischer Zeit und zugleich zum blinden Fleck des Wissens vom ‚ganzen Menschen‘.⁶ D.h. nicht, dass Geschichte nun nicht mehr Verfallsgeschichte heißen kann, denn letztere ist gerade nicht der Inbegriff des Alters in der Vormoderne. Historiographisch unbrauchbar wird vielmehr eine zyklische Figuration der Lebensalter, die schon mittelalterliche Bildtraditionen kennzeichnet. Mit der Verzeitlichung der Begriffe wechselt kein binärer ‚Altersdiskurs‘ seine Polung. Hier ist keine Umwertung von Interesse, vielmehr verliert eine spezifische Figuration der Lebensalter ihren Resonanzraum, um allein noch den Ort heterogener Problematisierungen zu markieren: Mit der Ausdifferenzierung des Wissens vervielfältigen sich gleichermaßen Metaphoriken wie Konzeptualisierungen des Alters.

Die Ausblendung höheren Alters im Bildungsroman als *dem* literarischen Genre des Alterns per se, widerspricht insofern nicht nur dem Kontinuitätspostulat der historischen Forschung. Sie liefert auch die Spur einer ästhetischen Konzeptualisierung höheren Alters, wo dieses

Wolfgang Lange, Jürgen Paul Schwindt, und Karin Westerwelle, Heidelberg: Winter 2004, S. 21-37 hier S. 34 und 30.

⁵ Vgl. David E. Wellbery, Die Enden des Menschen: Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: *Das Ende : Figuren einer Denkform*, hg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink 1996, S. 600-639 hier S. 625. Siehe dazu auch Abschnitt 1.3, S. #-#.

⁶ Vgl. Reinhart Koselleck, Die Verzeitlichung der Begriffe, in: *Begriffsgeschichten : Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen Sprache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 77-85 hier 77f.

Alter selbst alles andere als ein selbstverständlicher Begriff ist. In den ihr zugrunde liegenden – zugleich ästhetischen und anthropologischen – Setzungen lässt sich insofern besonders deutlich lesen, wie das Alter für und mit dem ästhetischen Diskurs zu einem Begriff erst wird – als Protagonist des Bildungsromans personifiziert das Genie eine Konzeption, die sich ihr Alter erst erarbeiten muss.⁷

Genieästhetische Einsätze geben in diesem Sinn zu lesen, von wo die spätere Metaphorik des Alters bei Vischer und anderen sich herschreibt. Wenn schon und gerade der Ausgangspunkt eines modernen Begriffs von Autorschaft auf andere Art, als es die in diesem Moment verabschiedete Mimesis als poetisches Prinzip hätte tun können, die Unmittelbarkeit von Alter und Genie offenbart, wird dabei deutlich, inwiefern sich hier – in der Formulierung eines Neologismus – nicht nur nachträgliche Verschiebungen und Einschreibungen, sondern auch Manifestationen vorgeschriebener Figuren zu lesen geben. Als kulturhistorisches Argument wird diese Beobachtung nur dann plausibel, wenn sie den Worten Rechnung trägt, ohne sie sogleich in einer scheinbar ahistorischen Begrifflichkeit zu fassen: Anstatt die Mitte des 18. Jahrhunderts, auch im Hinblick auf die Literatur und deren Theorie (hier: Poetik), zunehmend der Kritik unterzogene barocke Gelehrsamkeit mit dem Alter zu identifizieren und insofern als (später durchgestrichene) Vorschrift moderner Poetiken zu lesen, verdeutlicht eine Lektüre genieästhetischer Urszenen, inwiefern eine eigentümliche Arbeit mit Figurationen des Alters dieses selbst gerade in der Auflösung topologischer Argumente ins Spiel bringt.

1.1 Die Zeit des Genies

Dabei führt schon das in der Absage an regelpoetische Modelle zentrale Problem von Schriftstellern wie Dichtungstheorien, das Moment des Einsatzes, zu Figuren, die – unter anderem – die spätere Virulenz von Alter bedingen. Dass der seit der Renaissance für das Geniemotiv zentrale Mythos des Prometheus, der in der griechischen Mythologie in Opposition zu Zeus den Menschen aus der Erde formt und mit Leben erfüllt, noch im Moment der Abgrenzung von antiken Dichtungstraditionen Mitte des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielt,⁸ kennzeichnet eine Situation, in der nicht zuletzt ‚die Alten‘ eine neue Ästhetik sprechen machen. In der genieästhetischen Selbstermächtigung bei Goethe und vielen seiner

⁷ Zu Bildung und Alter vgl. weiter Abschnitt 2.1, S. #-#.

⁸ Vgl. Britta Herrmann, Prometheus und Pygmalion als Übersetzer. Produktionsmythologeme zwischen Wissenschaft und Kunst im 18. Jahrhundert, in: *Interesse für bedingtes Wissen. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, hg. v. Caroline Welsh und Stefan Willer, München: Wilhelm Fink 2008, S. 109-129.

Zeitgenossen entwickelt sich zu Beginn der literarischen Karriere nicht zuletzt über die *Arbeit am Mythos* (Hans Blumenberg) des Prometheus ein Schöpfungskonzept, dass Werke und Autoren auf bislang ungeahnte Weise unmittelbar werden lässt.⁹ Auch dass das Genie als einer der „Grundbegriffe“, „unter denen in der Neuzeit ästhetische Subjektivität entfaltet“ wird,¹⁰ noch in der deutschsprachigen Ästhetik der zweiten Jahrhunderthälfte vor dem diskursiven Horizont der in Frankreich bereits um 1700 unter dem Titel ‚Querelle‘ geführten Kontroverse zwischen den Modernen ‚Neuen‘ und den ‚Alten‘ konstituiert wird, macht deutlich, inwiefern die Problematisierung *der Alten* weit vor derjenigen *des Alters* für die (moderne) Ästhetik konstitutiv ist.¹¹ Wenn Bernard le Bovier de Fontenelle in der *Digression sur les Anciens Poètes & Modernes* (1688) den Streit auch in der Kunst zu lösen sucht, indem er die Zukunft einer Gleichzeitigkeit – zwischen Anciens und Modernes – imaginiert, dann verhandelt er Alter vor allem als historische Markierung. ‚Die Alten‘ erscheinen dabei eindeutig als Dichter der Antike und sind mit zeitgenössischen Gelehrten oder Autoren zunächst gerade nicht zu verwechseln. Damit machte er einen Bruch deutlich, den die Fortschrittsfigurationen der Neuzeit und d.h. der Verzeitlichung, die mit dieser verbunden ist, teilen: Im Hinblick auf die historische Zeit „wird die naturale Metapher des Alterns, das schließlich zum Untergang führt oder in einen neuen Kreislauf einmündet, überholt.“¹² Mit der Wahrheit als Telos, wird die Zeit nicht alt; sie schreitet vielmehr ihrer Vervollkommnung entgegen. Alt sind hier in erster Linie die zu nennen, deren historische Distanz zur Gegenwart maximal ist, d.h. die antiken Griechen.

In diesem Sinn – wenn auch mit einer anderen poetischen Folgerung – hatte auch die deutschsprachige Dichtungstheorie, vor allem in Gottscheds wirkungsmächtigem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730), die Notwendigkeit von Gelehrsamkeit und Kritik als Orientierung an ‚den Alten‘ begründet. Deren Muster sollte mit der *Unveränderlichkeit der Natur* auch der Gegenwart entsprechen: „Die Natur des Menschen, und seiner Seelenkräfte ist noch eben dieselbe, als sie seit zweytausend Jahren gewesen: und folglich muß der Weg, poetisch zu gefallen, noch eben derselbe seyn, den die Alten dazu so glücklich erwähnt

⁹ Blumenbergs Goethe-Lektüre findet sich im #. Kapitel „*Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. #-#; zum Zusammenhang der hier auseinandergelegten Szene in der Konstitution moderner Autorschaft vgl. Herrmann, Produktionsmythologeme, S. 112.

¹⁰ Vgl. besonders die umfangreichen Wörterbuchartikel Eberhard Ortland, Genie, in: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch*, hg. v. Karl-Heinz Barck, Bd. 2, 7 Bd., Stuttgart u.a. 2001, S. 661-708 hier S. 661; und Bernhard Fabian, Joachim Ritter, und Rainer Warning, Genie, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, Bd. 3, Basel und Stuttgart: Schwabe 1974, S. 279-309#Sp#.

¹¹ Sauder im Nachwort zu Young, S. 3. #macho zu genie und genialogie#

¹² Koselleck, Verzeitlichung der Begriffe, S. 77.

haben.“¹³ Damit fixiert die Regelpoetik im Rekurs auf die Alten die Ungleichzeitigkeiten von Dichtung und hebt sie in die Ahistorizität der Natur auf.¹⁴ Die Altersemanik, die an dieser Stelle – neben beiläufigen Alterstopoi ohne wesentliche argumentative Funktion – zur Sprache kommt, markiert in diesem – ahistorischen – Sinn allein eine Aktualisierung klassisch-antiker Poetik. Das Altertum und nicht die Lebensalter sind gemeint, wenn von den Alten im Kontext der Dichtung die Rede ist.¹⁵

Wendet sich der genieästhetische Diskurs gegen die mit Fontenelle berühmt gewordene Konzeption, so ist insofern, wenn überhaupt von einer gegenstrebigen Fügung von Jugend und Alter die Rede sein kann, keineswegs eine solche der Generationen angezeigt. Mit der Referenz des Wortes Alter auf die Antike wird vielmehr eine aufwendige Arbeit an Zeitlichkeiten deutlich, die sich hier – als Verzeitlichung theoretischer Diskurse – den poetischen Verhandlungen einschreibt.

Die wesentlichen Anstöße für eine grundsätzlich veränderte Dichtungspraxis und deren Rezeption, die in diesem Zusammenhang ungefähr zeitgleich im ‚Literaturstreit‘ mit den Schweizer Kunsttheoretikern Johann Jakob Bodmer und Johann Breitingen sowie in den Arbeiten Edward Youngs, Herders und Goethes – auch wider kritischere Einsprüche Gotthold Ephraim Lessings oder Johann Georg Hamanns – prominent werden, übertragen in diesem Sinn mit der Unmittelbarkeit des Schöpferischen den ‚Anfang‘ der Dichtung aus der Phylo- in die Ontogenese. Damit werden hier erst ein halbes Jahrhundert nach Shaftesburys – im englischsprachigen Bereich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts einflussreichen – *Selbstgesprächen* (1710) die wesentlichen Momente einer Ästhetik des Genies formuliert.

Den wesentlichen Grund für diese Verspätung und zugleich für die ungleich emphatischere Verhandlung, die sie zeitigt, liefert dabei eine Ordnung des Wissens, deren Veränderung sich im deutschsprachigen Bereich besonders in zwei Diskussionszusammenhängen artikuliert: In der zeugungstheoretischen Zäsur, die mit Caspar Friedrich Wolffs *Theoria generationis* (1759) ihren Ausgang nimmt, und in der Kritik rationalistischer Philosophie, die sich als

¹³ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*, 4. Aufl., Leipzig: B.C. Breitkopf 1751, S. IX.

¹⁴ Vgl. zur Historisierung von Natur in diesem Zusammenhang Marianne Willems, Wider die Kompensationsthese : Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm-und-Drang-Bewegung, *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2 (1999): S. 9-#kap. I# .

¹⁵ Insofern ist Küppers Argumentation zu widersprechen, nach der schon Gottscheds Dichtkunst# mit der Figur des Meisters eine Semantik der Lebensalter ins Spiel bringt, vgl. Thomas Küpper, Das Alter macht Epoche : Literarische Semantik um 1800, in: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*, hg. v. Heiner Fangerau u. a., Berlin: Akademie 2007, S. 240; vgl. ausführlich Thomas Küpper, *Das inszenierte Alter : Seniorität als literarisches Programm von 1750 bis 1850*, Würzburg 2004, S. 25-49 Die Rede von ‚den Alten‘ geht vielmehr in die spätere Konstitution eines ästhetischen Altersbegriffs mit ein.

Ästhetik – zuerst vor allem bei Alexander Baumgarten – beziehungsweise als Anthropologie des ‚ganzen Menschen‘ – wirkungsreich bei Ernst Platner – artikuliert.¹⁶ Einerseits ermöglicht und autorisiert die enge Beziehung zwischen der Ästhetik des Genies und der zeugungstheoretischen Zäsur, die die Theorie der Epigenesis (Wolff) gegenüber der Präformationslehre markiert,¹⁷ die Übertragung der Begriffe des Organismus, der Bildung und des Lebens auf das Kunstwerk.¹⁸ Andererseits präfiguriert Ästhetik vice versa, indem sie Körper und Seele in der Frage nach dem Erkenntnisbeitrag der Sinne ins Verhältnis setzt, ein Wissen vom ‚ganzen Menschen‘, dass im Widerspruch zur cartesianischen Logik nicht zuletzt als – naturphilosophische – Physiologie denkbar wird.^{19,20} Das Genie wird in diesem Zusammenhang zu einem Begriff, der die Emphase einer ‚neuen‘ Epistemologie, in der der künstlerischen Praxis und deren Theorie eine zentrale Rolle im „Wechselspiel von Grenzauflösung und Grenzbestimmung des Menschen“ zukommen,²¹ zu konzentrieren scheint.

Aus dieser Konstellation resultiert ein *Zeitbegriff des Menschen*, den gegenüber den Lebensalter-Figurationen seit der Antike ein auffälliges Ungleichgewicht auszeichnet: Die – wie auch immer inszenierte – Symmetrie der Altersstufen kippt mit der Fokussierung des Zeugungsgeschehens in eine Fortschrittsgeschichte, die an (zyklischer) Wiederholung und

¹⁶ Zur philosophiegeschichtlichen Bedeutung der Ästhetik vgl. Joachim Ritters Rezeptionsgeschichte des Genie-Begriffs in Deutschland in Fabian, Ritter, und Warning, *Genie*, S. Sp. 285-309; zu deren anthropologischer Konsequenz vgl. Hans Adler, *Aisthesis, steinernes Herz und geschmeidige Sinne : Zur Bedeutung der Ästhetik-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Der ganze Mensch : Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Jürgen Schings, 15, Stuttgart und Weimar: Metzler 1994, S. 96-111 zu Platner besonders S. 99-103.

¹⁷ Christian Begemann, *Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik*, in: *Autorschaft : Positionen und Revisionen*, hg. v. Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar 2002, S. 53f.; sowie Stefan Willer, »Eine sonderbare Generation« : Zur Poetik der Zeugung um 1800, in: *Generation : Zur Genealogie des Konzepts - Konzepte von Genealogie*, hg. v. Sigrid Weigel u. a., Trajekte, München: Fink 2005, S. 125-156.

¹⁸ Begemann, *Körper des Autors*, S. 54.

¹⁹ Vgl. Stefan Rieger, *Die Semiotik des Lebens : Physiologie als Menschengeschichte*, in: *Disziplinen des Lebens : Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik*, hg. v. Ulrich Bröckling u. a., Tübingen: Gunter Narr 2004, S. 189f. sowie #Einleitung aus ds. Band?#.

²⁰ Vgl. Jean-Francois# Goubet, *Platner und Fichte: Von der medizinischen zur philosophischen Anthropologie*, in: *Wissenschaftliche Anthropologie um 1800?*, hg. v. Katja Regenspurger und Temilo van Zantwijk, Wiesbaden: Franz Steiner 2005, S. 70-85; Paul Ziche, *Anthropologie zwischen Physiologie und Naturphilosophie. Wissenschaftssystematische Aspekte der Fachgebiete Anthropologie und Psychologie um 1800*, in: *Naturwissenschaften um 1800 : Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, hg. v. Olaf Breidbach und Paul Ziche, Weimar: Hermann Böhlau Nachf. 2001, S. 96-106; zu Platner siehe auch *Ernst Platner (1744-1818). Konstellationen der Aufklärung zwischen Philosophie, Medizin und Anthropologie*, Aufklärung ; 19, Hamburg: Meiner 2007.

²¹ Vgl. Maximilian Bergengruen, Roland Borgards, und Johannes Friedrich Lehmann, *Die Grenzen des Menschen : Anthropologie und Ästhetik um 1800 : Einleitung*, in: *Die Grenzen des Menschen : Anthropologie und Ästhetik um 1800*, hg. v. Maximilian Bergengruen, Roland Borgards, und Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 7-14 hier S. 9.

Tod nicht mehr interessiert ist. Die Probleme, die sich aus dieser Unwucht ergeben, werden wie gesehen in einem Bildungsbegriff lesbar, der mit dem Rückgriff auf pietistisches Erbe wie in der Fortschreibung physiologischen Wissens einen Begriff des Alters gerade nicht bewerkstelligt: Die Grenzen, die der Übertragung historischer Figurationen und Konzepte – wie etwa einem theologisch verfassten Bildungsbegriff, nach welchem sich Individuen allein dadurch auszeichnen, dass sie „eine Leidensgeschichte haben und sich zu ihr zu bekennen“²² – ins ästhetische Register der Moderne gesetzt sind, werden mit der naturphilosophischen Reformulierung von Bildung im Register epigenetischer Theorie nicht obsolet sondern finden vielmehr ihre Sprache. Nicht in einer ‚Jugendbewegung‘ – deren Zeit nicht als Vorraussetzung sondern als Effekt des Genies und seiner Ästhetik zu verstehen ist – sondern an der Stelle, an der das Genie einen physiologischen Begriff von Kunst auf den Weg bringt, nehmen insofern auch die Konzeptionsschwierigkeiten im Hinblick auf einen ästhetischen Begriff des Alters ihren Ausgang.

Selbstsetzung anstelle der ‚Alten‘

Insbesondere Shaftesburys Formel, nach der der Dichter als „zweiter *Schöpfer*; ein wahrer Prometheus unter Jupiter“²³ zu lesen ist, wird in diesem Sinn zur Folie einer säkularisierten Kunsttheorie, die den schöpferischen Menschen und seine Schöpfung – wie den Körper und die Seele – intensiv miteinander in Beziehung setzt: „Wie jener allerhöchste Werkmeister oder jene allgemein bildende Natur schafft“ der Künstler „ein Ganzes, stimmig und wohlausgewogen in sich selbst, in allen Bestandteilen gehörig an- und zugeordnet.“²⁴ Die Figur des gottähnlichen Dichters ist insofern die Vorraussetzung für einen Begriff, der die Schöpfung des Menschen und die Schöpfung der Dichtung, d.h. im Kontext der Wissenskulturen des 18. Jahrhunderts: die Anthropologie mit der Poetik in Verbindung bringt. Wie die Formel des zweiten Schöpfers schon andeutet, wird diese Säkularisierung vor allem

²² Gerhard Neumann, ‘Die höchste Lyrik ist entschieden historisch’ – Goethes Gedichte als Lebens-Werk, in: *Über die Grenzen Weimars hinaus – Goethes Werk in europäischem Licht*, hg. v. Thomas Jung und Birgit Mühlhaus, Frankfurt/M. u.a. 2000, S. 138.

²³ Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, Selbstgespräch oder Ratschlag an einen Autor, in: *STANDARD EDITION: Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*, hg. v. Gerd Hemmerich und Wolfram Benda, Bd. 1, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1981, S. 111.

²⁴ Shaftesbury, Selbstgespräch, S. 111; vgl. dazu die philosophiehistorische Studie Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion: in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Literaturforschung, Berlin: Akademie 2004 zu Shaftesbury besonders S. 30#kontr.

über eine Verhandlung mit den Göttern Griechenlands und weniger über eine Auseinandersetzung mit der Theologie bewerkstelligt.²⁵

Bei Shaftesbury wird dabei die Verbindung von Menschen- und Literaturschöpfung im ästhetischen Grundbegriff der Vollkommenheit gefasst, mit dem der Dichter als Seelenforscher und als mustergültige Seele, d.h. als schöpferisches Subjekt und Objekt zugleich gefasst wird: Indem Schriftsteller „ein anderes Leben nachzeichnen“ und damit „die Schönheit und Vollkommenheit der Seele studieren und die Regeln wirklich beherrschen, worauf diese letztere Wissenschaft“ – d.h. das Seelenstudium – beruht, werden sie „selbst dadurch veredelt und in ihrem besseren Teil vervollkommenet“.²⁶ Schönheit kommt hier als Eigenschaft der Natur mit deren Mimesis auch der Dichtung zu. Diesen Dichtungsbegriff streicht Young in seinem Essay *Conjecturs on Original-Composition* (1759) – der unmittelbar nach der Veröffentlichung ins Deutsche übersetzt wird und, obwohl seines eher zusammenfassenden als selbstständig fortsetzenden Gestus,²⁷ sogleich eine große, fast initiatorisch erscheinende Wirkung entfaltet – durch, wenn er die wesentlichen Aspekte einer erneuerten Ästhetik rekapituliert. Die Setzung eines zweiten Schöpfers organisiert sich damit wesentlich vehementer im Widerspruch zu einer Begrenzung auf das Studium ‚der Alten‘, womit ‚das Alter‘ schon fast zwangsläufig eine über die Funktion eines schlichten Negativs hinaus schillernde und doch zumeist übersehene Bedeutung *innerhalb* der Konzeption des Genies gewinnt.

Wenn sich der Autor Young in einer fast schon testamentarischen Schreibszenen gleich zu Beginn seines Essays selbst ins Spiel bringt, nicht zuletzt physiologisch über den Topos der „Schwachheiten eines hohen Alters“²⁸, dann zitiert er insofern nicht allein eine traditionelle Rhetorik. Zwar hilft das Schreiben am Ende des Lebens dem „Ueberdruß des Lebens“ zu entgehen, „der oft so dick über dem Abend desselben hängt.“²⁹ Als Verteidigung für seine Anmaßung, „so spät in meinem Leben noch die Dinte verschwendet und das Papier verderbet“ zu haben, entwirft Young im Folgenden aber weder eine Biographie noch ein theologisches Traktat, sondern eine Charakteristik der „Originale“, die „zu dem Vergnügen

²⁵ Insofern erscheint die These, „die Genieästhetik im Sturm und Drang“ sei „durch eine Verschmelzung des religiösen Diskurses mit dem ästhetischen gekennzeichnet“, (Christina Juliane Fleck, *Genie und Wahrheit*, Marburg: Tectum-Verl. 2006 hier S. 7) verkürzt.

²⁶ Shaftesbury, Selbstgespräch, S. 109.

²⁷ Sauder 1977, S. [15].

²⁸ Edward Young, *Gedanken über die Original-Werke. Aus dem Englischen von H.E. von Teubern. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1760. Nachwort und Dokumentation zur Wirkungsgeschichte in Deutschland von Gerhard Sauder*, Heidelberg: Schneider 1977, S. 14.

²⁹ Ebd., S. 15.

der Welt und zu ihrem eigenen Ruhme muthig und glücklich schreiben“³⁰. Er skizziert damit eine Poetologie, die für ihn selbst erklärmaßen keine Rolle spielt und die sein eigenes Schreiben auch nicht rechtfertigt. Indem gerade *anstelle* der „Schwachheiten des Alters“, d.h. anstelle jenes Topos, nach dem das Pathos der Dichtung mit dem Alter nachlässt,³¹ eine andere, neue Schreibweise imaginiert wird, erscheint das Schreiben im Alter in einer gegenstrebigen Bewegung des Essays als Negativ beziehungsweise Rückseite einer genialen Poetik – zunächst in der Rechtfertigung des Schreibens zu Beginn des Textes, dann in der Zeitlichkeit von Originalen, für die das Altertum als Hindernis erscheint sowie in der Zitation und Überschreibung des Weisheitstopos durch das Genie. Neben diesen drei Konstellationen erscheint bei Young mit dem Tod zudem noch eine weitere Dimension, die sich im Zusammenhang der Ästhetik vom höheren Alter einerseits herschreibt und dieses zugleich negiert. Ausgehend vom Alter und vom Tod entwickelt Young insofern die Begriffe des Originals und des Genies, um von dort aus wieder auf das Alter, welches nunmehr als Sekundäres lesbar wird, zurückzukommen. Der Begriff des Genies erscheint damit in mehrfacher Hinsicht vom Alter her, um dieses gleichsam als nachträgliches Negativ seiner selbst zu überschreiben. Damit wird die bedeutungsvolle Rolle nachvollziehbar, die unterschiedlichen Figuren des Alters in der grundlegenden Reformulierung von Autorschaftskonzeptionen zukommt: Das Alter wird hier im mehrfachen Sinn – indem es aus primär topologischen Traditionen ausgelöst und in ästhetische Theoreme eingespielt wird – zum Palimpsest einer ‚neuen‘ Ästhetik.

Entscheidend für die Ordnung genieästhetischer Argumentationsfiguren ist dabei, dass das Lebensalter als solches hier keine primäre Rolle spielt: Wenn Young – nachdem er seinen eigenen Ort als ‚Überdruß des Lebens‘ zum Ausgangspunkt des Textes gemacht hat – das Genie als natürliche Gabe einführt, dann tritt die Figur des Neuen nicht anstelle höheren Lebensalters sondern anstelle der Erfahrung als Vorraussetzung einer mimetischen Kunstpraxis in den Mittelpunkt.³² Die dabei zitierten Metaphern – die von hier aus zu einer Auseinandersetzung mit dem Zeit- nicht dem Lebensalter erst führen – verbindet die Vorstellung einer Unteilbarkeit von Schöpfer und genialer Schöpfung: Während die dem

³⁰ Ebd.

³¹ Einen Locus Classicus liefert dazu etwa die Longin zugeschriebene Schrift *Über das Erhabene* aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. Vgl. dazu, insbesondere im Zusammenhang poetischer Diskussionen zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Küpper, *Seniorität als literarisches Programm*, S. 36.

³² Vgl. dazu Georg Maag, *Erfahrung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch*, hg. v. Karl-Heinz Barck, Bd. 2, Stuttgart u.a. 2001, S. 266-268.

Original gegenübergestellten „Nachahmer“³³ bei Young den Ruhm für ihre Schöpfungen teilen müssen, genießt ein mit Genie begabtes Original „einen ungetheilten Beyfall“.³⁴ Diese Unteilbarkeit liefert in doppelter Hinsicht das wesentliche Moment genieästhetischer Argumentation im Zusammenhang des Alters: Einerseits steht sie als Argument wider die Maßgeblichkeit des ‚Altertums‘. Andererseits markiert sie den Ausgangspunkt zeugungstheoretischer Überlegungen, die für Physiologie und Ästhetik gleichermaßen – wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise – Begriffen des Alters zugrunde liegen.

Ist das Genie auch in seiner Schöpfung unteilbar – der Dichter „zeuget [...] in sich den kleinsten Embryo eines neuen Gedankens.“³⁵ –, dann wird insofern die unerträgliche Kontingenz natürlicher Geburt (produktionsästhetisch) überschrieben – „der konstitutive Wahn jeglicher Kunstproduktion“ der Moderne.³⁶ Persönlichkeit und Schöpfung erscheinen damit zugleich unteilbar, d.h. individuell, was sowohl in der Verwendung des Original-Begriffs sowohl für Schöpfungen als auch für deren Hervorbringer, als auch in der Metapher der Pflanze noch deutlicher wird:

Man kann von einem Originale sagen, daß es etwas von der Natur der Pflanzen an sich habe: es schießt selbst aus der belebenden Wurzel des Genies auf; es wächst selbst, es wird nicht durch die Kunst getrieben.³⁷

Ist das Genie als natürliche Anlage Teil des Individuums, so ist auch das Original, das hier die Schöpfung meint, Teil seines Urhebers – das macht der übertragene Zusammenhang von Wurzel und Pflanze deutlich. Die Natur organisiert buchstäblich den Zusammenhang von Autor und Werk: „Seine Werke werden stets ein unterscheidendes Merkmal an sich tragen! Ihm allein wird das Eigenthum darüber zugehören; und nur dieses Eigenthum kann allein den edlen Titel des Autors uns geben“.³⁸

Die Effekte dieser Szene lassen sich, wie Heinrich Bosse es getan hat, unter dem Stichwort der Werkherrschaft ökonomisch lesen.³⁹ Sie führen aber auch auf einen physiologischen Dichtungsbegriff, in dem die Werke im 19. Jahrhundert als Ausdruck ihres Autors verstanden

³³ Young, *Original-Werke*, S. 16, passim.

³⁴ Ebd., S. 17.

³⁵ Ebd., S. 49.

³⁶ David E. Wellbery, „Spude dich Kronos“ : Zeitsemantik und poetologische Konzeption beim jungen Goethe, in: *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, hg. v. Waltraud Wiethölter, Tübingen und Basel: A. Francke 2001, S. 179.

³⁷ Young, *Original-Werke*, S. 17.

³⁸ Ebd., S. 48.

³⁹ Vgl. Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft : Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn, München, Wien und Zürich: Ferdinand Schöningh 1981.

werden. Auf einen derartigen Begriff des (Autoren-)Lebens verweist bei Young, auch wenn an dieser Stelle Poetik und Rezeption noch nicht kategorial unterschieden sind, das Schicksal der Originale – seien es nun „Gedanken“, „Wörter“ oder „Menschen“ –, das rezeptiv als das des Alterns beschrieben wird: „sie müssen alt werden und sterben.“⁴⁰ Das Alter referiert hier nicht auf einen dezidierten Prozess, wie etwa den einer Degeneration, sondern deutet hin auf die schwindende ‚Erweckungskraft‘ der Originale. Damit schreibt es sich offenkundig von ‚den Alten‘ der Antike her, zu deren natürlicher Schöpfungskraft der Durchgriff durch die Geschichte verstellt ist. Anstatt daraus die Mustergültigkeit ihrer (künstlerischer) Formen zu folgern, wie es noch bei Gottsched geschieht, erneuern die genieästhetischen Programme das Ursprungsmoment im modernen Dichter selbst. Als Gegensatz des Neuen, welches neben der Vollkommenheit das wesentliche Bestimmungsmerkmal aller Originale bezeichnet, verschiebt sich hier die kulturhistorische Referenz, die das Alter zuvor anzeigte, in Richtung einer Figuration rezeptiver Unfruchtbarkeit: Alter ist hier der Übergang von Erweckungskraft zu Bedeutungslosigkeit. Damit ist vor allem die *Futurisierung der Kritik* angezeigt: Anstatt ästhetische Kategorien zum Maßstab zu nehmen, rückt die Wirkung, d.h. das Leben der Werke nach ihrer Fertigstellung, in den Mittelpunkt der Kunstbetrachtung. Originale als solche zu erkennen, heißt insofern, zwischen Leben, d.h. dem, was den „Geist erweckt“, und Ableben, d.h. der „schläfrig“ machenden Nachahmung zu unterscheiden.⁴¹

In einer komplexen Auftrittsszene genialer Schöpfung, in der selbst Homer geboten ist, „auf die Seite zu treten, um nicht die Strahlen unsers eigenen Genies von unsern Schriften abzuhalten“,⁴² wird deutlich, inwiefern die Rede von ‚den Alten‘ in diesem Sinn in die Präsenz des Genies eingespielt und insofern aufgehoben wird – um von hier aus Alter im ontogenetischen Sinn auf den Begriff zu bringen: Wenn das Genie, wie bei Young als „Meister des Werks“⁴³, zugleich göttliche Züge offenbart, so figurieren ‚die Alten‘ im Doppelsinn antiker Ursprungsväter der Literatur einerseits und deren Vermittlungsinstanz, d.h. einer Dichtungskonzeption, die den ‚literarischen Fortschritt‘ allein in einer erschöpfenden Auseinandersetzung mit tradierten – wenn auch nicht ausnahmslos antiken – Autoritäten sehen mag, andererseits weniger eine schlicht überlebte Tradition sondern vielmehr ein Vermittlungsproblem genau an der Stelle, die die Genieästhetik zu überschreiben sucht: an der Stelle des Produktionsprozesses. Wo Homer dem Begriff des Genies zuwider in

⁴⁰ Young, *Original-Werke*, S. 18.

⁴¹ Ebd., S. 17.

⁴² Young, *Original-Werke*, S. 23; vgl. zu dieser paradoxen Stellung Homers als „Vorbild für ein künstlerisches Schaffen, das sich nicht an Vorbilder anlehnt“, Küpper, *Alter macht Epoche*, S. 243.

⁴³ Young, *Original-Werke*, S. 27.

Erscheinung tritt, bringt er das Schreiben, das hier als Erleuchtung figuriert wird, ins Stocken. ‚Die Alten‘ sind nicht schlichtweg eine überkommene Besetzung des Kanons, sie stehen vielmehr einer Konzeption des Dichtens im Weg, in der der Dichter mit seinen Werken gleichzeitig erscheinen kann.

Auch wenn bei Gottsched beide Gegenfiguren zur Deckung kommen, sind damit durchaus zwei unterscheidbare Aspekte zum Ausdruck gebracht: Einerseits die als Vorbild gelesenen antiken Autoren, deren Alter weniger im Sinne einer Lebensphase und vielmehr in der historischen Distanz besteht und andererseits eine barocke Gelehrsamkeit, gegen welche der rationalistische Impuls der Aufklärung sich richtet und welche in den Protagonisten regelpoetischer Dichtung und Kritik personifiziert wird. Diese Personifikation erst bringt das Alter auch als Lebensalter ins Spiel, indem sie es vom Sinn der Antike auf deren Stellvertreter überträgt. Das Lebensalter ist an dieser Stelle insofern nicht Ausgangspunkt sondern einer der Effekte in der Problematisierung der antiken Dichter als ‚die Alten‘. Die Paradoxie dieser Problematisierung, die deren Ursprünglichkeit zu wiederholen sucht, wird von Young durchaus reflektiert, wenn er ‚die Alten‘ als „Kinder des Alterthums“⁴⁴ bezeichnet, die dem Ursprung im Sinne eines unvermittelten Zugriffs auf die Natur näher seien als die ‚Neuen‘ der Gegenwart. Die modernen Genies, so ließe sich diese Figur im Umkehrschluss lesen, sind die Alten der Neuzeit.⁴⁵ Damit ist gerade nicht der in der Spätantike weit verbreitete Lobtopos des *puer senex* aktualisiert, in dem sich Jugendkraft und Altersweisheit verbunden fanden. Youngs gesamter Essay entwickelt vielmehr eine Kritik, die nach den Möglichkeitsbedingungen einer Dichtung fragt, die ‚wie‘ die Antike und zugleich keine Nachahmung ist – einer Dichtung, die wie Homer im jenseits aller Intertextualität unmittelbar der Natur entspringt und dabei nicht Homer als Intertext transportiert. Die dazu eingesetzten Regeln implizieren dabei eine Subjektivierung, die, bei Young noch kaum expliziert, nicht zuletzt in dessen deutschsprachiger Rezeption den modernen Dichter auf seinen Ursprung als *eigentlichsten* Moment verpflichtet, in den Worten Herders: „Eben das Neue, Erste, ganz Verschiedene zeigt die Urkraft seines Berufs.“⁴⁶

⁴⁴ Ebd., S. 63.

⁴⁵ In diesem Sinn ist die Korrespondenz von klassischem Vorbild und genialer Selbstsetzung komplexer als Küppers Lektüren nahelegen: Das Genie „stammt nicht von den Alten ab“, (Küpper, *Seniorität als literarisches Programm*, S. 56) entspricht nur insofern Abstammung als Kindschaft gefasst wird den ästhetischen Verhandlungen des 18. Jahrhunderts. Darüber hinaus wird hier aber eine Konfiguration erkennbar, die deutlich macht, dass die Performanz einer Selbstsetzung nicht mit ihrem Programm identisch ist, sondern vielmehr nur im Zusammenhang negierter Vergangenheiten virulent und insofern auch nachvollziehbar wird.

⁴⁶ Johann Gottfried Herder, Von deutscher Art und Kunst, in: *Werke, Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767 - 1781*, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1993, S. 508; zur Differenz

Insofern prägt das Alter den Begriff des Genies, indem es als Bezeichnung einer tradierten und als unfruchtbar wahrgenommenen Kunst, nicht aber eines Lebensalters, in Anschlag gebracht wird. Wider die Einflussangst, mit der Harold Bloom zuletzt die „Melancholie des schöpferischen Geistes“ zu fassen gesucht hat⁴⁷ – „berühmte Beispiele [...] ziehen unsere Aufmerksamkeit an sich und verhindern uns dadurch an der gehörigen Erforschung unserer selbst“⁴⁸ –, wird damit die poetische Produktion gleichsam dem ästhetischen Blick entzogen und zum Ausweis von Subjektivität promoviert. Diese ist insofern „als notwendige Vollzugsform von Reflexivität“ zu verstehen ist.⁴⁹ Wenn das schöpferische Selbst – als absoluter Ursprung beziehungsweise Wurzel der mit ihm verbundenen Originalität – in diesem Sinn nicht nur identisch mit seinen Werken, sondern auch „aus sich selbst gebohren“ scheint, dann wird seine Zukunft als Vergangenheit eines neuen Altertums vorstellbar: Als zweiter Schöpfer ist der Dichter „sein eigener Stamm-Vater, und wird gewiß ein zahlreiches Geschlecht an Nachahmern hinterlassen, die seinen Ruhm verewigen werden“⁵⁰. Damit tritt an dieser Stelle *wie* in der Antike eine Natur in Erscheinung, „die an ihrer von allen Ursprungs- und Herkunftsphantasmen suspendierten Gegenwart lediglich den Anlass neuer Expansion und Entwicklung wahrnimmt.“⁵¹

Allerdings geht es noch lange nicht um eine Konzeption dieser Entwicklung – die Gegenwart steht vielmehr allein als deren Anlass im Mittelpunkt. Dieses präsentische Moment einer Selbstermächtigung, die ideell keiner Legimitation außerhalb des Werks bedarf, ist wesentlich für eine genieästhetische Autorschaft und von hier aus für die Funktion des Autors in der modernen Literatur insgesamt.⁵² Das Genie erscheint vornehmlich als unmittelbarer Zeitgenosse, der im Moment der Vollendung in den Blick tritt. Nicht das Leben führt es zu seiner Kunst, diese ist ihm vielmehr immer schon gegeben. Es gilt allein sie zu

zwischen Youngs Essay und dessen deutschsprachiger Rezeption vgl. Willems, Wider die Kompensationsthese, S. 23#„Das spezifisch Neue“- 32#„Das große Ganze“ Demnach erfolgt insbesondere die, für die Autorschaftskonzeption wesentliche Verschiebung von der Nachahmung der Natur hin zu deren Hervorbringung erst nach Young, vor allem bei Goethe und Herder.

⁴⁷ Vgl. Harold Bloom, *Einfluss-Angst : Eine Theorie der Dichtung*, Basel und Frankfurt/M.: Stroemfeld 1995 hier S. 15f.#kontr#.

⁴⁸ Bloom, *Einfluss-Angst*, S. 15f.#kontrollieren#; Young, *Original-Werke*, S. 21.

⁴⁹ Vgl. dazu und zur ästhetischen Subjektivität als Grundbegriff der Moderne insgesamt Christoph Menke, Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik, in: *Konzepte der Moderne*, hg. v. Gerhart von Graevenitz, Germanistische Symposien-Berichtsbände 20, Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 593-611 hier S. 610.

⁵⁰ Young, *Original-Werke*, S. 59.

⁵¹ Thomas Macho, Stammbäume, Freiheitsbäume und Geniereligion : Anmerkungen zur Geschichte genealogischer Systeme, in: *Genealogie und Genetik : Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte*, hg. v. Sigrid Weigel, Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 41.

⁵² Vgl. Begemann, Körper des Autors, S. 50.

entdecken – eine Produktions- als Zeugungsästhetik, die Wilhelm Humboldt in der Gleichzeitigkeit der Bildrezeption verdeutlicht: „Hat die Phantasie des Künstlers einmal das Bild lebendig geboren, so ist das Meisterwerk vollendet, wenn auch seine Hand in demselben Augenblick erstarrte.“⁵³ Vollendung ist insofern identisch mit der Ausblendung poetischer Produktionsprozesse beziehungsweise deren Verdichtung im ‚Augenblick‘ der Eingebung. Der Weg hin zur vollendeten Schöpfung bleibt ein abstraktes, zeitloses Moment – ein Problem, dessen Vorgeschichte die Identifizierung von Jugend und Genie im 18. Jahrhundert als sekundäres Moment gegenüber der Einschreibung einer zugleich offenen und eingeschränkten Zukünftigkeit des Genies zu relativieren nahe legt. Denn wenn zwischen Schöpfer und Schöpfung allein die fehlende, aber determinierte Entwicklung beziehungsweise das ausstehende Wachstum – ein Wachstum, dass physisch „entzündet werden“ kann, sich hemmen oder „nähren“ lässt, damit aber letztlich für „äußere“ Einflüsse substantiell unerreichbar bleibt⁵⁴ – zu unterscheiden erlaubt, dann wird weniger eine in besonderem Maß emphatische Jugend als vielmehr der „semantische Kurzschluss“ der Renaissance deutlich, der im Kontext des 18. Jahrhunderts anthropologisches Wissen zu reformulieren hilft: Die Introjektion eines göttlichen Anderen – der Lebenskraft spendenden Gottheit des römischen *genius* – in das *ingenium* der Antike, d.h. in eine Naturanlage, führt dabei zum zentralen Topos neuzeitlicher Genie-Ästhetik überhaupt, wonach der Künstler als ‚zweiter Schöpfer‘, als ein *alter deus* erscheint – so vor Shaftesbury schon in Julius Caesar Scaligers *Poetices libri septem* (1561).⁵⁵ Damit wird Schöpfung gerade nicht darstellbar sondern im Gegenteil zu einem übersinnlichen und insofern zeitlosen Geschehen: Mit der Originalität seiner künstlerischen Schöpfungen veräußert das Genie allein die naturalisierte Göttlichkeit seiner Anlagen. Das „Angeborene“ fungiert „als Chiffre der Innovation“⁵⁶ und bezeugt damit zugleich die Individualität des Schöpfers, wie besonders Immanuel Kants Ästhetik deutlich macht: Indem das Neue, welches ein Genie hervorzubringen imstande ist, als die ästhetische Idee definiert wird, welche noch vor den Begriffen liegt,⁵⁷ entspringt es intuitiv und unmittelbar der Natur, wobei der Geist des Genies lediglich das „Vermögen der Darstellung

⁵³ Wilhelm von Humboldt nach Parnes, Vedder, Willer, S. 130.

⁵⁴ Young, *Original-Werke*, S. 63#kontroll#.

⁵⁵ Vgl. dazu ausführlich Ortland, Genie hier S. 664.

⁵⁶ Ohad Parnes, Ulrike Vedder, und Stefan Willer, *Das Konzept der Generation : Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 125.

⁵⁷ Vgl. Bernhard Greiner, Genie-Ästhetik und Neue Mythologie - Versuche um 1800, das Neue als Neues zu denken, in: *Das Neue : eine Denkfigur der Moderne*, hg. v. Maria Moog-Grünwald, Heidelberg: Winter 2002, S. 45.

ästhetischer Ideen“ bezeichnet.⁵⁸ Der Anspruch, der damit an geniale Schöpfungen zum Ausdruck gebracht ist, besteht vor allem in der Kopplung von Regelmäßigkeit und Regellosigkeit in Kants berühmter Formulierung: „Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“⁵⁹ Dementsprechend bleibt der Geniebegriff grundsätzlich „beherrscht von der Opposition gegen kluge Umsicht (prudentia), wohlervogenes Urteil (iudicium), schlussfolgernden Verstand (intellectus) ebenso wie gegen das bloße Gedächtnis (memoria).“⁶⁰ Die schöpferische Kraft gilt es allein zu konzentrieren, nicht etwa durch Erfahrung erst zu gewinnen. Sie ist ein Ereignis, das natürlich und nicht historisch vorgängig ist – eine Konstellation, die bis in die ästhetischen Debatten des 20. Jahrhunderts gültig bleibt. Die Individualisierung der Ästhetik schaltet das individuell Gelebte aus, zum Vorschein bringt sie demgegenüber das, was immer schon da war. In qualitativer Hinsicht ist Wachstum somit vor allem eine Frage der Konzentration.⁶¹

Wenn insofern die Zeitlichkeit künstlerischer Produktionsprozesse in die immer schon vorgängige Präsenz der Natur aufgehoben wird, dann heißt das nicht, dass geniale Schöpfungen einer präformierten Geschichte zugehören, sondern dass der Augenblick als Gegenbegriff zeitlicher Ordnungen für eine Natur entsteht, die zwar Vergangenheit (Selbstzeugung) und Gegenwart (Kunstschöpfung) betrifft, Zukunft aber nur programmatisch – als Wirkung – miteinschließt. Wenn sich das Genie vornehmlich in seiner besonderen Beziehung zur (ursprünglichen) Natur artikuliert – wie noch Goethe über Shakespeare, die seit dem 17. Jahrhundert paradigmatische Verkörperung des Genies, schreibt: „Hintendrein erkenn ich, [...] daß aus Schakespearen die Natur weissagt“⁶² – dann sind in dieser Natur konzeptionell der Tod und insofern auch das Alter nicht vorgesehen. Tod ist nicht natürliches Ereignis, sondern Markierung von Vollendung: Der Tod steht für den Abschluss von Schöpfung und ist insofern in eine vom (künstlerischen) „Subjekt her gesteuerte Bewegung versetzt.“⁶³ Einem in diesem Sinn sich selbst zeugenden wie tötenden Autor kommt kein Alter zu. Der Naturbegriff markiert in diesem Sinn – anders als die aufgeklärte Philosophie, die Entwicklung als Progression adressieren kann – die Grenze einer spezifischen Zeitlichkeit: Geniale Schöpfungen sind Ereignisse, die sich einer historischen Zeit kaum subsumieren

⁵⁸ Immanuel Kant, *Werkausgabe*, Bd. X: *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, 12. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 249.

⁵⁹ Ebd., S. 241f.

⁶⁰ Ortland, *Genie*, S. 674.

⁶¹ Denn „ein allgemeines Genie gibt es in der Natur nicht. In einem Genie sind die Strahlen der Seele concentrirt, und auf einem gewissen Punkt gerichtet.“ Young, *Original-Werke*, S. 71.

⁶² Zum Shakespeares Tag, S. 8.

⁶³ Christian Schärf, *Goethes Ästhetik : Eine Genealogie der Schrift*, Stuttgart und Weimar 1994, S. 74.

lassen.⁶⁴ Als ‚Natur‘ sind sie gerade als das Andere der Zeit zu verstehen und insofern auch mit einer zeitlichen Ordnung des Menschen, d.h. dessen Identifizierung mit seiner Geschichte, kaum zu vereinbaren.

Dass diese Konzeption einer sich gewissermaßen selbst autorisierten Ästhetik der Präsenz, die mit dem Produktionsgeschehen zugleich jede Zukünftigkeit (von Autoren und Werken) dem Blick zu entziehen sucht, bei Young mit einer Eingangsrhetorik verbunden ist, in der mit der Figur des Gelehrten ein vormoderner Autoritätstopos am Anfang steht, kennzeichnet die Ambivalenz ‚des Alters‘ in der Konstitution moderner Ästhetik. Dass das Lebensalter des Autors nicht als Widerspruch erscheint, macht deutlich, inwiefern das Genie – weit mehr als die ‚bloße‘ Pathosformel einer Jugendbewegung – den Zusammenhang von Ästhetik und (barocker) Rhetorik auf die Figuration eines Bruchs erst bringt, indem es von der Rhetorik und dabei insbesondere von Figuren der Autorität, denen Alter im Sinn von Altertum als Attribut eingeschrieben wird, seinen Ausgang nehmend, diesen Ausgang sukzessive überschreitet – und damit nicht zuletzt eine Vervielfältigung von Figuren des Alters bewerkstelligt.

Die Zeit des Autors

Wie sich diese Ästhetik in Literatur einschreibt ist besonders am Beispiel Goethes nachvollzogen worden. Dem theoretischen Problem einer Korrelation von (ästhetischem, d.h. hier philosophischem) Diskurs einer- und Literatur andererseits hat dabei neben den unzähligen Arbeiten der Goethe-Forschung, die sich mit bestimmten Textphänomenen beziehungsweise -konstellationen beschäftigen, zuletzt vor allem Steffen Martus’ Analyse der *Werkpolitik* (2007) geantwortet. Im Anschluss an Michel Foucaults Problematisierung des Autorbegriffs, mit der der Autorenname als „Funktion“ reformuliert worden war, die „eine bestimmte Erscheinungsweise des Diskurses zu charakterisieren“ und insofern die Einteilung der Diskurse und die Relation einzelner Texte erlaubt,⁶⁵ rekonstruiert Martus jene Arbeit von Autoren, die sich auf die Konzeption des eigenen ‚Gesamtwerks‘ richtet. Diese Konzeption erscheint dabei als kommunikative Strategie in der kritischen Kultur der Moderne, die

⁶⁴ Dass für die Temporalisierung von Werken, die in der Antike ebenfalls eine wichtige Rolle gespielt hat, gerade die Sonderstellung der Künste um 1800 das spezifische Merkmal darstellt, macht auch Michael Bachtin in seiner Analyse von Formen der Zeit im Roman deutlich, vgl. *Formen der Zeit und der Chronotopos im Roman*, in: *Formen der Zeit im Roman : Untersuchungen zur historischen Poetik*, hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner, übers. v. Michael Dewey, Fischer-Taschenbücher, Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 71 und 174.

⁶⁵ Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: *Schriften in vier Bänden - Dits et Ecrits*, hg. v. Daniel Defert und Francois Ewald, Bd. 1, 4 Bd., 1. Aufl., Suhrkamp 2001, S. 1003-1041 hier S. 1014.

Unsicherheiten produktiv zu machen sucht und sich – insofern dies gelingt – in Philologie und Literaturwissenschaft fortschreibt.⁶⁶ Die Selbstermächtigung, die Goethe in diesem Sinn ins Werk setzt, ist komplex, insofern sie nicht nur den Einsatz einer Sprech- beziehungsweise Schreibweise autorisieren muss, sondern diese auch zugleich mit einer Zukunft auszustatten hat. Als Protagonist einer genieästhetischen Literatur manifestiert der Autor Goethe – nicht das Subjekt, sondern sein Diskurs – jene Ausgangsposition, die in den kunsttheoretischen Schriften Youngs und anderer schon lesbar waren. Diese Manifestation ist offenkundig keine bloße ‚Realisierung‘, sondern vielmehr die Antwort auf eine Problematisierung: Goethe reflektiert – nicht nur in seinen ersten kunsttheoretischen Schriften wie *Von deutscher Baukunst* (1772) oder Rede *Zum Shakespeares-Tag* (1771), sondern auch in seinen frühen literarischen Texten – seine eigene Autorschaft, wenn er mit dem *Götz von Berlichingen* die Widersprüche zwischen verschiedenen Redeordnungen – der „charismatischen Subjektivität“ des Götz auf der einen und „dem strategischen, beliebig instrumentalisierbaren Gebrauchs von Sprache“ in der ‚welschen‘ Hof- und Rechtskultur auf der anderen Seite – inszeniert.⁶⁷ Seine autobiographischen Schriften bis zu den *Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse* (1830), verstanden als Elemente beziehungsweise Ereignisse des Goetheschen Diskurses, thematisieren diese Widersprüche als Säkularisierungsszene moderner Autorschaft: Im Versuch, einen eigenen, subjektiven Diskurs zu eröffnen, anstatt einen vorgegebenen – für Goethe biographisch: den juristischen – fortzuschreiben, erscheint der christliche Gott als Instanz des Widerspruchs beziehungsweise der Zäsur: „Gott will so scheint’s nicht haben daß ich Autor werden soll.“⁶⁸ Hans Blumenberg hat diese Szene als Subjektivierung gelesen, als „einzigartige Anstrengung *an* diesem Leben, die sich mit der Arbeit am Mythos nicht nur aneignend, variierend, Bilder suchend verbindet, sondern anders sich selbst nicht wahrnehmbar werden würde“⁶⁹. Diese Interpretation wird problematisch in der biographischen beziehungsweise anthropologischen Perspektive, die Blumenberg hier – wie in den meisten seiner späteren Schriften – letztlich interessiert. Die ‚Wahrnehmung‘ seiner selbst ist bei Goethe und in dessen genieästhetischem Kontext weniger als Darstellungs- denn als Konstitutionsmodus zu begreifen, wird doch die Anthropologie, die

⁶⁶ Vgl. Steffen Martus, *Werkpolitik : zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin u.a. 2007, S. 9.

⁶⁷ Ulrike Landfester, „Pergamente von Engeln auf und ab gerollt“ : Das Genie und sein Schreibmaterial im Werk des jungen Goethe, in: *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, hg. v. Waltraud Wiethölter, Tübingen und Basel: A. Francke 2001, S. 91.

⁶⁸ #bei Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 441. d.i. Briefe 1764-1786.

⁶⁹ Blumenberg 1996, S. 436, Hervorhebung von mir, A.S.

Blumenberg zu aktualisieren sucht, an dieser Stelle überhaupt erst *ins Bild gesetzt*: Das ästhetische Interesse am Künstlersubjekt, dass in der Überblendung von Zeugung und Erzeuger formuliert wird, entfaltet das künstlerische Leben als Figuration des Individuums schlechthin und orientiert damit Anthropologie als neue Popularwissenschaft des ganzen Menschen an dem, was der Künstler als sein Leben zu lesen gibt. Die literarische Anthropologie arbeitet – im Bildungsroman oder in der literarischen Autobiographie – unentwegt an dieser Kunst, die zugleich den Künstler mit seinem Werk und mit dem, was Leben als ‚Ganzes‘ noch sein kann, verschleißt. Als Beitrag zu einer Analyse dieser Arbeit – d.h. in der Verschiebung dessen, was als schöpferisches Leben begriffen wird hin zur Konzeptualisierung von Autorschaft – verdeutlicht Blumenbergs Lektüre aber die Untrennbarkeit von Selbstsetzung, Futurisierung und Autorisierung: Denn Goethes Lösung für den Konflikt zwischen christlich-bürgerlicher Demutskultur und der als unglaublich erfahrenen literarischen Produktivität ist die kulturhistorische „Bildsuche“ und deren – im Kontext des genieästhetischen Diskurses wenig innovatives – Ergebnis, die Prometheus-Figur, die er mit *Prometheus* (1772-74/1773) in Lyrik übersetzt.⁷⁰ Indem Goethe zu Beginn seiner Autorschaft den Mythos des Titanen wider die Götter als Schöpfungsinstanz ins ‚Programmgedicht‘ des Sturm und Drang überträgt,⁷¹ vermittelt er im ‚Vorausdenkenden‘ die eigene Autorschaft im Sinne einer Selbstzeugung und entwickelt zugleich eine zukünftige Poetik: „Hier sitz ich, forme Menschen/ Nach meinem Bilde/ Ein Geschlecht das mir gleich sei“. In dieser Poetik begründet das Widersprechen – gegen die Götter, gegen die Repräsentationsfunktion aristokratischer Hofkultur, gegen die klassizistische Poetik – einen Gegendiskurs der Literatur. Insofern wird Vergangenheit nicht einfach gelöscht sondern zum Negativ zukünftiger Schöpfungen. Der Bedarf einer, der Kulturgeschichte abgewonnenen und in diesem Sinne autoritativen, topologischen beziehungsweise mythischen Bildspende, der mit einer derartigen Selbstermächtigung des genialen Sprechens verbunden ist, hebt ‚die Alten‘ in die Poetik und Literatur des Genies auf, indem er deren Figuren zum Ausweis einer genuin modernen Dichtung transformiert.

⁷⁰ Blumenberg 1996, S. 437.

⁷¹ Vgl. zur Genieästhetik der #Prometheus#-Ode (1773) Rudolf Schottlaender, Zur Prometheus-Figur des jungen Goethe, in: *Antikerezeption, deutsche Klassik und sozialistische Gegenwart*, hg. v. Johannes Irmischer, Berlin: Akademie 1979, S. 15f.; sowie vor allem Barbara Neymeyr und Olaf Hildebrand, Die Proklamation schöpferischer Autonomie. Poetologische Aspekte in Goethes Prometheus-Hymne vor dem Hintergrund der mythologischen Tradition, in: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein : Gedichte und Interpretationen*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003, S. 30-49.

Damit wird nicht Rationalismus kompensiert, sondern der literarische Diskurs zur *Ordnung der Dinge* ins Verhältnis gesetzt. Literatur erscheint weniger als Widerstand zu den Vernunftdiskursen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, denn als diesen gegenüber verschiedene Redeordnung. Damit sie in der Antwort auf die Ausdifferenzierung des Wissens beziehungsweise die Konstitution heterogener Diskurse selbst diskursfähig werden kann, bedarf sie offenkundig nicht zuletzt einer Säkularisierung.⁷² Gerade das lyrische Sprechen eröffnet in diesem Sinn einen Freiraum, „in dem das Subjekt einen Diskurs experimentell ausbreiten kann, ohne unmittelbar im Zentrum anderer Diskurse zu stehen, die sich kreuzen und gegenseitig relativieren.“⁷³ In *Götz von Berlichingen* wird die Differenz von subjektiv-authentischer, d.h. hier ‚freier Rede‘ und Vernunftdiskurs zeitlich als solche von Vor- und Nachgeschichte inszeniert, die allein durch die Möglichkeiten der Literatur in ein Bild, d.h. in eine Gleichzeitigkeit geraten kann. Geschichte wird insofern in Goethes erster literarischer Monographie konzentriert im Augenblick als einer Synchronizität diachroner Relationen. Diese Schreibweise ist von der Goethe-Forschung ausgiebig gewürdigt worden.⁷⁴ David Wellbery hat sie, insbesondere im Hinblick auf die frühe Lyrik, als „Poetik der Unmittelbarkeit“⁷⁵ mit der – für Blumenberg so zentralen – Konkurrenz der Götter zusammengebracht. Im Anschluss an die genieästhetische Programmatik einer Selbstsetzung anstelle vorgängiger Sprech- beziehungsweise Schreibtraditionen erscheint diese Konkurrenz dabei als solche um den Ursprung, die für den Autor Goethe auf eine „Autogeneration poetischer Subjektivität“⁷⁶ abzielt. Der Zusammenhang von Poetologie und Poesie wird damit in der Selbstermächtigung einer Schreibweise konstituiert, die als „Formgebung des Lebens [...] das zeitliche Auseinander des Lebens im augenblickhaften Bild verdichtet.“⁷⁷ Diese spezifische Konstitution von Autorschaft gibt als solche sowohl Goethes Literatur in den einzelnen Werken als auch dem Gesamtwerk die Regel: „Das künstlerische Ich geht dem Formzusammenhang nicht voraus, sondern entsteht allererst im Beziehungsgeflecht des

⁷² D.h. nicht, dass Literatur ‚an die Stelle‘ der Religion oder der Theologie tritt, sondern dass sie mit der Übertragung ähnlicher Figuren und der Arbeit mit diesen einen impliziten Zusammenhang zur Sprache bringt, dem nicht zuletzt (selbst-)autoritative Funktion zukommt, vgl. Daniel Weidner, Zur Rhetorik der Säkularisierung, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* 78, Nr. Heft 1 (2004): S. 95-132 vor allem S. 105-108.

⁷³ Schärf, *Goethes Ästhetik*, S. 74.

⁷⁴ Vgl. Wellbery, Zeitsemantik; ders., *The Specular Moment : Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford, California: Stanford University Press 1996; sowie Bruno Hillebrand, *Ästhetik des Augenblicks : der Dichter als Überwinder der Zeit - von Goethe bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

⁷⁵ Wellbery, Zeitsemantik, S. 180.

⁷⁶ Ebd., S. 164.

⁷⁷ Ebd., S. 173.

Werks“ indem es sich als „Ursprung des Formzusammenhangs“ behauptet.⁷⁸ Die Subjektivierung des Autors – nicht im Sinne der Person sondern einer Funktion eines spezifischen Diskurses mit dem Namen Goethe – ist demnach zumindest zu dessen Beginn mit der Verdichtung von (zeitlichen) Differenzen identisch. Davon ist sowohl der Einsatz des Schreibens betroffen als auch die Versuche, die Differenzen zwischen verschiedenen Werken prospektiv oder retrospektiv aufzuheben.

Die Zukunft des Originals

Wenn der Autoritätstopos des Klassizismus mit der Neusetzung antiker Ursprünglichkeit im genialen Individuum in einer Verzeitlichung der Rezeption tatsächlich abgeschrieben wird, dann ist mit dem Altern der Werke zugleich eine Logik in Gang gesetzt, die die Kunst zwangsläufig wieder einholt: Trotz oder besser gerade aufgrund seiner augenblicklichen Präsenz ist dem genialen Autor als Horizont seiner Auftrittsszenen eine Zukunft vorgeschrieben, die die Öffnung, die die neue Ästhetik zu bewerkstelligen hat, wieder relativiert beziehungsweise – mit der Zeit – kassiert. Das Altern der Werke und gleichsam der von diesen untrennbaren Autoren erwartet als Synonym der Notwendigkeit, vergessen und durch Neues ersetzt zu werden, auch die Genies. Wird das Alter einerseits in der Übertragung von ‚den Alten‘ der Antike auf deren Studium als Personifikation denkbar und insofern mit den Lebensaltern in Beziehung gesetzt, andererseits aber zum Inbegriff einer neuen Ursprünglichkeit, dann ist der genieästhetischen Konzeption eine zukünftige Problematik eingeschrieben. Wenn moderne Genies als ‚die Alten‘ der Gegenwart zu verstehen sind, die sich aber gleichsam wider die Störfunktion des Alters – als personifizierte Gelehrsamkeit – in Szene setzen, dann droht sich die so emphatisch geöffnete Zukunft schon bald, d.h. in dem Moment, in dem die Zeitlichkeit des Präsentischen ihre Plausibilität (d.h. ihre Präsenz) verliert und insofern sich selbst aufhebt, wieder abzuschließen. In dieser ungleich komplexeren Figur droht demnach das Neue zum Alten, genauer: das neue Alte zum (nur noch) Alten zu werden – eine Konstellation der „permanenten Überbietung“, die „die die ›Moderne‹ insgesamt charakterisiert“.⁷⁹ Der Autor, der sich selbst setzt, anstatt sich auf eine autorisierende poetische Tradition zu beziehen, erschöpft gewissermaßen schon mit seinem Auftritt sein Maß an Innovation und d.h. an Zukunft. Genieästhetische Autorschaft verschafft sich insofern ihre Gegenwart, indem sie sich der Vergangenheit um den Preis von Zukunft

⁷⁸ Ebd., S. 178.

⁷⁹ Begemann, Körper des Autors, S. 46.

entledigt. Insofern muss die Verzeitlichung, die sich hier mit dem Präsentischen der Schöpfung und der Futurisierung der Kritik in Poetik und Ästhetik einschreibt, sobald sie die Werke selbst betreffen wird, die hier inszenierten Figuren des Alters erneut verschieben – indem das Autorensubjekt seine Individualität voraussetzt, wird sie ihm, in der Zukunft, problematisch.

Mit den (genieästhetischen) Ungleichzeitigkeiten des Alters wird insofern die Koinzidenz von Subjekt und Individuum in der Schöpfung des Dichters im Moment der Selbstüberschreibung prekär. Wie Theodor W. Adorno markiert hat „zediert“ die geniale Selbstermächtigung gegenüber gegebenen Regeln zwar – im „Zauberschlag“ zwischen dem durch Authentizität charakterisierten Subjekt und dem sozial verfassten und insofern in seiner Individualität gefährdeten Individuum – „mit idealistischer Hybris die Idee des Schöpfertums vom transzendentalen Subjekt an das empirische, den produktiven Künstler“.⁸⁰ Sie streicht damit aber nicht Autorität durch, sondern verschiebt allein deren Herkunft in Richtung Natur. Diese Natur steht, dass macht Young deutlich, als Repräsentation von Vollkommenheit jeder Kultur entgegen:

Da wir nun als Originale gebohren worden, wie kömmt es doch, daß wir als Copien sterben? Die Nachahmung [...] ergreift die Feder und streicht das Unterscheidungs-Zeichen der Natur aus, zerstört ihr schönes Vorhaben, und vernichtet die ganze Individualität der Seele.⁸¹

Insofern das Subjekt der Genie-Ästhetik sich selbst vorgängig ist, wird sein Leben – das später zu einem zentralen Begriff der Philologie wird – vor allem zu einer Gefahr: Die Individualität ist maximal allein im Moment ihrer subjektiven Setzung. Den Erfahrungen des Lebens zu widerstehen vermag in erster Linie das Genie, dass insofern die Kunst beherrscht, zu bleiben wie es war. Es agiert – wie Young schreibt – „durch unsichtbare Mittel“⁸², die die „Herrschaft der Gelehrsamkeit und ihrer Gesetze“ gerade zu überspringen erlauben. Anstelle einer Nachahmung der ‚Alten‘ tritt eine Dichtkunst, die sich „auf ihre angebohrnen Kräfte sehr verlassen“ muss und kann. Sie bedarf keiner Schule sondern „kommt aus der Hand der

⁸⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno, 7. Aufl., 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 254f.#kontr.; vgl. in diesem Zusammenhang auch Begemann, *Körper des Autors*, S. 50; sowie Helmut J. Schneider, Fiktion als Herkunftsadoption. Zur ästhetischen Substitution der Macht der Geburt im 18. Jahrhundert, in: *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien : Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*, hg. v. Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten, und Eva Neuland, Bd. 2, 2 Bd., Bielefeld: Aisthesis 1999, S. 618-632.

⁸¹ Young, *Original-Werke*, S. 40.

⁸² Ebd., S. 28.

Natur [...] in völliger Größe und Reife.“⁸³ Insofern lässt sich das Genie paradox auch als „angebohrne, uns ganz eigenthümliche Wissenschaft“ verstehen, als „Weisheit“⁸⁴ qua Geburt – womit eine Gegenfigur des antiken Topos’ der Altersweisheit markiert ist, die diesen überschreibt.⁸⁵ Young kommt kaum – und das wäre für den zeitgenössischen Diskurs auch (noch) kaum vorstellbar – auf das Verhältnis verschiedener Werke eines Genies zu sprechen und nimmt insofern auch nicht Bezug auf eine temporale Struktur innerhalb eines Gesamtwerks. Allerdings lässt die vorgestellte Konzeption der Originale beziehungsweise des Genies vor dem Hintergrund der kunsthistorischen Zentralfigur – dem Strom, der „nie höher, und selten so hoch“ steigt wie die Quelle – erahnen, dass auch verschiedene Werke eines Schöpfers kaum anders als in der Bewegung des Niedergangs zu denken wären: „so sind die freyen Künste stets in einer Abnahme und im Verfall“⁸⁶. Der Topos des Altersweisen ist damit praktisch auf den Kopf gestellt, einschließlich jener Unmittelbarkeit, die die Quelle für die außergewöhnliche Einsicht in die Natur des Menschen transzendiert. Genialität bezeichnet in diesem Sinn naturalisierte Weisheit.

1.2 Zeit- und Lebensalter zwischen Kunst und Anthropologie (Johann Gottfried Herder)

Diese mit den ‚neuen Alten‘ eher imaginierte als angezeigte Kopfstellung des Altertums schreibt Johann Gottfried Herder in den Blättern *Von deutscher Art und Kunst* (1772) fort, wenn er, in einer Kritik an der Analogisierung von griechischer und neuerer Dichtkunst, das Neue zeitgenössischer Kunst nicht nur als Genie, sondern auch als Alter bezeichnet:

Und wenn es nun in dieser glücklich oder unglücklich veränderten Zeit, es eben Ein Alter, Ein Genie gäbe, das aus seinem Stoff so natürlich, groß, und original eine dramatische Schöpfung zöge, als die Griechen aus dem Ihren [...] – was für ein Tor, der nun vergleiche und gar verdamme, weil dies Zweite nicht das Erste sei?⁸⁷

⁸³ Ebd., S. 32.

⁸⁴ Ebd., S. 36.

⁸⁵ Vgl. zur Geschichte des Weisheitskonzepts Aleida Assmann, *Weisheit : Archäologie der literarischen Kommunikation III*, München: Wilhelm Fink 1991; darin vor allem Aleida Assmann, Was ist Weisheit? Wegmarken in einem weiten Feld, in: *Weisheit : Archäologie der literarischen Kommunikation III*, hg. v. Aleida Assmann, München: Wilhelm Fink 1991, S. 15-44; sowie zur Transformationsgeschichte um 1800 Alois Hahn, Zur Soziologie der Weisheit, in: *Weisheit : Archäologie der literarischen Kommunikation III*, hg. v. Aleida Assmann, München: Wilhelm Fink 1991, S. 47-57.

⁸⁶ Young, *Original-Werke*, S. 39.

⁸⁷ Herder, *Von deutscher Art*, S. 507, zu Herders Anschluss an Shaftesbury und Young vgl. den Kommentar von Gunter E. Grimm ebd., S. 1158-1170, hier besonders 1168.

Einerseits ist – das macht die Reihung deutlich – mit dem „Alter“ hier das „Genie“ apostrophiert. Andererseits verweist es offenbar auf ein ‚Zeitalter‘, was der Vergleich mit den Griechen deutlich macht. Dieser Begriff des Zeitalters bezeichnet nicht einfach eine bestimmte Zeit, er ist vielmehr *in* dieser Zeit und insofern deren optionales Attribut. Ein Alter zu haben, ist hier insofern Ausdruck einer Zeit, die sich vor allem durch die Qualität ihrer ‚dramatischen Schöpfungen‘ auszeichnet. Es ist, so ließe sich im Hinblick auf den Plural der Griechen argumentieren, das kollektive oder zumindest überindividuelle Genie einer Zeit. Das Alter ist an dieser Stelle, weit entfernt von den Lebensaltern, bezeichnenderweise der Inbegriff von Unmittelbarkeit.

In den zur Grundlegung moderner Poesie im Sinn zeitreflexiver Literatur avancierten *Fragmenten*, deren erste Sammlung *Über die neuere deutsche Literatur* Herder 1766 veröffentlicht hat, ist dieser Figur bereits vorgearbeitet, in dem eine Metaphorik der Lebensalter durchdekliniert und insofern in ihrer Unfruchtbarkeit für ein genieästhetisches Programm ausgestellt wird.⁸⁸ So werden im Fragment „Von den Lebensaltern der Sprache“ die „Stufen des Alters“ von Menschen, Geschlechtern, der Welt, der Nation, Kunst, Wissenschaft und Sprache in einer aufgeklärten Transformation der heilsgeschichtlichen Transformation als „Kreislauf“ gefasst, der einerseits dem „Gesetze der Veränderung“ von schlecht nach gut nach schlecht folgt, andererseits als Pflanze keimt, knospt, blüht und verblüht.⁸⁹ Die verschiedenen „Sprachalter“ figurieren dabei die Dichtungsgeschichte, die sich von der „Zeit der *Dichter*“ – als „beste Blüte der Jugend in der Sprache“ in der „es noch keine Schriftsteller gab“ – als Verlustgeschichte über die Sprache „in ihrem männlichen Alter“, die „nicht eigentlich Poesie; sondern die schöne Prose“⁹⁰ ist, hin auf das „hohe Alter“, d.h. „das philosophische Zeitalter der Sprache“ führt.⁹¹ Die Sprache vervollkommnet sich insofern in gegenstrebigem Fügung zur Poesie, die mit ihrer Kunstwerdung sich selbst überlebt, indem sie sich von der Natur entfernt: „wenn wir einen Zeitpunkt in der Sprache für den am meisten poetischen annehmen: so muß nach demselben die Dichtkunst sich wieder neigen.“⁹² Die Vollkommenheit der gegenwärtigen Sprache ist für Herder insofern eine

⁸⁸ Johann Gottfried Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend*, in: *Werke, Bd. 1: Frühe Schriften 1764 - 1772*, hg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1985, S. 161-259.

⁸⁹ Herder, *Fragmente*, S. 181; Vgl. dazu Alexander Demandt, *Metaphern für Geschichte : Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München: Beck 1978, S. 63-66.

⁹⁰ Herder, *Fragmente*, S. 183.

⁹¹ Ebd., S. 184.

⁹² Ebd., S. 183.

philosophische, die zugleich die Distanz zur Poesie anzeigt: „versifizierte Philosophie, oder mittelmäßige Poesie.“⁹³

Dass Herder die anthropologische oder genauer: naturhistorische Dimension dieser Metaphorik erst annähernd zwanzig Jahre später, in den ab 1784 in vier Bänden erscheinenden *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* diskutiert, macht deutlich, dass die – der Sprachgeschichte aufgesetzte – Metapher der Lebensalter keineswegs einem fixierten Begriff entspringen. Vielmehr werden diese noch in den *Ideen*, im Hinweis auf die physiologische Autorität Albrecht von Hallers, als „Wald von Bemerkungen über die Veränderungen des menschlichen Lebens“ vorgestellt – von einem naturhistorischen Begriff sind diese Bemerkungen offenbar noch weit entfernt. Hallers humoralpathologische Perspektive liefert vielmehr eine Alterstheorie der Ausdünstung, die insofern für Herder fruchtbar wird, als sie das Genie als ausgebildete Natur zu fassen hilft: „Wenn nun das Wachstum seine Endschaft erreicht hat, so befindet sich der Mensch, so viel als es sein Zustand erlauben will, in seiner größten Vollkommenheit“. Daraus folgt – wohlgemerkt für den Physiologen – ein Zusammenhang von Lebensalter und Dichtung: „Es haben daher die meisten Poeten von den ersten Jahren ihrer Jugend an, bis ins erste männliche Alter, ihre schönste Werke geschrieben“.⁹⁴ Anders als das organische Denken um 1800, das Marie François-Xavier Bichats Pathologie ebenso prägen wird wie die romantische Naturphilosophie Schellings und anderer, liefert das bei Haller der Säftelehre eingeschriebene „Phantasma der Anthropologie des 18. Jahrhunderts, von einem ganzen Menschen wissen und einem ganzen Menschen gelten zu können“, dem schöpferischen Vermögen noch einen Grund, der zugleich die Individualität des Menschen ästhetisch fassen lässt: Das Ende des Wachstums erlaubt die „Unähnlichkeiten“ in den „lebhaften Bildern“, welche sich jetzt mit maximaler Tiefe und Geschwindigkeit „in den empfindlichen Nervenbrey“ abdrücken, zusammen zu setzen.⁹⁶ Insofern liefert der Mensch – und darin korrespondiert diese Physiologie der besonders im 18. und noch im frühen 19. Jahrhundert beobachtbaren

⁹³ Ebd., S. 185.

⁹⁴ Albrecht von Haller, *Anfangsgründe der Physiologie des menschlichen Körpers : Von der menschlichen Frucht. Dem Leben und Tode des Menschen.*, hg. v. Johann Samuel Halle, Bd. 8, Berlin und Leipzig: Christian Friedrich Voß 1776, S. 856f.

⁹⁵ Rieger, *Semiotik des Lebens*, S. 189; vgl. ausführlich Hans-Jürgen Schings, Hrsg., *Der ganze Mensch : Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, 15, Stuttgart und Weimar: Metzler 1994.

⁹⁶ Haller, *Physiologie*, 8: S. 857; vgl. zu Herders Einpassung der hallerschen Reiztheorie in seine ‚genetische Methode‘ vor allem Adler, *Aisthesis*, S. 103-107.

Konjunktur der ‚Lebenstreppe‘, als populärer Darstellung der Lebensalter⁹⁷ – in dem Moment, in dem er in seinem ‚vollen Saft‘ steht, eine synthetische Darstellung der Natur.

Zwar kommt auch der naturphilosophische Bildungsbegriff im Anschluss an die epigenetisch reformulierten Zeugungstheorien zu einem ähnlichen Resultat. Dort steht aber der Zusammenhang von Phylo- und Ontogenese im Hinblick auf die Verzeitlichung von Natur im Mittelpunkt, werden noch bei Haller der Zusammenhang des Kosmos mit dem Individuum dessen Physiologie organisiert oder besser gesagt: humoralisiert. Indem der galenische Marasmus – der die Ausdünstung noch als Folge eines Fiebers, d.h. pathologisch fasste und insofern von der (gesunden) Natur des Körpers schied – in die mechanistische Physiologie übersetzt wird, erscheint das Alter im antiken Zusammenhang der Diätetik – ein Zusammenhang, der sich gerade nicht in Geschichte auflösen lässt.⁹⁸ Während aus Hallers Blickwinkel das Alter insofern durchaus noch verhandel- beziehungsweise erklärbar erscheint – wenn auch nicht als Höhepunkt der Körpergeschichte –, wird es mit einem epigenetischen Zeugungs- beziehungsweise Bildungsbegriff für mehr als ein halbes Jahrhundert zum blinden Fleck physiologischen Denkens. D.h. nicht, dass Alter grundsätzlich nicht mehr zur Sprache kommt, sondern vielmehr, dass es sich – im Zusammenhang eines anderen Körperbegriffs – nur in einem unzeitgemäßen Register artikulieren lässt. Wenn im Hinblick auf das Alter insofern vielfach konventionelle Topoi in die Moderne verlängert werden, dann ist das weniger der Nachweis einer fehlenden Geschichtlichkeit des Alters, sondern vielmehr das

⁹⁷ Vgl. dazu Rudolf Schenda, Die Alterstreppe - Geschichte einer Popularisierung, in: *Die Lebenstreppe : Bilder der menschlichen Lebensdauer*, hg. v. #, Köln: Rheinland-Verlag, S. 11-24 besonders 16ff. Die Untersuchung des wissenshistorischen Zusammenhangs der Bildordnungen der Lebensalter, die Schenda hier historisch markiert, steht noch aus.; Jakob Grimms Erinnerung an die Popularität dieser Darstellung belegt, inwiefern sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts – mit der Konstitution einer dezidierten Physiologie des Alters – verschwindet, vgl. Jakob Grimm, *Rede auf Wilhelm Grimm und Rede über das Alter : Gehalten in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1859)*, hg. v. Herman Grimm, Berlin: Ferd. Dümmler's 1863, S. # Beispielhaft wird hier nachvollziehbar, inwiefern rhetorische Traditionen ‚des Alters‘ in modernen Diskurse aufgehen.

⁹⁸ Daniel Schäfer, „De senectute“. Zur Rezeption medizinischen und nicht-medizinischen Wissens der Antike in der frühneuzeitlichen Altenheilkunde, in: *Gesundheit - Krankheit. Kulturtransfer medizinischen Wissens von der Spätantike bis in die Frühe Neuzeit*, hg. v. Florian Steger und Kay Peter Jankrift, Köln, Weimar und Wien: Böhlau 2004, S. 219-236 besonders S. 29-31; Foucaults Projekt einer Geschichte der Sexualität ist der ausufernde Versuch, diese Differenz von antiker Sorge und modernem Diskurs zu fassen und in ihrer historischen Vermittlung nachzuvollziehen, vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983; Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Bd. 2: Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989; Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Bd. 3: Die Sorge um sich*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Kennzeichen einer Situation, in der Alter zwar fragwürdig aber nicht adäquat darstellbar geworden ist. Eine ‚veraltete‘ Physiologie nur erlaubt das Alter hier zu bezeichnen.⁹⁹

Insofern findet Herder zwar, wenn er die Metapher der Lebensalter ausbuchstabiert und anschließend in die Naturgeschichte oder genauer: deren Philosophie – die damit ihr Interesse *am*, nicht ihren Begriff *vom* Alter zu entdecken beginnt – zurückschreibt, einen naturhistorischen Grund für das Genie. Dieser lässt sich aber mit einer – der naturphilosophischen Verzeitlichungen korrespondierenden – Sprachgeschichte, die die ‚neuere deutsche Literatur‘ ermächtigen soll, nicht zur Deckung bringen. Dem wesentlichen Anlass der Lebensalter-Metaphorik, die Suche nach einer genialen Aktualisierung nicht der Antike aber deren poetischer Kraft, ist insofern kein Stück näher gekommen. In der Übertragung physiologisch-naturhistorischer Figuren der Lebensalter in die Ästhetik geht das Genie seiner Natur, aber nicht seiner – die Selbstsetzung der Subjekte einschließenden – Modernität beziehungsweise Zukünftigkeit nach auf. Die Lebensaltermetaphorik mag das Denken von Geschichte in Szene setzen, in der Arbeit an einer neuen Poesie ist sie ‚Zeugungsunfähigkeit‘. Will das Genie insofern trotz des ‚hohen Alters‘ der Sprache deren ‚Jugend‘ wiedergewinnen, so bleibt ihm nichts weiter als Leichenschau: Es „gräbt in die Eingeweide der Sprache“.¹⁰⁰ Zu dieser Vivisektion liefert Goethe wenig später das entsprechende Gegenbild, wenn er – im Hinblick auf das (deutsche) Genie – die Leblosgkeit der französischen Klassizistik kritisiert: „Hat nicht der, seinem Grab entsteigende Genius der Alten, den deinen gefesselt, Welscher!“ Das Nachleben der Alten und die Vivisektion der von ihnen ausgehenden poetischen Sprache figurieren die beiden Extreme im poetischen Diskurs des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts. Dass damit der Tod der Sprache ins Spiel kommt, macht deutlich, inwiefern das moderne Genie *anstelle des (höhere Lebens-)Alters den Tod in sich trägt*. In der Öffnung auf die Zukunft hin, die mit seiner Innovationskraft verbunden ist, werden seine Sprache und sein Leben vom Tod her gedacht.

1.3 Der Tod des Genies

Das wird besonders deutlich in Herders, Goethes sowohl programmatischer wie literarischer Selbstermächtigung schon im Vorlauf wirkungsmächtig antwortender Vorschlag einer historisch-ästhetischen Rezeption, die die Werke *körperlich* zu lesen gedenkt. Inmitten der

⁹⁹ Dabei sind wohl gemerkt unterschiedliche veraltete Physiologien zu unterscheiden: Im zeugungstheoretischen Zusammenhang liefert die Präformationslehre gerade keinen reflexionsfähigen Altersbegriff, vgl. dazu Abschnitt 2.1, besonders S. #ff.

¹⁰⁰ Herder, Fragmente, S. 194.

goetheschen Arbeit an einer Ästhetik des Augenblicks‘, die nicht zuletzt den kunsttheoretischen Diskurs über das Genie produktiv zu machen sucht, erscheint in Herders *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* (1773) auch dessen schnell paradigmatisch werdender *Shakespear*-Aufsatz. Der innerhalb von zwei Jahren mehrfach redigierte Text, wird erst in seiner letzten, publizierten Fassung mit einer emphatischen Adresse – „du, mein Freund“¹⁰¹ – an Goethe versehen, die eine knappe aber eindringliche Reflexion über Goethes Nachleben inszeniert, bevor dessen, Herder im Manuskript bekanntes, literarisches Debüt überhaupt publiziert ist. Diese Adresse referiert auf eine Futurisierung des Nachlebens, die im ausgehenden 18. Jahrhundert – nicht nur bei Herder – vielfach in Figuren des Überlebens zur Sprache kommt.

Die von Herder, in Erwartung der ersten wirkungsmächtigen Publikation Goethes imaginierte Verkörperung des Werks nimmt ihren Ausgang dazu noch in Shakespeares Dichtung: „so sieht man, die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste [der Dichtung Shakespeares, A.S.] allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkart zu diesem Geiste Züge“¹⁰². Indem die Welt den Körper „von Shakespeares Drama und Dramatischem Geist“¹⁰³ zugleich liefert, nimmt sie Bezug vor allem auf das Gesamtwerk des Dichters, das Drama und dramatischen Geist manifestiert. Diese Figuration des Dichters, die erst aus der souveränen Zusammenschau der verschiedenen Texte in den Blick geraten beziehungsweise ‚entdeckt‘ werden kann, überblendet Herder mit der antizipierten Rezeption Goethes – nach dessen Tod: „dein“, und d.h. an dieser Stelle offenkundig Goethes „Werk wird bleiben, und ein treuer Nachkomme dein Grab suchen, und mit andächtiger Hand dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen: Voluit! quiescit!“¹⁰⁴ Die Größe des Dichters, wird in Erwartung der ersten Dichtung Goethes, *Götz von Berlichingen* (1773), aus einer Zukunft nach Goethes Tod als (Grabesin-)Schrift imaginiert – als Schrift einer „andächtigen Hand“. Das Nachleben des Dichters ereignet sich in dieser Imagination gerade nicht im Geist, d.h. in der Andacht, sondern in einer Schrift, die zugleich erinnert und lesbar macht und damit dem Werk wieder zu einer „lebendigen Vorstellung“¹⁰⁵ verhilft. Dem Tod des Autors kommt insofern eine fundamentale Bedeutung zu, denn erst durch ihn wird das Konzept der Verlebendigung als ästhetisches für die antizipierte Rezeption anschlussfähig. Als Bedingung und Effekt einer Ruhmeskonzeption,

¹⁰¹ Herder, *Von deutscher Art*, S. 520.

¹⁰² Ebd., S. 515.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 521.

¹⁰⁵ Ebd., S. 520.

die den Tod als prägnantesten Moment des Individuums heroisiert, ist Vollendung hier nicht nur dem Werk selbst vorgängig. Erst mit dem Tod wird der Schriftsteller hier zum Autor seines Werks – eine Konstellation, die offenkundig schon für ‚Anfänge‘ relevant erscheint: Indem der Tod zum Ausgangspunkt von Autorschaft avanciert, setzt sich eine kaum mehr offen zu nennende *Zukunft des Werkkörpers* ins Werk.

Insofern Autorschaft über die „Rede vom ›Werk‹ und seiner ›Vollendung‹ als einem prinzipiell dem Können des Menschen entzogenen Gelingen“¹⁰⁶ definiert wird, erhält der Tod hier anstelle heilsgeschichtlicher nicht zuletzt ästhetische Bedeutung: Das Werk wird hier denkbar erst vom Tod des Autors aus. Wie andere Tote auch wird der tote Autor – und nicht der Tod – in der Moderne verdrängt¹⁰⁷ und eröffnet insofern eine materielle und semantische Leerstelle, an der *sein* Werk zukunftsfähig wird. Diese Blickrichtung, die sich durch eine Futurisierung und deren gleichzeitige Überholung definiert, wird erkennbar nicht zuletzt daran, dass der Begriff der Vollkommenheit zunehmend gegenüber dem der Vollendung an Bedeutung verliert.¹⁰⁸ Wo erst der Tod des Autors ein Werk zeitigt und damit *produktionsästhetisch* durch seine *rezeptionsästhetische* Vermittlung relevant wird, ermöglicht vor allem *die Materialität des Werks* das Nachleben des Autors, dessen (toten) Körper sie vergessen macht. So ist auch das Archiv und nicht das Grab des Dichters der Ort des Nachlebens – selbst die Relikte großer Autoren gewinnen ihren Status tendenziell erst an diesem Ort, während sie auf dem Friedhof alle Unterscheidungs- und insofern Bedeutungsmerkmale eines Autors verlieren.

Das Moment der Werkpolitik ist insofern weder ein späteres Produkt von Autorschaft noch eine allein kommunikative Strategie im Hinblick auf die kritische Kultur des späten 18. Jahrhunderts. Vielmehr ist es auch als eine aus der Genieästhetik sich herschreibende Figuration zu verstehen, die den Diskurs eines Autors ins Bild zu bringen sucht. Die temporale Struktur dieser Figuration artikuliert sich dabei auf zwei gegenstrebige Weisen: Einerseits ist mit dem Körper des Werks eine Synchronizität verbunden, die Goethes Augenblicks-Ästhetik korrespondiert. Als „Glieder“ geraten die einzelnen Produktionen eines Schriftstellers gleichzeitig in den Blick. Andererseits korrespondiert dieser Gleichzeitigkeit offenbar ein besonderer Anspruch auf Überzeitlichkeit. Mit dem Gestus einer öffnenden

¹⁰⁶ Ortland #, S. 692.

¹⁰⁷ Vgl. die klassische Studie von Philippe Ariès, *Die Geschichte des Todes*, München: S. Fischer 1982 vor allem S. 377ff.

¹⁰⁸ Sibille Mischer und Josef Früchtel, Vollkommen/Vollkommenheit, in: *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, hg. v. Karl-Heinz Barck, Bd. 6, 7 Bd., Stuttgart und Weimar: Metzler 2005, S. 367-397 besonders S. 390-394.

Futurisierung, der Herders Blickrichtung auf ein ungeschriebenes Werk – und mit ihr die Blickrichtung der gesamten genieästhetischen Theorie – bestimmt, ist somit zugleich eine Schließung verbunden: Um das Nachleben – nicht nur aber auch: der Antike – zu bannen, wird der Autor gewissermaßen zu einem *Über*-lebenden, der *über* der Antike deren Nachleben verdoppeln wird. Das Werk erscheint insofern als Nachleben zweiter Ordnung. Indem das ‚Überlebte‘ als ‚Veraltetes‘ abgeschrieben wird, wird das Nachleben des Vergangenen mit dem *Über*leben der Gegenwart *überschrieben*. Damit wird der Überlebensbegriff anschlussfähig für einen Begriff des Lebens selbst: Im Zuge der französischen Revolution und ihrer massenhaften Hinrichtungen wird der Mensch an sich häufig als Überlebender einer Epoche bezeichnet.¹⁰⁹

In dem Moment, in dem das Werk ins genieästhetische Spiel kommt, wird der (zukünftige) Tod – als notwendige Vollendung von Autorschaft – zur Voraussetzung des Denkens. Bei Young wird in diesem Zusammenhang der Widerspruch zwischen dem Tod des Genies und der überkommenen zyklischen Figuration der Lebensalter deutlich: Der von Jonathan Swift zitierte Vergleich mit einem in den oberen Zweigen abgestorbenen Baum – „Ich werde, sprach er, und wieß auf den Baum, ich werde diesem Baume ähnlich werden, und von oben herab sterben.“¹¹⁰ – steht diametral der Heroisierung Joseph Addisons gegenüber, dessen *ars moriendi* als „unschätzbare Vermächtnis“ dem Werk als dessen „herrliches Supplement“ nachgetragen wird.¹¹¹ Während Swift den Tod seines Werks oder genauer: die Feuerbestattung der „verdorrten“ Werke verpasst¹¹² und insofern mit dem Gesamtwerk die Kohärenz jugendlicher Genialität preisgibt, lesen sich die Schriften Addisons wie „eine schöne Vorrede; das große Werk, ist sein Tod. Dies ist ein Werk, das im Himmel gelesen wird.“

Die damit apostrophierte Transzendierung betrifft, und damit kommt die Konjunktur einer modernen Autorschaftskonzeption zum Ausdruck, vielmehr das Werk als den Autor. Der Tod des Autors führt das Werk über eine Grenze. Dazu werden als Bildspende sowohl antike als auch biblische Figuren zitiert, wie etwa in Hamanns Formulierung, das „*Genie* ist eine Dornenkrone und der *Geschmack* ein Purpurmantel, der einen zerfleischten Rücken deckt.“¹¹³

¹⁰⁹ Vgl. Falko Schmieder, Überleben und Nachhaltigkeit. Ein problem- und begriffsgeschichtlicher Aufriss, *Trajekte*, Nr. 18 (2009): S. 6f.

¹¹⁰ Young, *Original-Werke*, S. 56.

¹¹¹ Ebd., S. 86.

¹¹² Ebd., S. 57.

¹¹³ Johann Georg Hamann, Briefwechsel. II. Bd. 1760-1769. Hg. von W. Ziesemer u. A. Henkel, Wiesbaden 1956: Brief an Friedrich Nikolai v. 3. August 1762, S. 168.

Die Göttlichkeit des Genies ist keine eindimensionale Fortschreibung der Religion durch die Ästhetik; sie zitiert vielmehr unterschiedliche Figurationen des Göttlichen, eine unbestimmte „Götterkraft“¹¹⁴ wie bei Herder, vor allem aber Prometheus und Christus, um von hier aus eine wirkungsmächtige Begründung zu entwickeln. Sie markiert damit ein gewichtiges Moment der „übergreifende[n] Tendenz in der Genese der neuzeitlichen Ästhetiken [...], das zur Metaphysik entäußerte Schöne dem produzierenden Künstler zu vindizieren“, was als „Vorraussetzung neuzeitlicher Ästhetik“ zu lesen ist.¹¹⁵ Mit der Antizipation des Todes wird jedes Werk zum Opfer, in dem der Schriftsteller sich selbst preisgibt. Dass der Autor erst mit dem Schreiben konstituiert wird, wird hier in einer Orientierung des Literaturbegriffs verdeckt, die Werke als vorweggenommene Tode zu lesen empfiehlt.¹¹⁶ Das Überleben der Werke *überzeugt* die klassizistisch orientierte Lektüre mit der Zukünftigkeit der Gegenwart.

Der frühzeitige Tod als Wesenselement des Genies ist in diesem Zusammenhang genau wie die Künste des Lebens und Sterbens in erster Linie als Effekte zu verstehen, die weniger der Programmatik des Genies als vielmehr der Eigendynamik der für diese herbeizitierten Begriffe und Figuren geschuldet ist. Mit dem Moment der (Selbst-)Ermächtigung und der Schöpfung schreibt sich der diesen Figuren vor Augen stehende Tod in die Konzeption von Autorschaft ein. Für das Genie ergibt sich damit eine schwer zu lösende Konstellation, in der Ursprung und Tod als Momente der Eigentlichkeit konkurrieren – eine Konstellation, auf die auch die Problematisierungen, die der Tod des Autors seit Roland Barthes erfahren hat, verweisen.¹¹⁷ Ihre Differenzierung ist allein aus den unterschiedlichen ästhetischen Funktionen möglich: Während das Moment der Geburt – wie gesehen – als Fluchtpunkt einer Poetik fungiert, eröffnet der Tod demjenigen, „dem die Vorsicht die Kraft und die Gelegenheit giebt seine Tugend in dem letzten Augenblicke des Lebens, am allerherrlichsten hervortreten zu lassen“, die Möglichkeit, fortzuwirken – „zum Vortheil der ihn überlebenden Welt“.¹¹⁸ Damit ist mit der Genieästhetik auch der für weite Teile der modernen Literatur bedeutsame Begriff des (Nach-)Ruhms verbunden, der den Autor konstituiert, indem er die Werke unsterblich macht: „Das Werk ist die wahre Monade, jene Entelechie, die sich

¹¹⁴ Herder, *Von deutscher Art*, S. 535.

¹¹⁵ Müller, *Ästhetische Religiosität*, S. 24.

¹¹⁶ Vgl. Bernhard Teuber, *Scificium auctoris. Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft*, in: *Autorschaft : Positionen und Revisionen*, hg. v. Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar 2002, S. 121-141 besonders S. 128.

¹¹⁷ Teuber, *Opfer*, S. 123; vgl. dazu die in Fotis Jannidis u. a., Hrsg., *Rückkehr des Autors : Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999; Fotis Jannidis, Hrsg., *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2002; und Heinrich Detering, Hrsg., *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Stuttgart und Weimar 2002 nachvollziehbare Debatte.

¹¹⁸ Young, *Original-Werke*, S. 84.

genügend Lebenskraft gegeben haben kann, um zu überleben.“¹¹⁹¹²⁰ In diesem Sinn schließt das Werk Geburt und Tod des Autors kurz. Wenn bei Goethe schon die Schreibeinsätze mit der genieästhetischen Logik der Verzeitlichung konfrontiert sind, wird der Tod – wie schon Herders *Shakespear* zeigt – insofern von Beginn an zur produktions- wie rezeptionsästhetisch zentralen Argumentationsfigur. Diese Figur lässt sich in der Literatur nicht schlichtweg ‚einlösen‘, sie kehrt als organisierendes Element vielmehr immer wieder zurück – zuweilen auch als Widerstand beziehungsweise Abgrund der Literatur. So berichtet Goethe kurz vor Friedrich Schillers Tod, in einem der letzten Briefe an diesen, von der Fertigstellung „einer Schilderung Winckelmanns“ (Goethe an Schiller, 20. 4. 1805), die „in doloribus“ verfasst sei.¹²¹ Diese Schilderung, die im gleichen Jahr in dem von Goethe herausgegebenen Band *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805) erscheinen wird, liefert nicht zuletzt erste Ansätze zu einer temporalen Werkkonzeption – weniger Winckelmanns als vielmehr Goethes selbst. Dies wird schon durch die Dominanz des Konjunktivs deutlich, der immer wieder zum Einsatz kommt, wenn es um die Möglichkeit eines späten Werks geht – eine Möglichkeit, welche für den 1768 ermordeten Winckelmann keine Rolle mehr spielt. Dabei kommt dem Konnex von Schmerz (dolor) und Schrift, von Körperlichkeit und Poesie eine wesentliche Rolle zu, wie schon die von Goethe im Hinblick auf seine Schmerzen geäußerte Hoffnung anzeigt, „daß der Leser nichts davon empfinden möge, wie man an den Späßen des Scarron die Gichtschmerzen nicht spürte.“ (ebd.) Es geht hier weniger um die Möglichkeit, körperliche Phänomene und hier besonders Schmerzen vom Schreiben zu separieren, sondern vor allem um die Frage, ob und wenn ja wie sich eine Schreibweise verändert, wenn es ein Autor tut.

In diesem Zusammenhang erscheint der „frühzeitige Tod“ in der gerade fertig gestellten Winckelmann-Schrift als zentrales Konzept, dass die Grenze und Vorraussetzung einer derartigen Veränderung markiert. Wie an wohl keiner anderen Stelle in Goethes Werken wird hier aber auch das Schwanken zwischen der frühen Genie-Konzeption und den Möglichkeiten einer anderen, weniger auf den Augenblick fixierten Ästhetik deutlich. Wesentlich erscheint

¹¹⁹ Hans Blumenberg, Goethes Sterblichkeit, in: *Goethe zum Beispiel*, hg. v. Hans Blumenberg-Archiv in Verbindung mit Manfred Sommer, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1999, S. 106.

¹²⁰ Vgl. dazu, auch im Hinblick auf die juristische und öffentliche Wirksamkeit dieses Konzepts, Detlev Schöttker, Ruhm und Rezeption. Unsterblichkeit als Vorraussetzung der Literaturwissenschaft, in: *Der ganze Mensch : Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Jürgen Schings, 15, Stuttgart und Weimar: Metzler 1994, S. 476ff. Fraglich bleibt hier allerdings, ob die Adressierung der Nachwelt – wie Schöttker nahelegt – realiter als Kompensation zeitgenössischer Erfolglosigkeit oder nicht vielmehr als Kommunikationsstrategie zu verstehen ist, die die eigene Literatur mit der Adressierung jenseitiger und insofern ‚höherer‘ Bedeutung auszustatten sucht.

¹²¹ Goethe, Sämtliche Werke, II. Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 5 (32), S. 563.

an dieser Stelle, dass die Überlegungen zu einer solchen alternativen Ästhetik zum Zeitpunkt einer Krise des Schreibens angestellt werden. Die sehr früh im Hinblick auf die eigene Autorschaft begonnene Zuschreibung einer kohärenten Figuration der Werke – die in der Logik futurisierender Verzeitlichung im Kollektivsingular des (Gesamt-)Werks erscheinen – verkehrt sich mit der Zeit gegen sich selbst.

In diesem Sinn beschränkt sich die Rede vom Alter in der Ästhetik des Genies nicht mehr allein auf die Auseinandersetzung mit der Antike, sondern kehrt an verschiedenen Stellen des Textes auf unterschiedliche Art und Weise immer wieder zurück, sei in der Figur einer überkommenen Kultur oder der eines siechen Schriftstellers, um bei der Bestimmung dessen, was das Genie sei, den (problemträchtigen) Hintergrund zu liefern. Damit ist ihre Semantik alles andere als eindeutig. Sie bezeichnet weder ein topisches Wissen noch eine anthropologische Kategorie – vielmehr arbeitet sie, nicht mit der Variation, sondern mit der Vervielfältigung und insofern Auflösung topischen Sinns der Konstitution einer Anthropologie des Alters und d.h. wird vor allem heißen: einer Physiologie vor. Indem sich die zeitgenössische Ästhetik (auch) mit dieser Diskursivierung einen Begriff von Poetik und Rezeption macht, setzt sie aber auch eine erstaunliche Konjunktur des oder besser: der ästhetischen Alters-Begriffe in Gang.

2 VERZEITLICHUNG DES WERKS: DIE PROBLEMATISIERUNG VON GOETHES ‚SPÄTEREN WERKEN‘ IM SPANNUNGSFELD VON ÄSTHETIK UND ANTHROPOLOGIE

Indem sich die Genieästhetik vehement als Opposition und Überwindung der tradierten Regelpoetik inszeniert und dazu eine originäre Zeitlichkeit vor dem Horizont tradierter Topoi wie verzeitlichter Begriffe in das Konzept des Genies einträgt, präfigurieren ihre theorie- wie poesiegeschichtlichen Effekte den späteren Begriff des Altersstils. Dieser Horizont bleibt dem Genie insofern eingeschrieben. Die Reformulierung der zeitlichen Organisation des Genies im Kontext anthropologischer Konjunkturen (‚Bestimmung des Menschen‘), die im Begriff der Bildung kulminiert, wird zuerst im Hinblick auf die Literatur (Abschnitt 2.1) und in dieser selbst problematisiert (Abschnitt 2.2), bevor sie im Begriff des Altersstils ihren Ausdruck findet (Abschnitt 2.3). Dabei geht es nicht darum, bei Goethe die erstmalige Konzeption eines Alterswerks als dessen impliziten Inbegriff zu rekonstruieren, wie es die Goethe-Forschung spätestens seit Erich Trunz unermüdlich verfolgt. Vielmehr gilt es mit dem genieästhetischen Register einerseits und Goethes autorschaftstheoretischer Arbeit andererseits die Möglichkeitsbedingungen zu markieren, die in einem diskursiven Spannungsfeld von Diätetik, Physiologie und Ästhetik den Kurzschluss von Alter und Stil – zweiter hochgradig unterbestimmter und zugleich neuralgischer Worte – erlauben.

Wenn sich Goethes noch weit vor jedem Altersstil- oder Spätwerk-Begriff an vielen Schauplätzen seines Werks beobachtbare Arbeit an der Temporalität seines Gesamtwerks als Vorgeschichte – d.h. als eine Möglichkeitsbedingung, nicht als die Entstehung – der erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts einsetzenden Promotion des ‚Späteren‘ beziehungsweise ‚Alten‘ zu einem ästhetischen Begriff lesen lässt, dann kaum in einer Anthropologie des Stils, wie die spätere Literaturwissenschaft nahe gelegt hat.¹²² Vielmehr geht es hier zuallererst um die Konzeption und Problematisierung von Autorschaft, die – wie auch in Schlegels *Gesprächen über die Poesie* deutlich wird – die wesentliche Bezugsgröße für die Entwicklung eines neuen Diskurses über das ‚späte‘ Schreiben, die ‚späten‘ Schriften beziehungsweise einen ‚Spätstil‘ bildet. Verstanden als historische Schnittstelle „poetologischer, rhetorischer oder literaturtheoretischer, metaphysischer, juristischer oder ökonomischer Diskurse“ sowie als „Orte von kultureller Phantasmenbildung“¹²³ liefert die Autorschaft Goethes den Rahmen, in

¹²² Wirkungsmächtig bei Erich Trunz: Goethe habe „selbst erkannt, daß er einen Altersstil habe.“ Erich Trunz, *Goethes Altersstil*, in: *Ein Tag aus Goethes Leben : 8 Studien zu Leben und Werk*, hg. v. Erich Trunz, München 1990, S. 144 Zum Funktion dieser Anthropologie und deren diskursiven Anschlüssen nach 1945 siehe #Kap. 4.2.

¹²³ Begemann, *Körper des Autors*, S. 45.

welchem sich die Problematik des Alters als solche mit – in der Literatur- und Kunstgeschichte bis dahin unbekannter – Vehemenz zuallererst entfaltet.

Der begriffsgeschichtlichen Perspektive empfiehlt es sich, zunächst die historisch als Einsatz markierten Schauplätze aufzusuchen, d.h. zuallererst die Szene von Schillers Tod im Jahre 1805 welche bis heute von der Goethe-Forschung als Ausgangspunkt des Alters- und Spätwerks bezeichnet wird. Dass Goethe hier nicht das Alter sondern den Tod der Frühverstorbenen „glücklich preisen“ will, verweist zwar einerseits auf das Alter und die Degeneration, die mit ihm verbunden scheint: „Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden, [...] er hat als Mann gelebt und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen.“ (DDR, 258) Allerdings hat dieser Verweis im ästhetischen Register keine Konsequenz, wie sie der Tod zur Sprache bringt, der, insofern er – wie bei Winkelmann – auf dem „Gipfel des menschlichen Daseins“ (257) erfolgt, im Topos des ‚Anhauchs‘ als Fortwirkung der Toten unter den Lebendigen Vollendung und Nachleben in eins denken lässt: „Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort- und immer fortzusetzen.“ (258) Das Nachleben ist wesentlich abhängig von der Zeitigkeit des Todes. Dem Alter als Alternative zum frühzeitigen Tod geht mit dem Opfer das Pathos ab, dessen es für eine das Leben transzendierende Bedeutungssteigerung bedarf. Insofern ist die These, hier werde die Urszene von Alterswerken lesbar, nicht plausibel.

Die in einer Vielzahl von Untersuchungen herausgearbeiteten Momente, die (auch) als Antworten auf produktionsästhetische Krisen zu lesen sind, werden demgegenüber erst in entsprechenden (Text-)Praktiken auf die Kontinuität dreier Werkphasen gebracht. Kann ein Werk – mit Foucault – „weder als unmittelbare Einheit noch als eine bestimmte Einheit noch als eine homogene Einheit betrachtet werden“, ¹²⁴ so stellt sich die Frage „wie eben diese Effekte der Einheitlichkeit und Homogenität dennoch oder gerade deswegen zustande kommen.“ ¹²⁵ Damit gilt es im Rückgang auf die Problematisierungen von Autorschaft die später auf Begriffe des Alters beziehungsweise des Späten gebrachten Strategien werkpolitischer Relation und Organisation – in theoretischen wie literatarischen Texten, in Paratexten und Korrespondenzen – als „Bewältigungsstrategien“ im Angesicht einer kritischen „Kultur der selektionslosen Aufmerksamkeit“ ¹²⁶ gegen den Strich zu lesen und den Zusammenhang der Werke nicht als Voraussetzung sondern als Effekt von (Selbst-)Lektüren

¹²⁴ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 38.

¹²⁵ Martus, *Werkpolitik*, S. 12f.

¹²⁶ Ebd., S. 5.

zu rekonstruieren – wozu einzelne Schreibszenen entsprechende Anleitung versprechen. Wo Autorschaft zum Opfer ihrer eigenen Verknappungsprinzipien zu werden droht, d.h. in den Momenten, in denen ein Autor an die Grenze dessen kommt, was sein Diskurs mit all seinen Ereignissen, Regeln und Bedingungen erlaubt, wird in den Lösungsversuchen ein Kohärenzmodell sichtbar, das zu einer pejorativen Physiologie ebensoviel Anlass gibt, wie zu einer affirmativen Stilisierung. In Verlängerung der – im Kontext genieästhetischer Autorschaftsentwürfe im Hinblick auf Individualisierung entwickelten – Werkkonzeption kann der „Blick auf die »Folge der Werke«“ eine „Temporalisierung des kritischen Blicks“ derart orientieren, dass dieser „den Zeugniswert eines Werks und das historisch Interessante über die Qualifizierung nach Maßgabe der Leitdifferenz ‚schön‘/‚fehlerhaft‘ stellt bzw. die Fehler als Teil einer Werk- und Autorenentwicklung ‚versteht‘.“¹²⁷ Die Folge der Werke kann aber auch zum Symptom einer Pathologie und insofern zur ästhetischen Disqualifikation führen. In beiden Fällen rückt – mit den ‚späteren Werken‘, nicht mit den Alterswerken – das Leben des Schriftstellers, das mit der Genieästhetik interessant wurde, in den Mittelpunkt der Kritik.

2.1 Historisierung des Stils: Friedrich Schlegels Metapher der Epoche

Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800) und insbesondere der hierin enthaltene „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken“¹²⁸ stellt den vielleicht berühmtesten philologischen Schauplatz dieser Temporalisierung dar. Auch wenn die „Folge der Werke“ als „neuartige Temporalisierung des kritischen Blicks“ vor allem bei Christoph Martin Wieland und Friedrich Gottlieb Klopstock bereits in Anschlag gebracht worden war.¹²⁹ Bei Schlegel wird diese – um 1800 nicht nur die politischen und sozialen Begriffe, sondern auch Ästhetik und Anthropologie, Philosophie und Naturgeschichte reorganisierende¹³⁰ – Verzeitlichung expliziert. Insofern dabei der Stilbegriff zum zentralen Bezugspunkt avanciert, wird auch der frühneuzeitliche Inbegriff von Zeitlichkeit – der Kalender und nicht die Uhr – verzeitlicht: Seit der Kalenderreform des Trienter Konzils bis

¹²⁷ Ebd., S. 194.

¹²⁸ Friedrich Schlegel, *Gespräche über die Poesie*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Hans Eichner, Bd. 2, Kritische Neuauflage., München, Paderborn und Zürich: Ferdinand Schöningh 1967, S. 339-347.

¹²⁹ Vgl. Martus, *Werkpolitik*, S. 194-196#abschnitts-sz verwenden hier S. 194.

¹³⁰ Vgl. v.a. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte : Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Hanser-Anthropologie, München #: Hanser 1976.

ins 19. Jahrhunderts wurde in erster Linie der bis dahin gültige Julianische Kalender als ‚alter Stil‘ vom neuen gregorianischen Kalender (dem ‚neuen Stil‘) unterschieden.¹³¹

Das Werk als historischer Körper

In dem er wieder die Identitätsprobleme einer schon bei einem einzigen Autor unfassbar gewordenen Literatur eine Ästhetik der Werkphasen ausbuchstabiert, markiert Schlegels „Versuch“ wie mit der Reformulierung von Herkunft – als Nullpunkt – gerade die emphatisch gefasste Zukunft und dabei in besonderem Maß das Genie problematisch wird. Anders als Julius Caesar Scaligers maßgebliche Poetik der Neuzeit, *Poeticae libri septem* (1561), verfolgt er an dieser Stelle keine rhetorische Analogisierung von Lebensaltern und literaturgeschichtlichen Epochen, sondern überträgt die Differenz von Jugend und Reife auf die Werkgeschichte eines Autors und damit auf ein diskretes Narrativ. Die Werke lassen sich nicht nur für jeden, der mit ihnen „einigermaßen vertraut ist“, „leicht“ periodisieren. Es lassen sich auch „die Werke nennen“, „deren jedes den Charakter seiner Periode am besten repräsentiert.“ In diesen Repräsentanten wird die Geschichte des Werks buchstäblich erzählbar: „Für die erste Periode nenne ich den Götz von Berlechingen; Tasso ist es für die zweite und die dritte Hermann und Dorothea.“¹³²

Damit ist nicht allein – wie bei Scaliger – eine rhetorische Figur übertragen: Gerade die Materialität der Literatur erscheint vielmehr auch umgekehrt anschlussfähig für das Wissen vom Menschen – was schon bei Haller deutlich wurde, wenn er das Ende des Wachstums als Zeitpunkt vollkommener Kunstschöpfung und im Umkehrschluss spätere Werke als mindere deutlich machte.¹³³ Indem Schlegels Versuch – der wohlgernekt den Ausgangspunkt für die *Gespräche* insgesamt markiert¹³⁴ – die Werke in den zeitlichen Rahmen ‚des Lebens‘ eingespeist, markiert er die erste Voraussetzung für eine Lesart, die weit über die Grenzen der Goethe-Philologie hinaus psychologische Folgen zeitigt. Mit der Reihe der Werke – deren unvergänglicher Lesbarkeit und besonders der Möglichkeit, Zäsuren zu setzen – erscheint

¹³¹ Friedrich Mallet, *Physicalische Beschreibung der Erdkugel aus Veranlassung der cosmographischen Gesellschaft*, übers. v. Lampert Hinrich Röhl, Greifswald: A. J. Röse 1774, S. 296.

¹³² Schlegel, *Gespräche*, S. 341; Vgl. dazu auch die Konstellation von frühen und späteren Werken in der Wiener Vorlesung von 1812 Friedrich Schlegel, *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Hans Eichner, Bd. 6, Paderborn, München und Wien: Ferdinand Schöningh 1961 besonders die sechzehnte Vorlesung S. #-#.

¹³³ Vgl. Haller, *Physiologie*, 8: S. 857: „und es erreicht die Aeneide des Vergils bey weiten nicht die Vollkommenheit von dessen Feldgedichten, so wie keine Satyre des Popen, die er in seinem hohen Alter gemacht, die Bezauberungen des Lokkenraubes zu erreichen vermochte.“; in Herders Rezeption trägt sich diese physiologische Zeitlichkeit in die Geschmacksbildung ein, die mit fortschreitendem Alter durch „eigensinnig harte Organe“ zunehmend erschwert wird, Johann Gottfried Herder, *Kalligone II*, in: #####, S. 217#.

¹³⁴ Vgl. die Einleitung von # zu Schlegel, *Gespräche*, S. LXXXVII-XCVII, hier S. LXXXVIII.

damit am Horizont einer verzeitlichenden Moderne ein Untersuchungskorpus, dessen vielfältige Potentiale nicht zuletzt die Geschichte des Alters, auch über die Grenzen der Ästhetik hinaus, in Bewegung halten.

Darauf deutet in Schlegels Schrift insgesamt die Verzeitlichung ästhetischer Neugierde hin: Nicht nur die „Epochen der Dichtkunst“ werden hier als Wesen aller Wissenschaft von der Kunst – „die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte“¹³⁵ – definiert. Vielmehr wird zugleich auch das hermeneutische Interesse, „den Dichter zu verstehen“, mit der „Geschichte seines Geistes“ identifiziert.¹³⁶ Mit dieser Korrelation oder mehr noch: Parallelisierung von Literaturgeschichte und Werkgeschichte eines Autors greift Schlegel auf eine zeittypische Operation insbesondere im Feld der Anthropologie zurück, welche sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts – von Herder bis Schelling – mit der Korrelation von Phylogenese und Ontogenese der Philosophie wieder zuschreibt.¹³⁷ Denkt das Phylogenese-Ontogenese-Modell Individualität und Allgemeinheit zugleich, so werden nicht nur individuelle Anomalien in den Fortschritt der Phylogenese aufgehoben,¹³⁸ sondern auch die Zukunft einer Zeit nach dem Höhepunkt individueller Bildung.

Ganz anders als in der Kunstgeschichte der Renaissance, die bis ins frühe 18. Jahrhundert wirkungsmächtig bleibt, wird an dieser Stelle das Gesamtwerk eines Künstlers selbst verzeitlicht. Zwar erschien das Alter als problematische Zeit in der künstlerischen Laufbahn bereits im 16. Jahrhundert, allerdings war es hier allein das Hindernis einer Fertigkeit und stand nicht im Zusammenhang mit einer, im Verlauf eines Künstlerlebens veränderten Kunst: „If an artists style did not change with aging, then old age was not a problem.“¹³⁹ Vor allem Giorgio Vasari kehrte zwar das antike Epochenmodell eines goldenen Zeitalters und einer anschließenden Verfallsgeschichte um, indem er im Hinblick allein auf die Geschichte der neueren Kunst von drei ‚Altern‘ sprach, wobei der ‚Renaissance‘ eine Mittelstufe und

¹³⁵ Ebd., S. 290.

¹³⁶ Ebd., S. 340.

¹³⁷ Vgl. Jutta Heinz, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall: Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin [u.a.]: de Gruyter 1996.

¹³⁸ Ebd., S. 117.

¹³⁹ Stephen Katz und Erin Campbell, Creativity Across the Life Course? Titian, Michelangelo, and Older Artist Narratives, in: *Cultural Aging : Life Course, Lifestyle, and Senior Worlds*, Stephen Katz, University of Toronto Press 2005, S. 112; vgl. ausführlich zum Alter in der frühneuzeitlichen Kunstrezeption Erin J. Campbell, The Art of Aging Gracefully: The Elderly Artist as Courtier in Early Modern Art Theory and Criticism, *The Sixteenth Century Journal* 33, Nr. 2 (2002): S. 321-331; Dass diese Konzeption, wenn ihre Differenz zum Kunst- und Autorenbegriff der Moderne übergangen wird, als Ausgangspunkt des Spätstils erscheint, verdeutlicht besonders Philipp Sohms Tizian-Studie in *The Artist Grows Old : The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven, Conn. and London: Yale University Press 2007, S. 83-103.

schließlich – vor allem im Werk Michelangelos – ein Höhepunkt folgte.¹⁴⁰ Er bleibt damit aber noch weit entfernt von der Übertragung *der* Alter beziehungsweise Epochen auf den Künstler und dessen Werke selbst. Das höhere Lebensalter ist nur insofern relevant, als es bestimmte Künste verunmöglicht, wie Vasari im Hinblick auf Michelangelos *Bekehrung Pauli* und *Kreuzigung Petri* einräumt:

Dies waren seine letzten Gemälde, ausgeführt im Alter von fünfundsiebzig Jahren und, wie er mir sagte, unter grossen Beschwerden, denn die Malerei, vornehmlich die Freskomalerei, ist keine Arbeit für alte Leute.¹⁴¹

Auf den Stil oder gar die Qualität der Arbeit hat das Alter für Vasari offensichtlich nur im technischen Sinn eine Bedeutung: Es verhindert dessen angemessene Ausführung. Wo die Inspiration nicht mit dem Künstler identisch ist, kann sie auch durch Veränderungen, die mit dessen Altern verbunden sind, betroffen sein. Das Lebensalter steht insofern wie viele Anekdoten nicht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Kunst:

Um mich kurz zu fassen, sage ich nur noch, dass Michelangelo eine sehr gesunde Konstitution hatte. [...] Obwohl er als Kind als schwächlich galt [...] ertrug er jede Anstrengung und keinerlei Gebrechen, ausser das er im hohen Alter an Beschwerden beim Wasserlassen und an Griess litt, das schließlich Steine bildet.¹⁴²

Auch Michel de Montaignes *Essay Über das Alter* (1580) verhandelt, wenn er außergewöhnliche Leistungen historisch als grundsätzlich „vor dem dreißigsten Altersjahr verrichtet“ resümiert, Grenzen der Fertigkeit und nicht den Zusammenhang zwischen Werken und deren Erzeuger.¹⁴³ Wo der ‚Ursprung‘ der Kunst noch außerhalb des Künstlers liegt und dieser selbst insofern als geniales Medium, nicht aber als ‚Urheber‘ im genieästhetischen Sinn des 18. Jahrhunderts erscheint, kann das Alter zwar ästhetisch werden, aber kaum – ästhetisch – bedeutsam. Das Alter wird als Zeichen der Kunst entzifferbar, es bleibt ihr dabei aber äußerlich. Wenn Francis Bacon in seinem *Essay über Youth and Age* (1601) behauptet, junge Männer seien „fitter to invent“ während alte Männer sich mit einer „mediocrity of success“ zufriedengäben, dann geben die Werke in ihrer Geschichte keine Alterung zu

¹⁴⁰ Vgl. dazu Rainer Rosenberg u. a., Stil, in: *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, hg. v. Karl-Heinz Barck, Bd. 5, Stuttgart und Weimar: Metzler 2003, S. 670; sowie Heinz, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall*, S. 117.

¹⁴¹ Giorgio Vasari, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Zürich: Manesse 1974, S. 533.

¹⁴² Ebd., S. 569 vgl. zur Tizian-Rezeption in diesem Zusammenhang auch Abschnitt 2.3.1 in Kapitel III#.

¹⁴³ Vgl. Michel de Montaigne, *Über das Alter*, in: *Essays*, übers. v. Herbert Lüthy, 9. Aufl., Zürich: Manesse 1996, S. 312-315 hier S. 314.

erkennen, sondern sind vom Alter allein als Möglichkeitsbedingung betroffen: Wie bestimmte kultureller Gegebenheiten eignen bestimmte Lebensalter bestimmten Denkpraxen oder – weisen, sie sind aber nicht mit diesen identisch. Nicht die Kunst wird hier insofern im Wandel oder gar in Zäsuren erfahrbar, sondern allein deren sinnliche Vermittlung.

Demgegenüber nimmt die verzeitlichte Rezeption um 1800 völlig neue Formen an. Das Unteilbare des Individualstils ist jetzt nicht mehr der Zusammenhang mit einem Zeitalter, sondern der Zusammenhang der Werke eines Autors. Mit der Differenzierung von Stil und Manier, die in der Renaissance noch bis auf ihren Anwendungsbereich – die Literatur einerseits, die bildenden Künste andererseits – synonym waren, wird die Physis der Kunst(-rezeption) selbst und nicht mehr allein deren biographischer Rahmung eingeschrieben. Mit dieser hermeneutischen Konstellation wird vor allem die Schrift zur Möglichkeitsbedingung eines anderen Kunstbegriffs: Anders als die Malerei liefert sie eine Materialität, die – spätestens seit dem Buchdruck – vom Körper des Künstlers geschieden ist.¹⁴⁴ In diesem Sinn ist die Literatur auch einem veränderten Zusammenhang von Alter und Kunst *in ihrer Schriftlichkeit* wesentlich. Als ‚autonomer‘ Diskurs konstituiert sie nicht zuletzt einen Körper, der zwar fundamental mit demjenigen des Autors verbunden, aber zugleich auch deutlich geschieden ist: Der Schriftsatz des Druckers liefert anstelle der leiblichen Spuren, die sich dem Gemälde mitunter einzeichnen, das (Schrift-)Bild eines universellen Zeichensystems. Anders als in der Renaissance, in der die individuelle Ausführung einer starken Tradition der Motive, Figuren und Gebärden korrespondierte, kommt damit ein Kunstbegriff zum Ausdruck, in dem die Universalität der Zeichen eine maximale Individualität von Gegenständen und Bedeutungen noch unterstreicht. In diesem Sinn erscheint Manier jetzt als Verlust nicht einer Fertigkeit sondern eines Stils, wobei der Stil nicht einem allgemeinen Begriff von Kunst, sondern der Geschichte eines *Œuvres* entspringt: Als Vermittlung der Natur gibt das Genie der Kunst die oder vielmehr: seine Regel.¹⁴⁵ Novalis spricht dementsprechend von „Physiol[ogischer] Stylistik“.

¹⁴⁴ Gert Mattenklott macht darauf aufmerksam, dass schon die „Durchsetzung der Verschriftlichung in der Zeit Platos“ die „Präsenz körperlicher Vitalität“ an Bedeutung verlieren lässt (Gert Mattenklott, *Poetik der Lebensalter*, in: *Altern braucht Zukunft : Anthropologie, Perspektiven, Orientierung*, hg. v. Birgit Hoppe und Christoph Wulf, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996, S. 148). Dass der Buchdruck und seine urheberrechtliche Rückbindung an den Autor in diesem Sinn eine Verschärfung der Zusammenhänge von Text(-körper) und Autorenkörper bedingt, liegt auf der Hand.

¹⁴⁵ Vgl. Ursula Link-Heer, *Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil* (Vasari, Diderot, Goethe), in: *Stil : Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 93-114 vor allem S. 94f.; vgl. auch, insbesondere zur „Temporalisierung“ des Stilbegriffs im Kontext der Genieästhetik Hans Ulrich Gumbrecht, *Schwindende Stabilität der Wirklichkeit : Eine Geschichte des Stilbegriffs*, in: *Stil : Geschichten*

Wenn Schlegels Schrift die Qualität der Verzeitlichung der Werke eines Autors zur Jahrhundertwende im Modus einer „vollendeten Ausbildung“ fasst und damit sowohl die Geschichte von „Ansichten und Gesinnungen“ als auch von „der Art der Darstellung“ und den „Formen“ in den Blick nimmt, dann wird deutlich, wie ästhetische und anthropologische Figuren hier ins Verhältnis gesetzt werden. Der ausgewiesene „künstliche Charakter“ der Veränderungen beziehungsweise der ‚Vollendung‘ verweist einerseits auf die „verschiedenen Manieren eines Meisters“ in der Malerei, andererseits aber auch auf den „Stufengang der durch Umbildungen und Verwandlungen fortschreitenden Entwicklung“ in der Kunstgeschichte des Altertums.¹⁴⁶ Schlegels Versuch, ‚künstliche‘ Entwicklung ins Bild zu setzen, führt damit vor, dass Ästhetik nicht einfach Naturgeschichte wiederholt, sondern deren Begriffe besonders dort in den Blick nimmt, wo diese – spätestens in ihrer Metaphorisierung – Leerstellen aufweisen: Nachdem die frühere Genie-Ästhetik das „Prinzip des absolut Neuen [...] gegen das einer unvordenklichen Präformation ausgespielt“¹⁴⁷ hatte, rückt um 1800 damit die andere Seite dieses sowohl ästhetik- als auch physiologiegeschichtlichen Umbruchs (von der Präformationslehre zur Epigenesis), d.h. nicht der Zeugungsmoment, sondern die ‚Entwicklungsgeschichte‘ in den Mittelpunkt.

Bildung und Alter am Werk

Wird diese Geschichte durch Johann Friedrich Blumenbachs Schrift *Über den Bildungstrieb* (1789) – ‚Bildung‘ hier wohlgeometert als Gegenbegriff von ‚Entwicklung‘ – physiologisch interessant, indem die Kraft der Lebewesen, die eigene Form zu erhalten beziehungsweise wiederherzustellen, als *vis formativa* – wie die wolffsche *vis essentialis* im Widerspruch zur Präformationslehre – als eine mehrerer Lebenskräfte konzeptualisiert wird,^{148 149} so erscheint sie wenig später in einer Vielzahl von Texten bei Goethe. Sowohl die naturgeschichtlichen Arbeiten zur Metamorphose, die er später unter den Titel einer Morphologie stellt,¹⁵⁰ als auch

und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 726-788 hier S. 52.

¹⁴⁶ Schlegel, *Gespräche*, S. 341.

¹⁴⁷ Begemann, *Körper des Autors*, S. 53.

¹⁴⁸ Vgl. Johann Friedrich Blumenbach, *Über den Bildungstrieb*, Göttingen: Johann Christian Dieterich 1789, S. 24f.

¹⁴⁹ Vgl. Gian Franco Frigo, „Der stete und feste Gang der Natur zur Organisation“. Von der Naturgeschichte zur Naturphilosophie um 1800, in: *Naturwissenschaften um 1800: Wissenskulturr in Jena-Weimar*, hg. v. Olaf Breidbach und Paul Ziche, Weimar: Hermann Böhlau Nachf. 2001, S. 35ff.##.

¹⁵⁰ Vgl. Dorothea Kuhn, *Goethes Morphologie. Geschichte - Prinzipien - Folgen*, *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft (Osaka)* (1987): S. 1-21; zitiert nach Dorothea Kuhn, *Goethes Morphologie. Geschichte - Prinzipien - Folgen*, in: *Typus und Metamorphose. Goethe-Studien*, hg. v. Renate Grumach, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1988, S. 188-202; zudem Olaf Breidbach, *Transformation statt Reihung - Naturdetail und*

seine Literatur, deren klassizistische Phase vornehmlich als Versuch, „im Epischen das Bildhafte, Typische, Symbolische zu erfassen“¹⁵¹, gelesen wird, erhalten von hier wesentlich Anstöße. Insofern Goethe mit dem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* den Bildungsroman per se veröffentlicht, erscheinen Naturforschung und Literatur kohärent: Die Poetik der 1790er Jahre scheint „die gleiche Methode“, wie die Naturforschung sie verfolgt, zu realisieren.¹⁵² Sie wird in diesem Sinn – nicht im ästhetischen, sondern im methodologischen Sinn – als Stil rezipierbar, der die Identität der Werkgeschichte garantiert. Dem ungeheuren Effekt, den Goethe mit dieser Figur von Universalität in der zeitgenössischen Reaktion zeitigt, ist der ‚Tod des Autors‘ allerdings – wenn auch *avant la lettre* – bereits eingeschrieben: Selbst für Friedrich Schiller erscheint schon Ende des 18. Jahrhunderts Goethes Epos *Hermann und Dorothea* (1797) als Abschluss der Bildung und insofern als Vollendung der Werkgeschichte Goethes, wenn er an Johann Heinrich Meyer schreibt:

Sie werden gestehen, daß es der Gipfel seiner und unsrer ganzen neueren Kunst ist. Ich hab es entstehen sehen und mich fast ebenso sehr über die Art der Entstehung als über das Werk verwundert. Während wir anderen mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leis an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt die Früchte eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an sich selber einerntet, wie bedeutend und sicher jetzt alle seine Schritte sind, wie ihn Klarheit über sich selbst und über die Gegenstände vor jedem eitlen Streben und Herumtrampeln bewahrt.

Die Literatur ist sowohl die Frucht „eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung“, als auch deren Darstellung – die Darstellung der Bildung, die der „Gipfel der Kunst“ allein bedeuten kann. In einer Transformation heilsgeschichtlicher und antiker Semantiken wird Bildung im Text und, im Hinblick auf Goethe selbst, als Text abgeschlossen und lesbar zugleich. Als naturhistorische Konsequenz aus den zeugungstheoretischen Setzungen des Genies wird sie dermaßen zum Dispositiv ästhetischer Zeitbegriffe.¹⁵³

Naturganzes in Goethes Metamorphosenlehre, in: *Naturwissenschaften um 1800 : Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, hg. v. Olaf Breidbach und Paul Ziche, Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 2001, S. 46-64.

¹⁵¹ Vgl. in diesem Sinn Kuhn, Goethes Morphologie, S. 195.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ In Schillers Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, in: *Werke : Nationalausgabe*, hg. v. Benno von Wiese, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, S. 309-412 heißt es dementsprechend: „Die Person, die sich in dem ewig beharrenden ICH und nur in diesem offenbart, kann nicht werden, nicht anfangen in der Zeit, weil vielmehr umgekehrt die Zeit in ihr anfangen, weil dem Wechsel ein Beharrliches zum Grund liegen muß.“ Die Identität entspringt nicht aus der Zeit sondern die Zeit der Identität, deren Konzeption Vollendung heißt: „Der Mensch, vorgestellt in seiner Vollendung, wäre demnach die beharrliche Einheit, die in den Fluthen der Veränderung ewig dieselbe bleibt.“ (S. 342) Als Inbegriff des

Die romantische Kritik schließt an diesen Werkbegriff an, wenn sie den Autor Goethe – anstatt den ungeheuren Erfolg des *Götz* und des *Werther* vor dem Hintergrund der ästhetischen, aber auch politischen und epistemologischen Veränderungen gegen die Aktualität des Dichters ins Feld zu führen – mit den *Lehrjahren* als einer der „drei größten Tendenzen unseres Zeitalters“ zum Zeitgenossen der Romantik promovieren:

Es ist nicht zuletzt das Verdienst der romantischen Goethe-Kritik, den Dichter von den Fesseln seines eigenen Frühruhms befreit und als Zeitgenossen der nachrevolutionären Epoche begriffen zu haben, um ihn so in die Kontemporaneität mit der grundsätzlich gewandelten Zeitsituation zu versetzen.¹⁵⁴

Diese Überschreibung verschiebt aber letztlich allein die Ungleichzeitigkeiten zugunsten des romantischen Projekts, das sich insbesondere bei Schlegel zunächst im Einklang mit Goethes *Lehrjahre* positioniert, um anschließend eine zunehmende Distanzierung von Goethes bindingslosem Ästhetizismus zu formulieren.¹⁵⁵ Arbeitete die Zeitgenossenschaft Goethes nicht zuletzt durch dessen enormen Einfluss in den 1790er Jahren dem Projekt der Universalpoesie zu, so erlaubte die reformulierte Goethe-Referenz ab etwa 1800 umgekehrt eine Schärfung des eigenen Profils wie auch eine veränderte Rangordnung zuungunsten Goethes. Entscheidend für die Vorgeschichte des Alterswerk- beziehungsweise -stilbegriffs

Menschen wird die ‚spielerische‘ Form(ung) zur Bestimmung der Moderne: „Es gehört also zu den Aufgaben der Kultur, den Menschen auch schon in seinem bloß physischen Leben der Form zu unterwerfen, und ihn, so weit das Reich der Schönheit nur immer reichen kann, ästhetisch zu machen, weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln kann.“ (S. 385); vgl. dazu Reinhart Koselleck, *Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung*, in: *Begriffsgeschichten : Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen Sprache*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 105-154 vor allem S. 115; Die Introjektion des Schöpferischen als Moment in der Geschichte des Geniebegriffs wiederholt sich in der ästhetischen Erziehung, insofern mit der „Vorstellung von einer ›ästhetischen Existenz‹“ das Objekt der Wahrnehmung mit dem Subjekt dieser Wahrnehmung zusammenfällt und die Erziehung zur Selbsterziehung wird, die sich „rein im Verhältnis des ästhetischen Subjekts zu sich selbst entfalten“ soll. (Ortland, *Genie*, S. 699) In dieser Konzeption wird Bildung „als anthropologische Möglichkeit unüberholbar“. #Koselleck 119# ; Den Disziplinierungen der Körper in der Moderne ist insofern eine ‚seelische‘ beziehungsweise ‚geistige‘ Parallelaktion von Anfang an mitgegeben. Herrmann, *Produktionsmythologeme*, S. 113; Diese Parallele, die sich nicht zuletzt in der Arbeit an einer „ästhetischen Physiognomik“ in Winkelmanns, Herders oder Humboldts Verhandlungen der antiken Plastik nachvollziehen lässt (vgl. Dimitri Liebsch, *Die Geburt der ästhetischen Bildung aus dem Körper der antiken Plastik : Zur Bildungssemantik im ästhetischen Diskurs zwischen 1750 und 1800*, Hamburg: Felix Meiner 2001, S. hier S. 197), ist wesentlich, wenn wenig später Stil und Alter in eins gedacht werden.; Erst die Vorstellung, dass die Kunst das Medium bezeichnet, „in dem allein die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung gegeben ist“ (Clemens Menze, *Grundzüge der Bildungsphilosophie Wilhelm von Humboldts*, in: *Bildung und Gesellschaft : Zum Bildungsbegriff von Humboldt bis zur Gegenwart*, hg. v. Hans Steffen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972, S. 15), eröffnet eine Perspektive, in der – bei Carl Gustav Carus und anderen – Lebensalter und Kunststile kurzzuschließen zunehmend selbstverständlich wird.

¹⁵⁴ Karl Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland : Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, Bd. 1, München: C. H. Beck 1980, S. 45.

¹⁵⁵ Vgl. Hendrik Birus, *Grösste Tendenz des Zeitalters oder Ein Candide, gegen die Poesie# gerichtet? Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des Wilhelm Meister#*, in: *Goethes Kritiker*, hg. v. Karl Eibl und Bernd Scheffer, Paderborn: Mentis 2001, S. # (Abschnitt II).

ist hier insofern vor allem das Spiel mit Gleichzeitigkeiten. Denn den wiederholten Befund einer Zeitgenossenschaft wendet die spätere Goethe-Kritik hin zur Degradierung eines „vorsichtigen Parteigänger[']s“, welcher immer „zur rechten Zeit sich zu einer neu aufkommenden Schule schlug“. Diese, Goethes Werke bezeichnende „Geschmeidigkeit des Organs, um bei jeder Tonveränderung glücklich und folgsam einzustimmen“ wird als fehlendes Bewusstsein „seiner Eigentümlichkeit“ zum – durchaus auch politisch motivierten – Generalvorwurf insbesondere des Jungen Deutschland. Prominent wird die nicht zuletzt charakterologisch zu verstehende Kritik vor allem mit den ‚falschen‘ *Wanderjahren* (1821) Johann Friedrich Wilhelm Pustkuchen-Glanzows, die aber zugleich auch eine Zäsur in die Geschichte des Goetheschen Werks einführt, da spätestens nach dem Abschluss von *Faust. Eine Tragödie* (1808) „die Zeit, wo Goethe mit Glück in den vorherrschenden Grundton des Geschmacks einstimmt, abgelaufen“ scheint. Die eigentlich kritisierte Zeitgenossenschaft der unterschiedlichsten Werke Goethes wird nun zur Grundlage einer weiteren, anderen Kritik, die sich auf die späteren Texte konzentriert. Die Ungleichzeitigkeit, die zunächst als Kennzeichen der eigentlich großen, zu Lebzeiten natürlicherweise verkannten Dichter dient, wird im Falle Goethes zum Verlust noch der letzten individuellen Auszeichnung: „in unserem Dichter“ wird „fühlbar, daß es dieser verschwenderischen Fülle von geistigem Spiel an einem festen Mittelpunkt fehlt.“ Wenn die Kritik hier in eine ethische Verhandlung des Autorensubjekts überspringt, markiert sie damit nicht zuletzt auch die naturphilosophischen Horizont des Bildungsbegriffs und dessen Grenze: Vollendung und Bildung sind zwar anthropologische Grundbegriffe, sie umfassen deshalb aber noch lange nicht ein höheres Alter.

Organisiert sich die anthropologische Individualisierung des Menschen als Ganzem vornehmlich über einen Zeugungsbegriff, der ohne das Genie und d.h. (zumindest im 18. Jahrhundert) ohne Ästhetik kaum zu denken ist, so bringt Ästhetik erst mit den – nunmehr weniger theologischen als vielmehr – naturhistorischen Figuren der Entwicklung und Bildung eine moderne Konzeption von Autorschaft zur Sprache. Bezeichnenderweise fällt diese Konzeption insofern nicht nur mit einer zeugungstheoretischen Revolution, sondern zugleich auch mit einer Urszene moderner Altersphysiologie zusammen: Denn erst der epigenetische Zeugungsbegriff bringt mit den ‚Neuen‘ auch einen differenzierteren Begriff des Alters zu Wege, wie schon die von Blumenbach als Ausweis von Mangelhaftigkeit diskutierte Konsequenz der Präformationslehre deutlich macht, wonach „wir 1) alle weit älter sind als wir geglaubt hatten“ und „2) alle Menschen in der Welt von gleichem Alter sind, der

Großvater nicht um einen Tag älter als sein neugeborener Enkel“ – „nahe gegen 6000 Jahre“.¹⁵⁶

Mit der Zeugungskraft des Genies wird insofern auch die Ungleichzeitigkeit des Alters, die mit einem epigenetischen Bildungsbegriff denkbar wird, zu einem Moment von Autorschaft, die damit die Bedingung der Möglichkeit, einen ‚anthropologischen Begriff‘ wie den des Alters in Ästhetik zu übersetzen, liefert – auch wenn sie, und darin folgt ihr der Bildungsbegriff bei Herder, Schiller, Humboldt und anderen, zunächst gerade nicht das physiologische, individuelle Alter ausbuchstabiert, sondern dieses vielmehr in die phylogenetische Perspektive aufhebt.¹⁵⁷ In diesem Sinn markiert Schlegels Übertragung des Entwicklungsbegriffs zugleich die Möglichkeiten und Grenzen, die zeitgenössischen Ästhetiken nunmehr vor Augen stehen. Denn auch wenn Schlegel an anderer Stelle die Poesie als „Kraft des Lebens“ ihre „absolute Vollendung [...] nur im Tode“¹⁵⁸ erreichen kann, zeitigt diese Verfasstheit keine Integration der späten Lebensjahre. Weder im Bildungsroman, von dem die *Gespräche* vielfach handeln, noch in der – „als eine poetische Darstellung“¹⁵⁹ – gefassten – Werkgeschichte, die zwar von späteren Werken spricht, diese aber gerade nicht mit Alter sondern dem Epos *Hermann und Dorothea* sowie dem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in Bezug setzt – zwei Texten, die später wohl an keiner Stelle mehr im Verdacht stehen, ‚Alterswerke‘ zu sein –, hat das Alter einen Ort. Damit wird augenfällig, das spätere Werke hier nicht nur an einem – wie auch immer gefassten – Begriff des Alters vorbeigehen, sondern auch die genieästhetische Todesemphase ausblenden. Vom Tod ist gerade in Schlegels „Versuch“ an keiner Stelle die Rede. Wo bei Herder der Tod des Autors imaginiert wird, spricht Schlegel lediglich davon, den Dichter zu „beurteilen, als ob er ein Alter wäre“, womit offenkundig die historische Distanz der Griechen und nicht das Lebensalter ins Spiel kommt.¹⁶⁰ Damit kommt die Problematik zum Ausdruck, die aus der Korrelation von Gattungsgeschichte und individueller Geschichte entspringt.

Während mit der Entwicklung ein besonders vor allem physiologisch prominentes Konzept von hier aus auch für ‚Werkgeschichte‘ und insofern auch die ‚Werkpolitik‘ prägend wird, wird mit dem ‚Späteren‘ bei Schlegel ein der Ästhetik gewissermaßen vorgängiges

¹⁵⁶ Blumenbach, *Bildungstrieb*, S. 16f.

¹⁵⁷ Vgl. zu dieser Konsequenz Heinz, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall*; sowie die Pointierung bei Wilhelm Voßkamp, „Mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden [...]“ : Zur Tradition und Aktualität von Goethes Bildungskonzept, in: *Goethe und die Weltkultur*, hg. v. Klaus Manger, Heidelberg: Winter 2003, S. 230.

¹⁵⁸ Schlegel, *Gespräche*, S. 286.

¹⁵⁹ Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, 6: S. #sechzehnte vl#.

¹⁶⁰ Schlegel, *Gespräche*, S. 340.

Übersetzungsproblem in der Ästhetik bedeutsam. Denn bereits die – anthropologische – Parallelisierung von Phylogenese und Ontogenese schließt die offene Zukunft ‚der Geschichte‘ mit der Endlichkeit des Menschen folgenreich in Konzept wie ‚Gattung‘ oder ‚Bevölkerung‘ kurz. Die Endlichkeit des Menschen wird so aufgehoben in das Fortleben oder besser noch: die Entwicklung eines Kollektivs. Grundsätzlich aber zeitigt eine Verzeitlichung in unterschiedlichen Diskursen offenkundig nicht die gleichen Effekte. Die Übertragung einer spezifischen zeitlichen Perspektive insbesondere der Anthropologie stellt für die Subjekte – wie auch für die Werke – eine andere Problematik dar, als sie es in der Auseinandersetzung mit Geschichte der Natur oder der Natur tut. Denn gegenüber der Dichtungsgeschichte, der bei Herder mit dem Alter gerade die Integration genialer Innovation zum Problem wird, offenbart Schlegels Rede von den späteren Werken, insofern sie sich vornehmlich aus dem Bildungsbegriff herschreibt, die Problematik der Finalisierung: Da, wo das Zeitalter wie kaum „für eine fortschreitende Poesie nicht ohne Mittel und Grundlagen“ erscheint, ist die Geschichte des Werks allein als „Keim eines ewigen Fortschreitens“ denkbar, der den Dichter in „Geist“ aufhebt.¹⁶¹

Die begriffshistorischen Ereignisse, die von hier aus das Alter explizieren, sind weniger Reformulierungen als Fortschreibungen des schlegelschen Versuchs, dessen Register insofern maßgeblich bleibt. Entwickelt sich gerade im Zusammenhang romantischer Naturphilosophie eine zunehmende Reserve gegenüber den nach den Publikationen Goethes nach den *Lehrjahren*, so wird interessant, inwiefern in eben diesem Zusammenhang hier zeitgleich ein Physiologie des Alters vorbereitet wird.

In diesem Sinn macht die Naturphilosophie Schellings deutlich, inwiefern die Arbeit an Bildungskonzepten – im zeitgenössischen Sinn – zu einer Theorie des Alters führt, die – obwohl sie die Zukunft radikal von ihren präformativen Bestimmungen befreit – die Zeit des menschlichen Organismus *ästhetisch* als Verlust von Individualität beschreibt:

Daß (nach Blumenbach) die Stärke des Bildungstribs im umgekehrten Verhältnis mit dem Alter abnimmt, läßt sich nicht anders erklären, als weil mit dem Alter zugleich jedes Organ immer mehr individualisiert wird; denn erfolgt nicht der Tod vor Alter allein wegen der zunehmenden Starrheit der Organe, welche die Kontinuität der Lebensfunktionen unterbricht, und indem sie das Leben vereinzelt, das Leben des Ganzen unmöglich macht?

¹⁶¹ Ebd., S. 347, die „fortschreitende Poesie“ ist die in der Variante ausgewiesene Formulierung der Erstveröffentlichung im #Athenäum.

Erst mit der Einsetzung des Organismus anstelle der Säftelehre zeigt das Wissen vom ‚ganzen Menschen‘, inwiefern das Alter ästhetisch als Identitätsverlust gelesen werden kann. Gegenüber dem bei Schiller noch aufschreibbaren Modell der Blüte, dem in der botanischen Logik bekanntlich das Absterben beziehungsweise Welken und damit eben jene Degeneration folgt, die Young in seinem Essay als Negativ einer vollkommenen Genie-Ästhetik am Beispiel Swifts inszeniert hatte, ändert sich insofern keine Wertigkeit, sondern vielmehr ein Register.¹⁶² Mit der romantischen Naturphilosophie [Figur bildungskommtheoretische Grundlegung einer philosophischen Auffassung des Alters, „die durch die Verbindung der morphologischen Veränderungen mit einem inneren geistigen Organisationsprinzip sich immer mehr auf die medizinischen Veränderungen mit einem inneren geistigen Organisationsprinzip sich immer mehr auf die medizinische und psychologische Beobachtung des Phänomens richtet.“¹⁶³] eröffnet sich insofern nicht nur die Möglichkeit, das „als psychophysisch definiertes und nach Alter und Gesellschaft differenziertes organisches Wesen“ zu konzeptualisieren.¹⁶⁴

2.2 ‚Sich selbst historisch werden‘: Das Spätwerk als Vollendung?

Weniger noch als eine spezifische Antwort auf Schlegels Verzeitlichung liefert die *Italienische Reise* (1816-29) in diesem Zusammenhang den Ausdruck eines ersten Phasenwechsels im Goetheschen Werk: Das ist schon deshalb evident, weil die *Italienische Reise* in dem Moment, in dem Schlegel schon drei Werkphasen zu unterscheiden sich in der Lage sah, schlichtweg nicht geschrieben war. Als Antwort auf die Schwierigkeiten, die für Goethe mit der Fortsetzung der Autobiographie verbunden waren, gibt sie demgegenüber retrospektiv eine Verwandlung des Autors zu lesen, insofern hier eine andere, d.h. vor allem überhaupt eine Produktionsästhetik zur Sprache kommt. Anstelle genialer Poetiken, in denen das Werk in einer bildartigen Gleichzeitigkeit ‚geboren‘ wird, macht die *Italienische Reise* das Schreiben im Modus der Selbstlektüre lesbar, der auch buchstäblich die Schreibszenen bestimmt, wenn Goethe nicht zuletzt anhand seiner Reisetagebücher das dreibändige Werk

¹⁶² Der Argumentation Giovanna Pinna, der „Übergang von einer rationalistischen zu einer auf dem organischen Denken basierten Anthropologie“ zeitige zugleich eine Umwertung des Alters hin zu einem degenerativen Altersbegriff, vgl. Zwischen Naturphilosophie und Aufklärung : Konzeptionen des Alters zwischen Aufklärung und Romantik, in: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*, hg. v. Heiner Fangerau u. a., Berlin: Akademie 2007, S. 141-151 hier 141, ist insofern zu widersprechen – nicht nur bei Young, auch in den Metaphorisierungen der Lebensalter wird der Tod häufig nicht als Abschluss der Reife, sondern als Ende eines Sterbensprozesses situiert.

¹⁶³ Ebd., S. 146.

¹⁶⁴ Ebd., S. 141f.

ausarbeitet.¹⁶⁵ Wenn die Figur der ‚Wiedergeburt‘, die Goethe hier zitiert, in der späteren Rezeption die Periodisierung des Gesamtwerks organisiert, dann wird deutlich, inwiefern sie dem Vorschlag Schlegels, der enormen Einfluss auf die zeitgenössische Goethe-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausübt, einer Produktionsästhetik korrespondiert, die mehr als um ein historisches Modell um eine selbstrekursive Dynamisierung des Schreibens bemüht ist. Wenn in einer „Genealogie der Schrift“ des goetheschen Gesamtwerks „vom frühen Enthusiasmus über die darlegende Erkenntnisrede bis zur altersweisen Spruchdichtung“ Werken die Natur als „Metatext“¹⁶⁶ zur Sprache kommen kann, dann wird insofern deutlich, wie stark diese Dynamisierung auf zurückliegende Texte Bezug nimmt und insofern Zusammenhänge vervielfältigt. Die werkpolitische „Stilisierung, an der sich die Genese einer Ikone vollzieht“,¹⁶⁷ fällt insofern zusammen mit jenem Korpus, der später auf Begriffe des Alters- beziehungsweise Spätwerks gebracht wird. Hier muss es deshalb gelten, (in der Literatur) die Figuren zu analysieren, welche konstitutiv sind nicht für den Altersbegriff, sondern für die Möglichkeit, diesen im Kontext kritischer Kommunikation, moderner Physiologie und Ästhetik einzusetzen und fruchtbar zu machen.

Die Figur der Wiedergeburt markiert in diesem Sinn nur einen der Versuche Goethes, anstelle der distanzierenden und insofern stillstellenden Verhandlung seiner Autorschaft „als ob er ein Alter wäre“, die die Differenz zweier ‚Werkepochen‘ durch ‚Ausbildung‘ organisiert, ‚Verlebendigung‘ ins Werk zu setzen. Auch in anderen Texten, nicht zuletzt den Fortsetzungen der *Lehrjahre* und des *Faust*, wird auf ähnliche Weise genau da – erfolgreich – (Goethe-)Lektüre stimuliert, wo sich die Romantiker um den Fortschritt der Poesie bemühen – weit über den Tod des Autors hinaus. Damit wird zugleich genau an der Stelle, an der die zeitgenössische Physiologie Ontogenese in Phylogenese, individuelle Bildung in den

¹⁶⁵ In diesem Sinn ist die Aufnahme von Karl Philipp Moritz' Schrift #Über die bildende Nachahmung des Schönen (#) in die Italienische Reise als Hinweise auf eine Poetologie zu lesen, die weniger eine Absage als vielmehr auf eine Wiederbelebung genieästhetisch organisierter Texte zur Sprache bringt. Insbesondere die moritzsche Umkehrung der aufgeklärten Erkenntnistheorie, die das Unvollständige von der niedrigsten auf die höchste Erkenntnisstufe hebt, deutet auf die spätere goethesche Produktionsästhetik hin: Die künstlerische Produktion als „ein Prozeß des Ausschneidens und Zusammenfügens“, (Alessandro Costazza, *Genie und tragische Kunst : Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern u.a. 1999, S. S. 50) der über die begrenzte Wahrnehmungsfähigkeit hinausgeht, indem er das Ganze zumindest als Schein wiederherstellt, impliziert bei Moritz im Anschluss insbesondere an Lessings Theorie des Genies in der Hamburgischen Dramaturgie (#), aber auch an #Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste (#) zwar noch das Ganze als Harmonisches und insofern Schönes. Allerdings deutet er auf ein explizit eklektisches Werk insofern hin, als dass er das Ganze als Schein einer Montagetechnik fasst. In dieser Perspektive wird Vollendung weniger dem Künstler als vielmehr dem Kunstrezipienten aufgegeben.

¹⁶⁶ Schärf, *Goethes Ästhetik*, S. 65.

¹⁶⁷ Ebd., S. 17.

Fortschritt der Gattung aufhebt, die Revitalisierung oder – vielleicht besser – Reanimation einer Werkgeschichte ausbuchstabiert.¹⁶⁸

Dichtung und Wahrheit

Dieser Reanimation gehen Selbstpraktiken des Autors voraus, die – und damit stehen sie der Schlegels Rezeptionsversuch nahe – der Kritik als solcher zu begegnen suchen und insofern (noch) weniger an einer Produktions- als einer Rezeptionsästhetik interessiert sind. Einen wichtigen Ausgangspunkt für dieses Interesse liefert die auffällige Distanzierung in der romantischen Kritik, die – kurz zuvor noch ganz auf der Seite des „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“ – über die Kritik einer gegenläufigen Antikenrezeption einer Disqualifikation der späteren Produktionen ab den 1810er Jahren zuarbeitet. Insbesondere Friedrich Schlegel überführt seine insbesondere in den *Gesprächen über die Poesie* (1800) affirmative Lektüre in eine Unterscheidung zwischen der Romantik einerseits und dem bindingslosen Ästhetizismus bei Goethe andererseits und profiliert damit die – der kunsttheoretischen Anschauung Goethes, Werke seien a priori unkritisierbar, entgegenstehende – kunstphilosophischen Bemühungen um einen prinzipiellen Nachweis der Kritisierbarkeit des Kunstwerks.¹⁶⁹ Nicht zuletzt diese einflussreiche Distanznahme antwortet die Parallelaktion von Werkausgabe und Autobiographie: Der ersten Werkausgabe bei Cotta, die 1806-1810 in dreizehn Bänden bei Cotta erscheint, korrespondiert nicht nur zeitlich die Konzeption einer Autobiographie, die – zunächst in drei Teilen 1811-1814 erscheinend als *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*– einen Text anstelle einer chronologischen Werkordnung setzt, der die Brüche, die dieser Ordnung entspringen, mit der – bei Goethe vor allem mit der Lyrik programmatisch werdenden – „Intimisierung literarischer Kommunikation“ in die Figur eines Lebenswerks aufzulösen sucht.¹⁷⁰ Dem

¹⁶⁸ Insofern lässt sie sich auch als Problematisierung jenes verengten Werkbegriffs lesen, der sich im 18. Jahrhundert im Kontext der Genieästhetik ausbildet: Die Beschränkung auf manifeste, ‚vollendete‘ Formen, die alles Prozesshafte auszublenden sucht, (vgl. Jan-Peter Pudelek, Werk, in: *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, hg. v. Karl-Heinz Barck, Bd. 6, 7 Bd., Stuttgart und Weimar: Metzler 2005, S. 520-588 besonders S. 543-554) wird in Goethes Verlebendigungsprogrammatik zwar nicht dekonstruiert, aber zumindest insofern verschoben, als dass Vollendung von nun an weniger die Form einzelner Werke als vielmehr den Zusammenhang des Gesamtwerks betrifft.

¹⁶⁹ Vgl. Walter Benjamin, Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Suhrkamp 1991, S. 110; sowie Karl Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland : Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, Bd. 2, München: C. H. Beck 1989, S. 61.

¹⁷⁰ Vgl. Martus, *Werkpolitik* hier S. 494; vgl. zur Bedeutung der Lyrik für das rezeptionsästhetische Angebot von #Dichtung und Wahrheit# auch Neumann, *Lebens-Werk* Insofern der „Mythos von der Präsenz des Körpers im improvisierten Schöpfungsakt“ (140) hier Poetik figuriert, organisiert der gesamte Text ein Lektüreangebot, dass Leben und Dichtung retrospektiv#kursiv# lesbar macht. .

freundschaftlichen Leser – dessen Brief den Ausgangs- und Fluchtpunkt, d.h. das „so freundlich geäußerte Verlangen“ nach der Autobiographie darstellt – wird vor allem der Mensch „in seinen Zeitverhältnissen“ vorgeführt. Die „Bruchstücke einer großen Konfession“, die die Werke als bildgewordenes „Interesse“ zu lesen geben, „vollständig zu machen“, heißt zugleich, „das poetische Talent mit seinen Heilkräften“ sichtbar zu machen. Damit liefert die Autobiographie weniger das Skript für diese Geschichte als vielmehr eine hochartifizielle Narrativierung ihrer Brüche, die in diesem Sinn *Diskontinuitäten als Zusammenhänge* lesbar macht. Dabei werden Schriften und Fragmente gleichermaßen einer pejorativen Kritik entzogen, indem sie dematerialisiert und insofern dynamisiert werden. Mit den verlorenen Manuskripte – „es fehlt manches Angefangene und manches nicht Vollendete“ – werden auch die beendeten Werke von einer manifesten Vollendung in Um- und Überschreibungen vervielfältigt: „sogar ist die äußere Gestalt manches Vollendeten völlig verschwunden, indem es in der Folge gänzlich umgearbeitet und in eine andere Form gegossen worden.“ Daraus entspringt einerseits mit der Autobiographie zugleich das Muster einer unendlichen Lektüre, die mit der Kenntnis eines Individuums und seines Jahrhunderts „ein kaum Erreichbares“ fordert. (11) Andererseits nimmt hier auch – in einer zugleich anschließenden wie durchstreichenden Referenz auf Schlegels Fortschrittskonzept der Poesie – die Zukunft der Fragmente ihren Anfang:

Sehen wir nun während unseres Lebensganges dasjenige von anderen geleistet, wozu wir selbst früher einen Beruf fühlten, ihn aber, mit manchem andern, aufgeben mußten, dann tritt das schöne Gefühl ein, daß die Menschheit zusammen erst der wahre Mensch ist (404, 2. Teil, Neuntes Buch)

Diese Rhetorik folgt zwar der Schlegelschen Aufhebung des Individuums in die Gattung, nimmt aber zugleich auch mit dem Perspektivwechsel von der, die Zukunft der Gattung repräsentieren, Nachfolge hin beziehungsweise zurück zum Individuum eine markante Verschiebung vor. Denn hier wird kein Dichter mehr in den Fortschritt einer poetischen Entwicklung aufgehoben, sondern poetische Entwicklung umgekehrt mit einem Ursprung, dem Dichter als Stifter einer neuen Tradition versehen. Das stereotyp anmutende „schöne Gefühl“ wird an dieser Stelle, die ziemlich genau in der Mitte der drei ersten Bände und damit im zweiten das Motto des ersten Bandes – „Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter genug.“ – auseinanderlegt, sowohl mit der Renaissance goethescher Interessen als auch mit der Fortsetzung historischer Kunstwerke im Angesicht ihrer Unvorstellbarkeit überblendet, wenn ihn besonders zufrieden stellt,

wie man sogar aus vorhandenen unausgeführten Anfängen, wenigstens im Bilde, die erste Absicht darzustellen sucht, um uns dadurch mit dem Gedanken, welcher doch das Erste und Letzte alles Vornehmens bleibt, bekannt zu machen, und eine verworren scheinende Vergangenheit mit besonnenem Ernst aufzuklären und zu beleben strebt. (404f.)

Damit ist eine Arbeit ins architektonische Bild gesetzt, die „was irgend über werkmäßige Ausübung der Kunst zu erfahren ist“ in „ferner“ Zukunft an den Tag befördern wird. (405) Das zurückliegende Werk wird hier mit Zukunft ausgestattet, wobei die Figur der ‚neuen Alten‘, die dem Genie explizit eingeschrieben war, mit dem Motto expliziert und insofern der Rezeption auf die Zunge gelegt wird. An der Schlegelschen, die genieästhetische Voraussetzungen im Modus des „als ob“ ausbuchstabierenden Versetzung Goethes in die Antike arbeitet der historisierte Autor in diesem Sinn die Verlebendigungspotentiale heraus, die seiner Historisierung – entgegen ihrer offenkundig stillstellenden Intention – eingeschrieben ist. So macht die Reflexion *Über Kunst und Altertum*, die als solche sein Zeitschriftenprojekt von 1816-1832 betitelt, vor allem deutlich, dass überlieferte Reste mit zunehmender historischer Distanz auch zunehmende Aufmerksamkeit provozieren.

Allerdings führt das Alter als Stichwort dieser Verschiebung – von historisierendem Stillstand hin zu archäologischer Verlebendigung – offenkundig ebenso sinnvoll wie problematisch gewählt: Als Metapher antiker Wirkungsmacht bezeichnet Alter den präzisen Ort, an den sich Goethe zu schreiben sucht. Als physiologischer Begriff – und auf einen solchen führt der naturphilosophische Bildungsdiskurs und deutet die Gegenstellung zur „Jugend“ – eröffnet sich demgegenüber mit dem Alter ein Register, dass Bildung umzukehren sucht und insofern kaum einer Stimulation von Aufmerksamkeit zuarbeitet.¹⁷¹

Insofern wird nachvollziehbar, dass Goethe von der historischen Schreibweise der Autobiographie zur Verlebendigung unvollendeter Anfänge übergeht. Für diesen Schritt steht vor allem die *Italienische Reise* – nicht aufgrund ihrer literarischen Form, die nicht weniger den ersten Bänden der Autobiographie zukommt, sondern – aufgrund ihrer Schreibszenen der Abschrift, die ganz entschieden überlieferte Reste wie Tagebücher und Korrespondenzen ins Werk setzt. Wird an dieser Stelle Originalität mit Vorgeschichte vermittelt, so ist es dabei

¹⁷¹ Thomas Küppers systemtheoretische Perspektive erscheint in diesem physiologischen Sinn verkürzt, vgl. Alter macht Epoche, S. 245: „Der Poeta doctus wird zu einer Negativ-Folie, vor der sich das Original-Genie profiliert; von diesem wiederum grenzt sich Goethes spätere Figur des alten Meisters ab, und eine Reaktion auf diese Gestalt ist schließlich die Epigonen-Semantik mit der Konzeption des Puer senex.“ (S. 239) Indem die worthistorische Ambivalenz von Alter unterschlagen wird, erscheint Goethes Stilgeschichte vor allem als Umweg zu einem individualisierten Begriff von Tradition, (vgl. S. 245) während die sowohl ästhetische wie physiologische Begriffsgeschichte des Alters unterschlagen wird.

offenkundig weniger darum zu tun, „Vorgänger anzuerkennen“,¹⁷² sondern vielmehr um die Produktivwerdung einer Selbsthistorisierung, die in der *Italienischen Reise* als Wiedergeburt figuriert wird.

„Italienische Wiedergeburt“

„Morgen Abend also in Rom“, notiert Goethe in der *Italienischen Reise*, und weiter: „Ich glaube es jetzt noch kaum, und wenn dieser Wunsch erfüllt ist, was soll ich mir nachher wünschen“. (10/127) Mit *Italienische Reise* schreibt sich Goethes Autorschaft an eine Grenze. Indem Rom als ultimativer Wunsch, als Ziel also antizipiert wird, erscheint auch der Abgrund, der mit dem Erreichen des Ziels verbunden ist. Was offen bleibt, ist allein die ‚Landung‘ am Ausgangspunkt und das Wiedersehen der „Freunde“. (ebd.) Damit ist das Postalische der Literatur¹⁷³ personifiziert in der Figur des Autors, der sich und damit seinem Werk eine „wohlwollend[e]“ Aufnahme wünscht. Vor dem Hintergrund zunehmender – nicht zuletzt: romantischer – Kritik, die sich auch mit den ersten drei Teilen der Biographie nicht nachdrücklich verschieben ließ, erscheint diese Szene somit als Verdopplung jener Grenze, an die das Werk dem Text nach Mitte der 1780er Jahre gekommen war. Dass legt auch schon die Koinzidenz einer Arbeit am Gesamtwerk nahe, die sowohl der historische Reise als auch deren Inszenierung im Werk innewohnt und die in den achtbändigen *Schriften* (1787-1790) sowie in der *neuen Ausgabe der Werke* (1816-1818) ihren Ausdruck findet.¹⁷⁴ Die Zäsur, die die *Italienische Reise* markiert, betrifft insofern sowohl die frühe Ästhetik, als deren Ende die Reise selbst imaginiert wird, als auch die spätere Schreibszene dieser Imagination.

Dass in diesem doppelten Sinn hier der *Tod des Autors* (Roland Barthes) inszeniert wird, verdeutlicht noch stärker die für die gesamte *Italienische Reise* so zentrale erste römische Eintragung vom 1. November 1786: „Endlich kann ich den Mund auf tun und meine Freund mit Frohsinn begrüßen. Verziehen sei mir das Geheimnis und gleichsam unterirdische Reise hierher.“ (10/127) Die „unterirdische Reise“ zitiert die orphische Durchquerung des Hades, die

¹⁷² Vgl. in diesem Sinn Ebd., S. 239.

¹⁷³ Vgl. Bernhard Siegert, *Relais. Geschehnisse der Literatur als Epoche der Post 1751 - 1913*, Berlin: Brinkmann & Bose 1993, ; weiter auch Sigrid Weigel, Heinrich Heines orientalische und okzidentalische Wechsel. Postalische Poetologie als Korrespondenz mit der Vergangenheit und den Toten, in: *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hg. v. Klaus Briegleb und Itta Shedletzky, Hamburg, S. 135-147; und Ulrike Vedder, *Geschichte der Liebe : zur Mediengeschichte des Liebesdiskurses im Briefroman „Les liaisons dangereuses“ und in der Gegenwartsliteratur*, Köln [u.a.]: Böhlau 2002.

¹⁷⁴ Vgl. zur anti-romantischen Dimension sowie zur Korrespondenz der #Italienischen Reise# zu anderen Arbeiten Goethes in den 1810er und 1820er Jahren Hendrik Birus, Goethes Italienische Reise# als Einspruch gegen die Romantik, in: *Europäische Begegnungen - Die Faszination des Südens*, hg. v. Stefan Krimm und Ursula Triller, München: Bayrischer Schulbuchverlag 2001, S. 116-134.

zugleich einen Abschied und einen Beginn bezeichnet. Der Abschied von Eurydike, der mit dem buchstäblichen Rückblick identisch ist, präfiguriert zwar auch den eigenen Tod. Dieser allerdings bedeutet auch Orpheus' Rückkehr zu Eurydike. Das schon im antiken Mythos die Rückkehr nicht einfach als Aktualisierung einer Vergangenheit, sondern als ‚andere Zusammenkunft‘ zu verstehen ist, scheint bei Goethe die Wiedergeburt als poetologische und werkpolitische Figur – ohne diese auch nur annähernd zu erschöpfen – in Gang zusetzen:

Nun bin ich hier und ruhig und, wie es scheint, auf mein ganzes Leben beruhigt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht [...], wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft mit einer neuen Welt; es ist alles, wie ich mir's dachte, und alles neu. Ebenso kann ich von meinen Beobachtungen und meinen Ideen sagen. Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können. (10/128)

Damit führt das autobiographische Projekt eine ästhetisches Programmatik vor Augen, die der zeitgenössischen Kritik, wenn auch mit veränderten Vorzeichen, auffällig folgt: Der temporalisierte Blick, mit dem die – besonders im romantischen Kontext – zunehmend distanzierte Rezeption die neueren Werke nur noch als Schatten beziehungsweise „zweiten Aufguß“ ihrer Vorgänger aufnimmt, avanciert an dieser Stelle zu einer, gegenüber dem genialen Zeugungsbegriff markant verschobenen Ästhetik.¹⁷⁵ Die bereits mit den ersten autobiographischen Arbeit im Zusammenhang von *Dichtung und Wahrheit* nachvollziehbaren, werkpolitischen Reflexionen zu einer „wie auch immer bruchstückhaften Rettung und Sammlung dessen, was einst als Fata Morgana einer integralen Werkgestalt antizipiert worden war“, ¹⁷⁶ eröffnen erst jetzt eine über das autobiographische – und rezeptionsästhetisch organisierte – Register hinausgehende Produktionsästhetik. Die mit dieser Ästhetik veränderte Bedeutung der Wiederholung – welche auch in Goethes Denkfigur „wiederholter Spiegelungen“ angezeigt wird¹⁷⁷ – verdeutlicht auch der Vergleich zwischen

¹⁷⁵ Vgl. Hendrik Birus, Im Gegenwärtigen Vergangenes : Die Wiederbegegnung des alten mit dem jungen Goethe, in: *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, hg. v. Waltraud Wiethölter, Tübingen und Basel: A. Francke 2001, S. 9-23 hier S. 13.

¹⁷⁶ Ebd., S. 15.

¹⁷⁷ Vgl. dazu Karl Richters – auch die produktionsästhetische Wendung im Zusammenhang der Italienischen Reise (nicht der italienischen Reise) plausibilisierende – Rekonstruktion der berühmten Formulierung Goethes (in einem Brief vom 27. September 1827 an den # Carl Jacob Ludwig Iken), er habe „seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren“ (Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe*#, S. #); # aus den farbentheoretischen Arbeiten: Karl Richter, Wiederholte Spiegelungen im ‚West-östlichen Divan‘ : die Entoptik als poetologisches Paradigma in Goethes Alterswerk, *Scientia Poetica* 4 (2000): S. 115-130; Die wesentlichen Überlegungen liefert in diesem Zusammenhang Goethes Aufsatz Wiederholte Spiegelungen, in: *Werke*:

der Wiedergeburt, wie Goethe sie während seiner Reise in der Korrespondenz aus Italien postuliert, und derjenigen, die in der *Italienischen Reise* die Darstellung prägt: Gegenüber – Herder und Charlotte von Stein führt Goethe 1786 die Revision noch als traditionelle Praxis des Studiums ins Feld – „Ich fange nun an die besten Sachen zum zweytenmal zu sehen, wo denn das erste Staunen sich in ein Mitleben und näheres Gefühl des Werthes der Sachen auflöst.“ Damit erscheint mit der buchstäblichen Erfahrung der Antike die Wiedergeburt im rhetorischen Sinn einer Initiation – „ich zähle einen zweyten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage da ich Rom betrat“ heißt hier: „alles wird mir lebendig und drängt auf mich zu“.

Demgegenüber wird mit der Wiedergeburt in der *Italienischen Reise* die Wiederholung als Schöpfungsmodus ins Recht gesetzt. Wenn in den 1820er Jahren in diesem Zusammenhang eine Praxis der Relation und Organisation seiner Werke einerseits mit einer kaum bestreitbaren Innovation andererseits in einzelnen Werken, vor allem in den ‚Fortsetzungen‘ des *Wilhelm Meister*-Romans wie der *Faust*-Tragödie, verbunden wird, dann spielt aber offenkundig weniger Alter und vielmehr eine Vielfalt heterogener Momente eine Rolle. An dieser Stelle ist insofern kein Stil zu rekonstruieren, dessen korrekte Bezeichnung allein sich verspätet. Zu einem rezeptions- wie produktionsästhetischen virulenten Gegenstand wird das Alter erst dann, wenn es diskursiviert wird, d.h. wenn es sich in der Sprache – über die Übertragungen im Kontext der Genieästhetik hinaus – dermaßen vervielfältigt, dass es sich im Lesen und Schreiben kaum noch vergessen lässt.

Zuvor markiert die Ungleichzeitigkeit der *Italienischen Reise*, die eine Rezeptionskrise produktiv macht, indem sie an ihrer Stelle die Lösung einer Produktionskrise inszeniert und sich selbst zugleich in der Folge der Werke verschiebt, die Entfernung, die zwischen der Werkpolitik und dem späteren Altersbegriff in der Ästhetik besteht: Ist der Text einerseits in den Worten Schlegels ein späterer, noch weit nach Schlegels Gliederung verfasster, so steht er andererseits für den Übergang von der ‚jugendlichen‘ Ästhetik des Genies zur nachitalienischen Klassik und insofern weit vor der letzten Phase späterer Werke. Insofern steht die ‚italienische Wiedergeburt‘, wenn sie nach dreißig Jahren mit Verspätung ins Werk gesetzt wird, nicht mehr für die Erfüllung beziehungsweise Überführung von Jugend in

Hamburger Ausgabe##, „Wiederholte Spiegelungen“, nach welchem dieselben „das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben empor steigern“. #kontroll.#; Zur *Italienische Reise* als „Wendepunkt“ vgl. auch Walter Müller-Seidel, „Um Mitternacht ging ich ...“ : Zeitbewußtsein und Alterskunst, in: *Goethe-Gedichte : zweiunddreissig Interpretationen*, hg. v. Gerhard Sauder, München 1996, S. 298-308 hier S. 303, der mit der „anthropologische[n] Gegebenheit“ des Alters als „Vorraussetzung lyrischen Sprechens“ (305) dessen werkpolitische wie kulturhistorische Dimension aber verpasst.

(klassische) Reife, wie es mit den Aufzeichnungen und Korrespondenzen der Reise auch die Überblendung von Italien- und Lebensreise im Werk noch suggeriert, sondern vor allem für die verabschiedende Zusammenschau vergangener Vorstellungen und deren Erneuerung beziehungsweise Verlebendigung im Angesicht der Antike und ihrer Renaissance. Das Altertum liefert dabei nicht mehr eine vorbildliche Kunst, wie es die Referenz auf Winckelmanns Reise und insofern auch auf seinen Kunstbegriff nahe legt,¹⁷⁸ sondern vielmehr das Muster einer Kunst, deren Wirkung durch die kunsthistorische Konservierung und Erläuterung fest- und insofern überschrieben ist. Der an dieser Stelle vorgenommenen konstitutiven Figuration von Grabmälern – „Die Grabmäler sind herzlich und rührend und stellen immer das Leben her.“ – kann man einen verfehlten Bildbegriff ablesen,¹⁷⁹ man kann sie aber auch als Figuration einer Produktionsästhetik begreifen, die den Tod weniger als bloße Transition metaphorisiert und insofern einem traditionellen Bildungsbegriff zuträgt, sondern vielmehr als Möglichkeitsbedingung einer Selbstbeobachtung in Dienst zu nehmen sucht: „wie ich mir’s dachte, und alles neu“. Im optischen Register – „wenn man das Ganze mit Augen sieht“ – wird damit die Historisierung der eigenen Autorschaft verräumlicht und produktiv.¹⁸⁰

Verlebendigung ist hier nicht als (verfehlte) Reaktualisierung eines antiken Topos zu verstehen, der ganz anders funktioniert, als es für Goethes poetologisch und werkpolitisch relevante Lösung einer Krise nötig ist – auch der Orpheus-Mythos ist hier nicht Ausgangspunkt sondern vielmehr Ausdruck von Goethes Kurzschluss zwischen der Rom-Erfahrung und der Figur der Wiedergeburt. Während die Antike insofern allein deren Bilder und kaum Stoff und Konzept stellt, so mag zu diesen der Wiederbelebungsdiskurs des 18. Jahrhunderts, ohne den der Tod vor dem Hintergrund von Säkularisierung nicht zu denken ist, den gegenüber der Antike virulenteren Kontext liefern.

¹⁷⁸ Sigrid Weigel, Der Ort als Schauplatz des Gedächtnisses. Zur Kritik der ‚Lieux de memoire‘, mit einem Ortstermin bei Goethe und Heine, in: *Weimar - Archäologie eines Ortes*, hg. v. Georg Bollenbeck u. a., Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2001, S. 1-4 von 6#.

¹⁷⁹ Ebd., S. 3 von 6#.

¹⁸⁰ Die von Karl-Heinz Bohrer als „Gesetz des poetischen Diskurses seit 1800“ herausgearbeitete „Reflexionsfigur des Präsens als eines je schon Gewesenen“ (vgl. Karl-Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996 hier S. 10), stellt, insofern sie in Opposition zum Abschied als Basisform der Literatur überhaupt gerade die Endgültigkeit des Verschwindens und die Unmöglichkeit einer Wiederkehr reflektiert, die Vorraussetzung für diese Form der Verlebendigung dar: Die Anerkennung einer (Spät-)Zeitlichkeit, die in keine transzendente Bezugsgröße mehr zu retten ist und deren Einsatz gerade bei Goethe ausgemacht wird, liefert die Grundlage für eine poetische Praxis, in der (literarische) Vergangenheiten grundsätzlich in der Perspektive ihrer Fortsetzbarkeit oder genauer: ihrer produktiven Potentiale zur Sprache kommen.

Naturalisierung der Kunst

In der Rede vom Scheintod war bereits bei Autoren wie Johann Peter Brinkmann oder Johann Peter Frank die Schwelle von Leben und Tod zur fragwürdigen Größe geworden.¹⁸¹ Wie diese prägt auch Christoph Wilhelm Hufelands Aufsatz *Über die Ungewißheit des Todes und das einzige untrügliche Mittel sich von seiner Wirklichkeit zu überzeugen, und das Lebendigbegraben unmöglich zu machen*, der 1790 in Wielands *Teutschem Merkur* erscheint, die für Goethe in der Literarisierung seiner Italien-Reise zentrale Figur einer Verlebendigung aus dem beziehungsweise durch den Tod. Die Diskussion über eine Latenz des Lebens, die auch durch ‚Mittelzustände‘ wie einen befristeten Tod hindurch nicht verloren gehen könne, sondern vielmehr kompensiert, wenn nicht gar sogar gesteigert würde, ist den Debatten über die Lebenskraft im gesamten 18. Jahrhundert zumindest implizit immer inhärent.¹⁸² Bei Hufeland geht sie unmittelbar in der extrem populären *Kunst das Leben zu verlängern* (1796) auf und damit in einer Schrift, die – über die Hilfsbezeichnung ‚Populärwissenschaft‘ hinaus – einen äußerst grenzwertigen epistemologischen Status aufweist und – mit diesem – für die Begriffsgeschichte des Alterswerks relevant wird.¹⁸³

Vor dem Hintergrund der Hallerschen Reiztheorie im Sinn eines materialistischen Vitalismus beziehungsweise biologischen Mechanismus, die vor allem in John Browns Ausweitung zur Theorie des Lebenspotentials in Deutschland, stärker aber noch bei dem französischen Arzt Samuel André Tissot „zum Ausgangspunkt einer möglichen Seelendiätetik, die als materialistische, das heißt reiztheoretische und neohippokratische Relektüre alter Vorstellungen erscheint“, avanciert,¹⁸⁴ markiert Hufelands Entwurf dabei die Alternative zu einer Physiologie, die den ‚ganzen Menschen‘ zur Jahrhundertwende einerseits

¹⁸¹ Vgl. Klaus Pfeifer, *Medizin der Goethezeit. Christopf Wilhelm Hufeland und die Heilkunst des 18. Jahrhunderts*, Köln, Weimar und Wien: Böhlau 2000, S. 71.

¹⁸² Vgl. dazu Michael Sonntag, „Lebenskraft“. Die Biologie vor 1859, in: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele. Katalogbuch zur Ausstellung der Wiener Festwochen 1989*, hg. v. Jean Clair, Cathrin Pichler, und Wolfgang Pircher, Wien: Löcker Verlag 1989, S. 543-550; sowie besonders zum Diskurs über den Scheintod und die Rolle Hufelands Cornelius Reiber, *Die Lebenswissenschaft im Leichenhaus*, in: *Untot – Undead : Verhältnisse vom Leben und Leblosigkeit : Relations between the Living and the Lifeless*, hg. v. Peter Geimer, Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte 2003, S. 105-116.

¹⁸³ Damit ist – das ist angesichts der Verkürzungen gerontologischer Wissenschaftsgeschichten zu betonen – kein Altersbegriff vorgezeichnet: Wie auch der Renaissance der Lebenskunst im Feld der Philosophie, die sich seit der Jahrhundertwende von Friedrich Köppen, *Lebenskunst*, Hamburg: Friedrich Perthes 1801; bis Carl Gustav Carus, *Die Lebenskunst nach d. Inschriften des Tempels zu Delphi*, Dresden: Türk 1863 nachvollziehen lässt, erscheint der Makrobiotik das Alter weder als wesentlicher Begriff noch als bemerkenswertes Problem. Es spielt keine Rolle wenn es um ein gutes, schönes oder bestenfalls vollendetes Leben zu tun ist. Es ist nicht ausgeschlossen sondern unsichtbar – die Kulturgeschichte des Alters in der Moderne lässt sich von hier aus insofern als Konstitution eines neuen, nachträglichen Begriffs nachvollziehen, der sich zugleich als Erfahrungsbereich konstituiert und in einer Vielzahl von Epistemen ansiedelt.

¹⁸⁴ Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen : Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 64.

in die Wissenschaft des Lebens, d.h. Biologie und andererseits den pathologischen Blick des Klinikers aufhebt.¹⁸⁵ Hufeland überführt eine in diesem Sinn unzeitgemäße Physiologie in einen vor allem an Produktivität interessierten Lebensführungsdiskurs, indem er sie mit der noch viel unzeitgemäßeren Diätetik kurzschließt: Ausgerechnet als Lebenskunst wird damit Materialismus in die Biopolitik der Moderne vermittelt. Gegenüber ihren historischen Vorgängern werden die diätetischen Regeln hier „in zeitangepaßter Form zu Chiffren einer operationalen bürgerlichen Selbstkontrolle, die außerdem noch durch ihre direkte Analogie zur ökonomischen Haushaltsführung lebensweltlich plausibel war.“¹⁸⁶ Der hygienische Diskurs, dessen Formationsregeln damit eine große Bedeutung auch für die Rede vom Altersstil zukommt,

ist vor allem nach 1800, als man sich unter keinen Umständen mehr als Materialist zu erkennen geben durfte, ein *Under-Cover-Materialismus*, das heißt eine freundliche, weitab der großen ideologischen Schlachtfelder sich entfaltende Art und Weise, über materielle Einflüsse auf die Gesundheit und auf das Denken wirklicher Menschen zu reden.¹⁸⁷

Damit liefert die materialistische Rückführung von Geistigem auf Körperliches nicht zuletzt ein Register, in dem auch der Stil eines Werks mit der Physiologie ihres Urhebers – in einem komplexeren Sinn, als es mit einer humoralpathologischen Alterstheorie der Ausdünstung noch möglich war – kurzgeschlossen werden kann. Indem Hufeland im Rückgriff auf Tissot die Zeugungssäfte als Konzentrat der Lebenskraft fasst wird das Lebensverlängerungsprogramm, in das er die regenerative Reiztheorie und die dieser eingeschriebene Sorge um das endliche Potential der Reizbarkeit umsetzt,¹⁸⁸ zu einer bedeutsamen Größe poetischer Programme: „je mehr wir die Zeugungskräfte reizen und ihre Säfte verschwenden, desto mehr verliert die Seele an Denkkraft, Energie, Scharfsinn, Gedächtnis.“ Als Kurzschluss von Lebens- und geistiger Produktionskraft führt die im 18. Jahrhundert physiologisch etablierte Auffassung einer Pathologie der Verausgabung damit als „Naturalisierung“ beziehungsweise „Verlebendigung der Kunst“ – vom menschlichen Körper

¹⁸⁵ Vgl. Barbara Thums, *Moralische Selbstbearbeitung und Hermeneutik des Lebensstils : Zur Diätetik in Anthropologie und Literatur um 1800*, in: *Die Grenzen des Menschen : Anthropologie und Ästhetik um 1800*, hg. v. Maximilian Bergengruen, Roland Borgards, und Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 97-112 besonders 101-103; sowie grundlegend die klassische Studie von Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik : eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, 7400, Frankfurt/M.: Fischer 1988.

¹⁸⁶ Hans-Joachim von Kondratowitz, „Alter“ und „Krankheit“. Die Dynamik der Diskurse und der Wandel ihrer historischen Aushandlungsformen, in: *Das Alter im Spiegel der Generationen : Historische und sozialwissenschaftliche Beiträge* / hg. von Josef Ehmer und Peter Gutschner, Wien, Köln und Weimar: böhlau 2000, S. 132.

¹⁸⁷ Sarasin, *Reizbare Maschinen*, S. 64f.

¹⁸⁸ Ebd., S. 66-68.

– zum Körper des Werks.¹⁸⁹ Ablesbar wird hier, dass die geniale Schöpfung als natürliche Schöpfung der Natur nicht nur den Autor als geistigen Urheber sondern auch als neukonstituierte Körperlichkeit hervorbringt. „Der Körper des Künstlers ist gleichermaßen ein Naturprodukt wie ein auktorialer Effekt, und das gilt auch für den Eros dieses Körpers.“¹⁹⁰ Die Doppelkonstellation von Kunst und Sexualität verbindet den Körper des Autors mit dem Körper seines Werks. Dieser wird insofern zu einem zumindest impliziten Fluchtpunkt diätetischer Lebenspraxis, die als „diffizile Ökonomie der Lebenskraft“, d.h. deren „Stimulierung, Lenkung und Manipulation im Dienst kultureller Arbeit“ konzipiert wird.¹⁹¹ Die Gesundheit als gemäßigt-gleichmäßiger Verbrauch des Reizpotentials führt zu einem langen Leben, sie wird aber zuvor schon lesbar in einem Werk, dessen Intensität exzessive Reizungen und insofern einen verschwenderischen Umgang mit Lebenskraft-beziehungsweise Zeit unmittelbar ausweist. Damit wird Produktionsästhetik buchstäblich lebenswichtig. Mit der Kontrolle über die Zeugungskräfte wird auch die Kontrolle poetischer Zeugungskräfte zum Lebensverlängerungsmittel per se.¹⁹²

Diesem Diskurs antwortet einerseits bereits das Schreiben des Lebens als *Dichtung und Wahrheit*, das Seelenleben und Physiologie in dem Maß ästhetisch werden lässt, in dem umgekehrt Ästhetik in der *Kunst das menschliche Leben zu verlängern* physiologisch erscheint.¹⁹³ Hufelands Kunst der Lebensverlängerung erinnert demnach keineswegs nur an die ungleich weitere Bedeutung der antiken *technē*, sondern bezeichnet auch den engen Zusammenhang zwischen einer physiologisch akzentuierten Wissenschaft der Lebensverlängerung und dem ästhetischen Konnex von Leben und Werk, zwischen der physiologischen Figur einer idealen – ‚vollkommenen‘ beziehungsweise ‚vollendeten‘ – Lebenslänge und der ästhetischen Begriff des Vollkommenen. Der zukünftige Sinn einer Diätetik, mit der ein Selbst sich nicht nur zu seiner Vergangenheit, sondern auch zu seiner Gegenwart und Zukunft zu verhalten, d.h. nicht nur seiner Geschichte sondern auch zu sich selber, wird allerdings erst in dem Moment literarisch virulent, in dem er das Werk nicht nur in seiner Kohärenz zu sichern, sondern auch *fortzusetzen* sucht – worauf die *Italienische Reise* mit der auch physiologisch anschlussfähigen Figur einer Wiedergeburt insofern schon

¹⁸⁹ Begemann, Körper des Autors, S. 55; vgl. auch Pfeifer, *Medizin der Goethezeit*, S. 96-127.

¹⁹⁰ Begemann, Körper des Autors, S. 58.

¹⁹¹ Ebd., S. 60.

¹⁹² Vgl. Sarasin, *Reizbare Maschinen*, S. 69.

¹⁹³ So in Christoph Wilhelm von Hufelands berühmtem Werk *Makrobiotik oder die Kunst das menschliche Leben zu verlängern* (1796).

deutet.¹⁹⁴ Die unablässige *Erzählung* der eigenen Produktivität – einschließlich derer Krisen – markiert als Antwort auf die Kritik des Epigonen wie auch auf diejenige der späteren Texte die Produktivität selbst als eigentliche Substanz von Individualität. Neben den biographischen Arbeiten und der Editions- und Nachlasspolitik¹⁹⁵, die auch auf den Zusammenhang literarischer, kunst- und naturhistorischer Texte zu bewerkstelligen sucht, stehen dafür auch die großen Texte dieser Zeit ein: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821-1829) und *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1833). Als *Fortsetzungen* stehen sie weniger für die von der Goethe-Philologie später mühsam entwickelte Vollendungsperspektive, nach welcher sie als „äußerer Ausdruck für die Tatsache, dass sie aus der gesamten Entwicklung Goethes organisch hervorgewachsen“¹⁹⁶ zu verstehen sind. Vielmehr bringen sie eine zunehmende Verpflichtung des Schreibens auf diejenigen Werke zur Darstellung, die mit dem gleichen Namen bereits gezeichnet vorliegen – und der zeitgenössischen Rezeption der daraus hervorgehenden Texte. Insofern lässt sich also durchaus von einer ‚Veränderung‘ der Schreibweise sprechen. Diese ist aber nur sekundär bezogen auf die Differenz von klassisch und klassizistisch, wie Schlegel argumentierte, und entbehrt jeder Alterssemantik, sondern verweist vielmehr auf die unentwegten Figuren der Wiederholung und Vollendung, die vor allem als *Er-Zählung* beziehungsweise *Fort-Setzung* inszeniert werden.

Wilhelm Meister

Die Unterscheidung zweier Teile folgt keiner schlichten Erzählökonomie, die einem ausufernden Stoff zusätzlichen Raum zu schaffen sucht. Bei Goethe stellt sie vielmehr eine wesentliche Figur dar, um Differenz und Kohärenz miteinander zu verbinden. „Wer soll, wer kann aber auf sein vergangenes Leben zurückblicken, ohne gewissermaßen irre zu werden“ (#123) – durch viele Figuren auf dem Schauplatz des *Wilhem Meister* ziehen sich in diesem Sinne Zäsuren. Im Falle Jarnos etwa schlägt sich diese sogar in seinem Namen wieder, der sich in Montan verwandelt, als der Namensträger mit der Welt bricht, um „einsiedlerisch“ (#34) die Gesteine zu erforschen. Diese Zäsur verweist nicht zuletzt auf die Wahrnehmung eines neuen Zeitalters, deren Bild und Kultur ganz wesentlich durch die ‚Montanindustrie‘

¹⁹⁴ Vgl. zum Zusammenhang von #Italienischer Reise und diätetischer Werksorge auch Harald Weinrich, *Knappe Zeit : Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*, 3. Aufl., München: C. H. Beck 2005, S. 41-45.

¹⁹⁵ Stefan Willer, Die Schreibszene des Nachlasses bei Goethe und Musil : Schreiben, Hinterlassenschaft, Nachlaß, in: »Schreiben heißt: sich selbst lesen« : *Schreibszenen als Selbstlektüren*, hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin, und Sandro Zanetti, München 2008, S. 67-82.

¹⁹⁶ Max Wundt, *Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals*, Berlin und Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung 1913, S. 337.

bestimmt sein wird. Sie referiert aber von hier aus auch auf die Vorgeschichte der aktuellen Konstellation, die die „neue Welt“ (34) der *Wanderjahre* (d.i. noch nicht die neue Welt Amerikas *nach* den *Wanderjahren*) vor sich und die *Lehrjahre* eben im Rücken hat – „so lange noch nicht her“. (33f.) Montan personifiziert deren Grenze nicht nur durch seine prädestinierte Stellung zu Beginn der Wanderschaft sowie seine Verortung gewissermaßen an der Wasserscheide – „[a]uf dem Gipfel“, der Wilhelm „schwindeln“ macht. (31f.) Er steht auch für eine gewisse Schreibweise, die hier aus den *Lehrjahren* – die im Hinblick auf Goethe die Rede vom Lebenskunstwerk ausgelöst hatten – hervorzugehen scheint. Denn der ‚Einfall‘, „ein neues Leben zu beginnen“, der sich geradewegs aus den Ereignissen der *Lehrjahre* erklärt (34), ist für Montan unmittelbar mit einer ästhetischen Problematisierung verbunden. Stärker noch: Die Zäsur, die Montan in sein Leben einträgt, ist mit einer – vor allem rezeptionsästhetisch begründeten – neuen Poetologie gegen die Buchstaben und die Töne identisch, die

bei weitem nicht hinreichend [sind], den eigentlichen Sinn verlauten zu lassen; [...] was wir mitteilen, was uns überliefert wird, ist immer nur das Gemeinste, der Mühe gar nicht wert. [...] Wenn ich nun aber [...] eben diese Spalten und Risse [der Berge] als Buchstaben behandelte, sie zu entziffern suchte, sie zu Worten bildete und sie fertig zu lesen lernte, hättest du etwas dagegen? (34f.)

Die Reaktion Wilhelms auf dieses Programm einer buchstäblichen Gesteinsschrift ist zwar nicht grundsätzlich negativ. Sie erinnert den Leser oder besser Schreiber der Natur, den deren Eindeutigkeit fasziniert, allerdings an die grundsätzliche Vervielfältigung der Lektüren: „Und doch wird man auch hier deine Lesarten strittig machen.“ (35) Montan, der diese Prognose teilt, zieht für sich die Konsequenz des Schweigens: Seine Entzifferungsarbeit will er keinem Leser aussetzen. Auf Wilhelms wiederkehrenden Wunsch, ihm die für den „Unterricht“ (35) beziehungsweise die Bildung seines Sohnes Friedrich fundamentalen Kenntnisse mitzuteilen, verweist er allerdings auf die Orte, „wo die Sache zu hause ist, die du lernen willst.“ (36) Aus diesem Verweis entwickelt sich ein Dialog, der – im Hinblick auf die Bildung Friedrichs – zwischen der „Vielseitigkeit“ der Bildung und deren Konzentration abzuwägen sucht. Ohne dabei zu einem Abschluss zu gelangen, wird die Bildung letztlich an eine Institution delegiert, während Wilhelms Wanderschaft von nun an gewissermaßen als Konzentration auf die Vielseitigkeit gelesen werden kann. Als „zweites Selbst“ (37), dass aus der Bildung

beziehungsweise deren Schreibweise und insofern aus den *Lehrjahren* hervorgeht,¹⁹⁷ erscheint mit den *Wanderjahren* eine Schreibweise, in der das Selbst fast vollständig verschwindet. Sie nimmt – in Korrespondenz zur „eine[n] Schrift“ (35) der Natur – ihren Ausgang von Trennungen und Brüchen, um in einer Überlagerung von Lektüreschichten die Entzifferung einer „neuen Welt“ mit der Qualifikation ihres Erzählers zu verbinden: Das bereits in Montans avisierter Schrift der Natur zentrale Ineinander von Entzifferung, Wortbildung und ‚fertig lesen‘ wiederholt sich hier, insofern vielfältige, unterschiedliche und heterogene Erzählungen zunächst über Wilhelms Hören beziehungsweise Lesen vorgestellt werden. Die Entzifferungsarbeit leistet der Erzähler als „Sammler und Ordner dieser Papiere“ nur insofern er diese Erzählung – mitunter redigierend – ins Werk setzt und insofern die *Wanderjahre* nicht zuletzt aus der Wiederholung von Erfahrung und Wissen konstituiert. Ihm kommt nicht die Aufgabe der Erzählung sondern die Wiedergabe bereits vorhandener Texte zu, vor allem von Tagebüchern, Briefen und Novellen. Damit ist eine ‚wandernde‘ Autorschaft ins Werk gesetzt, deren Entsagung zugleich in der Absage an eine Schreibweise, die sich auf einen Ort und eine Stimme fixieren lässt, und im Sagen heterogener Texte besteht.¹⁹⁸ Der Erzähler ist damit vielmehr Herausgeber beziehungsweise Redaktor als klassischer Erzähler: „Ein wirkliches Archiv wird also durch Weglassen, Umbilden und Ordnen durch einen Redaktor zur Dichtung, zum Roman und dieser Vorgang zugleich zum Bestandteil des Romans.“¹⁹⁹ Eine Wiederholung stellt diese Schreibweise aber nicht nur durch die mit der Herausgeberfiktion verbundene Bindung an Wilhelms Tagebuch dar, sondern auch insofern Erzählungen wie „Die pilgende Törin“, „Das nußbraune Mädchen“, „Der Mann von funfzig Jahren“ und „Die Neue Melusine“ bereits ab 1808 im *Damenkalender* bei Cotta erschienen und damit lange vor den ersten Veröffentlichungen der *Wanderjahre* (ab 1821) publiziert waren.²⁰⁰ Einerseits bereiteten diese Veröffentlichungen, insofern sie mitunter

¹⁹⁷ Vgl. Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*#, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 248-251.

¹⁹⁸ Vgl. zur Erzählweise Barbara Thums, *Wandernde Autorschaft im Zeichen der Entsagung: Goethes Wanderjahre*, in: *Autorschaft : Positionen und Revisionen*, hg. v. Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar 2002, S. 501-520; sowie den grundlegenden Aufsatz von Volker Neuhaus, *Die Archivfunktion in Wilhelm Meisters Wanderjahre*#, *Euphorion* 62, Nr. 1. Heft (1968): S. 13-27; und – im Anschluss daran – Gonthier-Louis Fink, *Tagebuch, Redaktor und Autor : Erzählinstanz und Struktur in Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre*#, *Recherches Germaniques* 16 (1986): S. 7-54.

¹⁹⁹ Pinna, *Zwischen Naturphilosophie und Aufklärung*, S. 146.

²⁰⁰ Vgl. Wolfgang Bunzel, »Das ist eine heillose Manier, dieses Fragmente-Auftischen« – Die Vorabdrucke einzelner Abschnitte aus Goethes ›Wanderjahren‹ in Cottas ›Taschenbuch für Damen‹, *Goethe-Jahrbuch* 108, Nr. # (1991): S. # Zur „Entstehungs- und Druckgeschichte“ siehe auch Gerhard# Neumanns Kommentar in der Frankfurter Ausgabe #, S. 777-794.

schon unter dem Titel der *Wanderjahre* erschienen, deren Publikation vor.²⁰¹ Andererseits liefern sie die Möglichkeit, auch diese Schreibweise insofern als ‚fertig lesen‘ zu entziffern, denn sie setzt die einzelnen Erzählungen in den Zusammenhang eines Romans: Der Redaktor liest sie in die *Wanderjahre* ein und konzentriert sie damit auf seine Autorität hin. Damit rückt vor allem der diesen Texten gemeinsame Komplex verunsicherter Verwandtschaftsbeziehungsweise Familienordnungen in den Blickpunkt: die Interferenz von Liebesbeziehungen zwischen Vater und Sohn, zwischen Schwestern sowie das Problem der Nachkommenschaft. Die Rahmenhandlung antwortet diesem Komplex gewissermaßen mit der Dreieckskonstellation Wilhelm-Felix-Hersilie, die in der Erneuerung der Vaterschaft Wilhelms gegenüber Felix ihren Ausgang nimmt, wenn jener seinem Sohn zuletzt das Leben rettet.²⁰²

Damit wird deutlich, wie intensiv die Sorge um die eigene Autorschaft beziehungsweise das Werk und die daraufhin entwickelten Strategien mit der Schreibweise der *Wanderjahre* korrespondieren. Vaterschaft und Autorschaft werden nunmehr – und d.h. vor allem in Differenz zu den *Lehrjahren* – nicht mehr als souveräne Schöpfungsleistungen, sondern als nachträgliche, selbstreferentielle Strategien lesbar gemacht. Wie der Autor, indem er seinem Erzähler zurückliegende Publikationen – in der Vermittlung Wilhelms – zur Verfügung stellt, die Lektüre eigener Werke ins Werk setzt und sich insofern wieder aneignet, so hüllt auch der Vater Wilhelm seinen Sohn Felix nach dessen Errettung wieder in den eigenen Mantel. Dem vorweg geht die Absenz lebendiger Signifikanten – „kein Zeichen des Lebens“ – und eine Wiederbelebungsszene, in der der Vater mit der „Lanzette“ einen Aderlass bewirkt, der in kalligraphischen Zügen – „mit der schlängelnd anspielenden Welle“, dem „gekreiselten Strom“ nachfolgend – zum Leben im Namen des Vaters zurückführt – in den Worten Felix’: „Wenn ich leben soll, so sei es mit dir!“ (472)

In diesem Sinn ist Lebenskunst – nachdem sie als ‚ästhetische Erziehung‘ den Fluchtpunkt der später zur ‚klassischen Phase‘ ausgerufenen Literatur der 1790er Jahre und der Kooperation mit Schiller geliefert hat²⁰³ – für Goethes Poetik deshalb so interessant, weil sie die genieästhetischen Setzung in Arbeit aufhebt: In ihr werden die Selbstpraktiken zur

²⁰¹ Vgl. Ebd. besonders S. 16#.

²⁰² Vgl. zur strukturellen Dimension der Neigungen im Roman Albrecht Koschorkes Analyse der im zweiten Buch# der #Wanderjahre plazierte Erzählung „Der Mann von fünfzig Jahren“ und deren Zusammenhang zum gesamten Roman: Die Textur der Neigungen : Attraktion, Verwandtschaftscode und novellistische Kombinatorik in Goethes Mann von fünfzig Jahren#, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* #, Nr. 4 (1999): S. 592-610#zum Dreieck Wilhelm-Felix-Hersilie S. 607.

²⁰³ Vgl. Birus, Im Gegenwärtigen Vergangenes, S. 12.

Ursache des Lebens und vor allem seiner Länge. Die medizinische Kunst Wilhelm Meisters zeugt in diesem Sinn den ‚natürlichen Sohn‘, der aus den *Lehrjahren* hervorgegangen ist, ‚wieder‘ – ein Verfahren, dessen Kunstcharakter durch den Doppelsinn der Lanzette als medizinisches Instrument und als nachträgliches Formwerkzeug der Gießkunst zusätzlich unterstrichen wird. Erst mit den Verhaltensweisen, die ein Subjekt zu sich selbst unterhält, gewinnt das Potential, dass mit der Geburt an Lebenskraft mitgegeben ist, eine Form. Insofern gilt was in den *Wanderjahren* als „kulturelles Gedächtnis“ lesbar wird, „das gleichermaßen erinnert und vergisst, Lücken hat und doch auf Vollständigkeit ausgeht“,²⁰⁴ auch für deren Autorschaft, die in der Arbeit mit Vergangenheiten Verlebendigung und Vollendung zu verbinden sucht.

Damit werden nicht nur (Selbst-)Erziehungskunst zum Kunstwerk und der Bildungsroman zu einer prominenten Gattung des 19. Jahrhunderts.²⁰⁵ In den *Wanderjahren* wird deren Narrativ durch eine zusätzliche Dimension verschoben, in dem nicht mehr ein Subjekt seine Bildung verfolgt beziehungsweise realisiert, sondern ein Vater nicht determiniert aber doch maßgeblich organisiert. Der Zeugung folgt diese Praxis – wie die Lanzette dem Phallus – als nachträgliche Kunst der Verlebendigung. In diesem Sinn hebt die Fortsetzung als solche Autorschaft ins Werk. Ob und wenn ja, inwiefern Diätetik die Darstellung organisiert,²⁰⁶ ist dabei nicht entscheidend: Wesentlich ist hier allein das ‚diätetische‘ Selbstverhältnis des Autors und seines literarischen Personals, dass sich in der Bildung von Werken und Kindern, sowie besonders der Sorge um dieselben und im schlimmsten Fall, deren Reanimation artikuliert.

Die damit ausbuchstabierte Wiederholung vorgängiger Bedeutungskonstitutionen – Vater werden, Autor werden – ist am Ende der *Wanderjahre* in den aphoristischen Reflexionen „Aus Makariens Archiv“ als seltene Selbstpraxis beschrieben, in der „Jemand im höchsten Alter sich selbst historisch wird“. Diese Formel setzt damit noch einmal ins Wort, wie sich die Beziehung zum eigenen Werk grundlegend verändert, in dem dieses zum Material, d.h. produktiv wird. Schon Walter Benjamin weist implizit darauf hin, dass der Werkbegriff für Goethe immer mehr an Bedeutung verliert: „Der Dichter stellte schließlich sein ganzes Leben in einer geradezu chinesischen Weise unter die Kategorie der Schrift.“²⁰⁷ Mit Sandro Zanetti

²⁰⁴ Jutta Heinz, *Narrative Kulturkonzepte*, Ereignis Weimar-Jena : Kultur um 1800 ; ästhetische Forschungen / Sonderforschungsbereich 482 Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800, Heidelberg: Winter 2006, S. 500.

²⁰⁵ Vgl. dazu Thums, *Diätetik um 1800*, S. 106.

²⁰⁶ Vgl. dazu die Überlegungen zu einer „diätetischen Ästhetik“ in Thums, *Diätetik um 1800* hier S. 108.

²⁰⁷ Walter Benjamin, Goethe, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, Suhrkamp 1991, S. 729.

ist damit ein „Abstandnehmen“ formuliert, das besonders in den *Wanderjahren* und im zweiten Teil des *Faust* „seinerseits produktiv wurde“.²⁰⁸ Damit wird das Archiv, wie schon in *Wahlverwandtschaften* (1809), zum Ort einer Differenzierung, die aus der Ordnung überlieferter Textzeugen Kapital zu schlagen sucht. In den *Wahlverwandtschaften* hatte der Hauptmann und Freund dem Gutsbesitzer Eduard im Hinblick auf eine „Gutsbeschreibung, wozu schon genugsame Vorarbeit da sein muß, aus der sich nachher Pachtanschlüsse und alles andere schon entwickeln werden“, zur Unterscheidung von „Geschäft“ und „Leben“ geraten, die vor allem über die Unterscheidung zweier Zeitordnungen – zur Muße des Freundes – sogleich auch bewerkstelligt wurde:

Sie errichteten auf dem Flügel des Hauptmanns eine Repositur für das Gegenwärtige, ein Archiv für das Vergangene, schafften alle Dokumente, Papiere, Nachrichten aus verschiedenen Behältnissen, Kammern, Schränken und Kisten herbei, und auf das geschwindeste war der Wust in eine erfreuliche Ordnung gebracht, lag rubriziert in bezeichneten Fächern.

Diese Szene liefert damit zugleich den Schauplatz einer Werkpolitik, die vergangene Werke in verschiedenen Ordnungen – gegen eine zunehmende Kritik – aufzuheben und damit produktiv zu machen sucht: „mich, einzelne Versuche nicht abschwörend, auf eine durchgreifende Weise zu retten“ – wie Goethe es im Aufsatz „Archiv des Dichters und Schriftstellers“ (1823) formuliert – heißt insofern das Leben nicht des Menschen, sondern des Autors Goethe zu verlängern. In der autobiographischen Relation von ‚Leben und Werk‘, in der testamentarischen Geste einer autorisierten Werkausgabe ‚letzter Hand‘ und in der Stiftung eines Archivs ist insofern sowohl ein „Feld ökonomisch-poetischer Kalküle“, als auch deren „Rückwirkung auf die gegenwärtige, zukunftsorientierte Produktion“ zu sehen.²⁰⁹ Das Archiv erscheint in diesem Zusammenhang insofern zentral, als es die Unterscheidung und die von hier aus reformulierte Verbindung von Vergangenen und Gegenwärtigem organisieren hilft: Anstelle die Widersprüchlichkeit des historischen Materials aufzuheben, begründet es „ein Arbeitsszenario“ mit, „in dem gerade die Disparatheit zu neuer Produktivität führen kann.“ In diesem Sinn erscheinen besonders die Fortsetzungen der *Lehrjahre* und des *Faust* als Effekte einer Selbstbeobachtung, mit der „das Abgeschlossene retrospektiv wieder in den Zustand des Zerstreuten und der Hinterlassenschaft versetzt“

²⁰⁸ Sandro Zanetti, Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust, in: »Schreiben heißt: sich selbst lesen« : *Schreibszenen als Selbstlektüren*, hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin, und Sandro Zanetti, München 2008, S. 89.

²⁰⁹ Ebd., S. 92.

wird.²¹⁰ Anstatt die durchaus mit den zuerst publizierten Werken bereits angelegten Fortsetzungen als Abschluss lesbar zu inszenieren, wird dabei das Gesamtwerk des Autors als solches zum Reflexionsgegenstand erhoben. In diesem Sinn münden die ausstehenden Produktionen „direkt in den Nachlass, um den sich die hinterbliebenen »Freunde« zu kümmern haben werden“ und insofern in die Orientierung der Rezeption nach dem eigenen Tod.²¹¹

Faust II

Zusammen fallen beide Funktionen der Selbstarchivierung – die Verwandlung von Vollendetem in zu Vollendendes und die Vermittlung offener Werkpläne in die Rezeption nach dem Tod – sowie die Bewerkstelligung ‚neuer‘ Literatur in der posthumen Erstveröffentlichung einer Fortsetzung, wie sie Goethe mit *Faust. Der Tragödie zweyter Theil in fünf Acten* realisiert. Diese Tragödie, deren Rezeption den Diskurs über den Alterstil im 19. Jahrhundert begründet hat, stellt sowohl in ihrer werkpolitischen Funktion als auch in ihrer Ästhetik eine Radikalisierung dar, die im – mit der testamentarischen Verfügung – buchstäblichen Angesicht des Todes noch über die *Wanderjahre* hinaus ausgehend von der Disparatheit historischen Materials im Archiv eine Rejustierung in der Konstellation von Autor und Werk vornimmt und damit vor allem die spezifische Lebendigkeit des Werkkörpers zu denken gibt.

Die Schreibszenen des Archivs, die dem Stück mit der Veröffentlichung aus dem Nachlass auch explizit zugeschrieben wird, steht hier stärker als zuvor im Zeichen einer Produktionsästhetik der Vollendung, die ihren Abschluss notfalls auch posthum denkbar werden lässt – in Johann Peter Eckermanns Inszenierung beschreibt Goethe diese Figur als Heftung von Abgeschlossenem und ‚jungfräulichem‘ Papier:

Ich habe nun auch das ganze Manuskript des zweiten Theiles heute heften lassen, damit es mir als eine sinnliche Masse vor Augen sei. Die Stelle des fehlenden vierten Aktes habe ich mit weißem Papier ausgefüllt, und es ist keine Frage, daß das Fertige anlocket und reizet, um das zu vollenden was noch

²¹⁰ Willer, Schreibszenen des Nachlasses, S. 72; vgl. auch Gerd Theile, Die Akten des Goethesangs. Selbstverwaltung und Individualität im Zeichen des Archivs, in: *Das Archiv der Goethezeit : Ordnung – Macht – Matrix*, hg. v. Gerd Theile, München: Wilhelm Fink 2001, S. 11-30.

²¹¹ Willer, Schreibszenen des Nachlasses, S. 74.

zu tun ist. Es liegt in solchen sinnlichen Dingen mehr als man denkt, und man muß dem Geistigen mit allerlei Künsten zu Hülfe kommen.²¹²

Indem mit der Sinnlichkeit der Leerstelle die Vollendung nicht als Fluchtpunkt imaginiert sondern materiell vorausgesetzt wird, setzt sich Nachlasspolitik und Produktionsästhetik als gleichermaßen denkbare Zukunft ins Werk. Einerseits stimuliert die Sinnlichkeit der Heftung deren Vollendung durch den Autor, andererseits eröffnet sie der Rezeption als denkbare Leerstelle im Nachlass auch einen unermesslichen Raum der Möglichkeiten: „im Notfall könnte man ihn sich selbst konstruieren, da der Schlußpunkt im fünften Akt gegeben ist.“²¹³ In diesem, letzteren Sinn wäre sie der Inbegriff eines Widerstands gegen den Tod, den jede Vollendung bedeutet. Dass sie schließlich gefüllt und der Vollendungscharakter, trotz der extremen Kürze von etwas mehr als dreihundert gegenüber sonst nicht weniger als tausendfünfhundert Versen zudem nachdrücklich – im Titel als „Vollendet im Sommer 1811“ und am Ende als „FINIS“ – herausgestellt wird, legt nah, dass der Abschluss von *Faust II* für den Autor eine größere Bedeutung hatte wie die Ausarbeitung eines Akts und insofern eine ähnlich radikale Lösung des Problems darstellt, wie die materialisierte Leerstelle.

Den wesentlichen ästhetischen Zusammenhang und insofern auch die wesentlichen Grund für die Vollendung liefert dabei die allegorische Wendung, die Heinz Schlaffer hat in seiner Studie zum zweiten Teil des *Faust* als sozial- und kunsthistorisch reflektierende „satirische Phänomenologie der Zeit“ im Hinblick auf die Gesellschaft der Moderne herausgearbeitet hat.²¹⁴ Dabei hat er auf den Stellenwert von Masken hingewiesen, besonders ab dem 2. Akt: „Von jetzt an wird Faust nicht mehr als identische Person; sondern nur noch in Rollen, in Masken erscheinen“ Dazu passt die indirekte Darstellungsweise der Allegorie, mit der Bilder, Gleichnisse und Rätsel an die Stelle von Personen treten, um in „poetischer Trennung und abstrakter Beziehung von bildlicher Konstruktion und begrifflicher Interpretation“ eine „Welt der Mittelbarkeit“ zu Wege zu bringen.²¹⁵

²¹² Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. v. Heinz Schlaffer, München: Hanser 1986, S. 410.

²¹³ Goethe, nach Friedrich von Müllers Gesprächsbericht vom 5. Januar 1831, zitiert nach Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*, hg. v. Albrecht Schöne, Bd. 7, 6. Aufl., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag 2005, S. 802; vgl. zur Relevanz derartiger Lücken für Goethe Anne Bohnenkamps Analyse zur Entstehungsgeschichte, die deutlich macht, dass Goethe Lücken „nicht nur absichtlich stengelassen, sondern zum Teil nachträglich überhaupt erst aufgerissen“ hat (Goethes Arbeit am *Faust*, *Goethe-Jahrbuch* 114 (1997): S. 208-211, hier S. 209.).

²¹⁴ Vgl. Heinz Schlaffer, *Faust zweiter Teil : Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1981 hier S. 66.

²¹⁵ Ebd., S. 67f.

Indem die Allegorie der Sorge Faust im letzten Akt die „Unverfügbarkeit von Zukunft“ vorhält und insofern deutlich macht, inwiefern sein Ende durch den „Einspruch des natürlichen Todes gegen die Imagination des endlosen Gewinns erwirkt“ dem Werk von Beginn an eingeschrieben ist,²¹⁶ fungiert sie zugleich als Einspruch in die Futurisierung, die mit der Aufklärung ihren Ausgang nimmt. Insofern die Literatur allegorisch historische Ungleichzeitigkeit unmittelbar auf den Schauplatz bringt, schreibt sie sich insofern an die Grenze einer Zeiterfahrung, von der dieselbe sich formulieren lässt: Das Nebeneinander von Vergangenheiten wie Renaissance und Antike repräsentiert – sozusagen genealogisch – Gegenwart, indem es die dieser Gegenwart – auf unterschiedliche Art und Weise – eingeschriebene Vergangenheit allegorisiert.²¹⁷ Damit ist nicht zuletzt auch die Wiederbelebungsfigur der *Italienischen Reise*, die vor allem an einer neuen, produktiven Perspektive der Selbstbeobachtung interessiert war, radikalisiert in eine Kritik der Moderne eingegossen – eine Radikalisierung, deren Hybris vornehmlich in der Verschränkung von gegenwartsdiagnose und Inszenierung eines allerletzten Werks deutlich wird. Denn die Wiederholung der Allegorie setzt gleichermaßen kulturelle Vergangenheit strukturell wie thematisch in Gegenwart wie eine verändernde Aktualisierung eigener Werke: Dass, wie David Wellbery pointiert, an Stelle einer „Poetik der Unmittelbarkeit“ mit *Faust II* eine Poetik „der Vermittlung, der indirekten, allegorischen Darstellung“²¹⁸ erscheint, ist insofern die Kehrseite einer mit der Moderne allegorische gewordenen Vergangenheit, die nunmehr allein als Maske, als Signifikat lebendig ist. Zukünftigkeit ist demnach nur um den Verlust eines ‚eigentlichen Sinns‘ zu haben.

Schreibt Goethe dieses Konstellation von Zeitlichkeiten seinem Gesamtwerk ein und zugleich als dessen Kommentar nach, so führt er einerseits die Problematik einer futurisierten Ästhetik vor Augen, die Fortsetzungen durch Neusetzungen unentwegt durchstreicht. Dass damit eine nur schwer rezipierbare Literatur ins Werk gesetzt ist, wird nicht erst mit der zeitgenössischen Kritik deutlich, die auf das Wiederaufleben einer als überlebt verstandenen Form – der Allegorie – mit dem nicht zuletzt von Goethe vorbereiteten Kurzschluss – dem Symbol – von Leben und Werk antwortete: Entsprechend dem verstorbenen Autor erscheint *Faust II* Vischer zufolge „wie der Leichenzug irgend einer verblichenen Wahrheit“.

Andererseits wird mit der allegorischen Wiederkehr aber auch ein Werkbegriff vorstellbar, der über den Tod des Autors hinauszudenken erlaubt. Dass die Hybris der Fortdauer das Werk

²¹⁶ Ebd., S. 97.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 106f.

²¹⁸ Wellbery, Zeitsemantik, S. 180.

und nicht den Autor betrifft, wird in *Faust II* unmissverständlich, insofern Goethe hier alles unternimmt, „um als Autorfigur zurückzutreten bzw. nur noch als Phantom zu bestehen.“²¹⁹ In diesem Sinn liefert die Maske als zentrales Moment der Darstellung im *Faust II* – als „Grundgegensatz von »Sinnen« und »Wesen« definiert“²²⁰ – dabei auch eine Figur für den Text als solchen, nicht nur in seiner Ästhetik, sondern auch in seiner materiellen Figur: Als geplanter posthum veröffentlichter Nachlass ist der zweite Teil des *Faust* markant vom Körper des Autors geschieden. Gegenüber dessen Verwesungsprozess stellt er – besonders vor dem Hintergrund des vorbereiteten Archivs – eine kaum überbietbare Widerständigkeit. Deren Zusammenhang zum Gesamtwerk ist komplexer, als die minimale Differenz, die sich mit dem Eintrag „nachgelassene“ in die Fortsetzung der Bände einschreibt, in der *Ausgabe letzter Hand* nahe legen mag. Vielmehr legt schon die Anzeige, die Cotta im *Morgenblatt für gebildete Stände* und im *Intelligenzblatt* Ende 1832 schalten lässt, nah, wie intensiv dafür Sorge getragen wurde, den Nachlass ganz den schon erschienen Bänden anzuschließen: „Er wird daher auch mit ihnen gleichen Druck, Format und Papier, je nach den verschiedenen Oktav- und Sedez-Ausgaben, erhalten.“²²¹ Der Nachlass markiert nicht nur das Überleben der Werke, das schon mit der Selbstarchivierung anvisiert beziehungsweise vorbereitet war. Er macht auch die Körperlichkeit der Werke – gewissermaßen in Differenz zum Körper des Autors – sichtbar, deren Lebendigkeit nicht mehr allein aus dem Zusammenhang von Kunst und Leben, Dichtung und Wahrheit, resultiert, sondern vor allem aus der auratischen Erscheinung einer Materialität, die über den Tod des Autors hinweg sich fortsetzt – in Goethes Brief an Zelter vom 4. September 1831: „das spezifische Gewicht meiner folgenden Bände“.²²² Insofern mit Allegorie die poetische Trennung und abstrakte Relation von Figur und Bedeutung zu bezeichnen ist, erscheint der Nachlass des *Faust II* als Allegorie nicht nur in seiner textuellen sondern auch in seiner materiellen Ästhetik. Getrennt von einem Autor wird dessen Name mit der gesamten materiellen Gestalt der Bücher – dem Einband, der Schrifttype, -größe und -farbe beziehungsweise –schattierung – dem Werk zur Allegorie. Das Zurücktreten aus der Erscheinung des Autors wird insofern buchstäblich und materiell mit der posthumen Veröffentlichung realisiert wird.²²³

²¹⁹ Zanetti, *Sich selbst historisch werden*, S. 106.

²²⁰ Schlaffer, *Faust zweiter Teil*, S. 75.

²²¹ Zitiert nach Goethe, *Faust*, 7: S. 814.

²²² Zitiert nach Ebd., 7: S. 806. Vgl. auch die fast identische Formulierung, die Goethe im Brief an Boisserée wenige Tage später, am 8. September gebraucht: „Und so wird denn das Manuskript endlich eingeseigelt, daß es verborgen bleibe und dereinst, wenn's glückt, die spezifische Schwere der folgenden Bände meiner Werke vermehren möge.“ (Ebd., S. 807) .

²²³ Vgl. Zanetti, *Sich selbst historisch werden*, S. 106.

Die Bedeutung der damit angezeigten Allegorie liegt – dass liefert die Übertragung von Schlaffers Ergebnissen – in der Vergleichzeitigung ungleichzeitiger Vergangenheiten: In der Werkausgabe stehen unterschiedliche Texte und besonders unterschiedliche Fassungen und Varianten neben- beziehungsweise – im Falle der Varianten – ineinander. Damit eröffnen sie einen unendlichen Raum der Relation und Differenzierung wider die Evidenzen der Chronologie und insofern: die Möglichkeit einer Zukunft für Werk.²²⁴

Vollendung meint hier nicht den höchsten Gipfel einer Entwicklung – diese wäre mit einer eigenständigen Veröffentlichung oder mit einer Versetzung in den ‚letzten Band‘ wesentlich sinnfälliger ins Bild gesetzt. Vollendung liefert an dieser Stelle vielmehr einen Hinweis auf die Ordnung von Textstufen und regt insofern deren Studium an. Damit verweist sie auf den auratischen Raum des Archivs, der sich mit „lebelosem Leben“ (9341) füllt wie Fausts museale Burg, die Heinz Schlaffer als Ort der Vergangenheit in der Moderne gelesen hat: „Der Ort der allegorischen Rettung, an dem sich die Gegenwart die leblosen Formen der Vergangeheit im Schein der Kunst zueignet, ist das Museum.“²²⁵ Wie der Ort des Museums anstelle historischer Orte erscheint insofern der andere Körper – des Werks – buchstäblich anstelle des beerdigten Autors: Das Innere, d.h. die Bedeutung des Werks findet sich nicht mehr im Leben seines Autors, sondern in den Abgründen des Archivs. Diese Substitution wird in der allegorischen Verfassung von *Faust II* als kunsttheoretischer Kommentar gefasst: „Die Allegorie, wie Goethe sie geschaffen hat, ist vom »wahren Kunstwerk« entfernt und doch Kunst geblieben.“ Versucht das Stück in seiner Referenz auf historische wie ästhetische Vergangenheiten vergangene Formen der Kunst „in *Faust II* wie in ein Museum einzubringen“, so gleicht es „den Verlust begrenzter Unmittelbarkeit durch den Gewinn unbegrenzter Mittelbarkeit“ aus.²²⁶

Mit dieser Distanznahme wird Autorisierung insofern nicht nur in der Publikationsstrategie des Nachlassens sondern auch im Text selbst zugleich absolut gesetzt und infrage gestellt: Einerseits liefert das Stück mit der Allegorie auf der Ebene des Texts eine Distanzierung von Zeichen und Bezeichnetem, die als „Museum der Weltliteratur“ Autorschaft vervielfacht und

²²⁴ Insofern ist der Deutung Hannelore Schlaffers – „Die Absicht dieser ästhetischen Anlage kann nur die Selbstparodie sein.“ (Hannelore Schlaffer, *Paradies und Parodie: Die letzten Szenen in Goethes letzten Werken*, in: *Interpreting Goethe's Faust Today*, hg. v. Jane K. Brown, Meredith Lee, und Thomas P. Saine, Camden House Inc 1994, S. 110)– zu widersprechen. Mit dem, dieser Perspektive zugrundeliegenden Begriff einer „Sprache des Dichters“, die „an den Tod nicht heran- und noch viel weniger über ihn hinausreicht“, (107) bringt sich Schlaffer um die Möglichkeit, mit den Differenzen von Wort, Text, Werk und Autor den Fluchtpunkt der „letzten Szenen“ genauer zu fassen.

²²⁵ Schlaffer, *Faust zweiter Teil*, S. 122.

²²⁶ Ebd., S. 173f.

insofern die Selbstbezüglichkeit genieästhetischer Produktivität gegenüber der Vermittlung historischer Figuren mit den Erfahrungen der Moderne in den Hintergrund treten lässt. Indem mit *Faust II* die „Verlassenheit der Schrift von externen Sinnzusammenhängen“ stark gemacht wird „als poetische Potenz und Lizenz“ wird der Text zur „Geheimnismaschine“ deren Potential darin besteht, dass sie „ihren Autor höchstens am Rande noch benötigte.“²²⁷ Andererseits markiert die posthume Veröffentlichung neben der testamentarischen Verfügung auch die Differenz von Autor und Werk, d.h. den Tod des Autors nicht als Transzendierung sondern – im Sinn poststrukturalistische Programmatik – als Bedingungsmöglichkeit anderer Lektüren.

Mit *Faust II* setzt Goethe insofern buchstäblich und materiell – und insofern wesentlich radikaler als in der *Italienischen Reise* – eine Wiederbelebung ins Werk. Indem das Stück nach dem Tod erscheint, realisiert es nicht zuletzt die Säkularisierung, die dem Autor mit seiner genieästhetischen Setzung zu- und eingeschrieben worden war: Mit der Auferstehung im Werk verbunden ist insofern die Autorisierung einer Sendung beziehungsweise die Gründungsszene einer Glaubensgemeinschaft.²²⁸ Dass diese Gemeinschaft, die spätere ‚neuere‘ Literaturwissenschaft, gerade von diesem – insofern der Institutionalisierung vornehmlich ‚Goethe-Philologie‘ vorausgeht – fundamentalen Text nichts wissen will und ihn mitsamt seinem Autor einer polemischen Kritik unterzieht, ändert wenig an der Bedeutung, die dem *Faust* in ihrer Konstitution einnimmt. Vielmehr lässt gerade die Herausarbeitung einer affirmativen *Faust*-Interpretation die Disziplinierung der Literaturwissenschaft nachvollziehen.

²²⁷ Vgl. dazu Sandro Zanettis Ausführungen zum zwischen den beiden Teilen des #Faust veränderten „Stellenwert der Schrift“ Zanetti, *Sich selbst historisch werden*, S. 106-111, hier S. 111.

²²⁸ Peter Brandes fasst in diesem Sinn das „FINIS“ am Ende des #Faust als „Gabe“ der Poesie an die Philologie: „Die poetische Gabe, das sich immer verschiebende Jetzt der Poesie, das ist das Finis der Dichtung, ihr Ende und ihre Grenze, der Übergang, an der die Wissenschaft von der Literatur das Werk als gegebenes empfängt. Das Finis ist das Siegel, an die Begegnung von Poesie und Philologie möglich gewesen sein wird.“ *Goethes Faust: Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung*, München 2003, S. 282.

3 PHYSIOLOGISCHE PHILOGIE: ZUR GENESE EINES ÄSTHETISCHEN ALTERSSTILBEGRIFFS IM 19. JAHRHUNDERT

Der Ausgangspunkt einer genialen Ästhetik und einer von hier aus ins Werk gesetzten Literatur ist insofern für den Autor selbst zum Gegenstand geworden, spätestens in dem Moment, als die zeitgenössische Kritik sie gegen ihn selbst auszuspielen begann. Damit lässt sich ein zentrales Moment in der Geschichte des Altersstils nachvollziehen, dass wesentlich von einer gegenläufigen Fügung (Benjamin) bestimmt ist: Einerseits entwickelt sich eine kritische Position, die ‚frühe‘ beziehungsweise frühere Texte des Autors als Maßstab einsetzen, um von hier aus eine Verfallsgeschichte zu erzählen, andererseits antwortet der Autor auf diese Kritik (auch) mit einer veränderten Poetologie, welche allerdings von dieser Kritik – zunächst – überlesen beziehungsweise in die eigene Argumentationsrichtung eingelesen wird. Die Selbstreferenz, die besonders Goethes Texte der 1810er und 20er Jahre kennzeichnet, wird als Retrospektive zum Ausweis einer unzeitgemäßen Ästhetik ebenso wie einer politischen Verantwortungslosigkeit. Trotz dieser Problematisierungen artikuliert ihre Begrenzung auf den Zusammenhang von ‚Leben und Werk‘, die später in den Figuren der Wiedergeburt und Verlebendigung sowie der Fortsetzung und des Nachlasses auf unterschiedliche Art und Weise reformuliert wird, das wesentliche Paradigma und mit diesem zugleich eine fruchtbare Orientierung für die philologische Hinwendung zur zeitgenössischen Literatur. Insofern die Konstitution einer ‚Neuphilologie‘ in der bei Goethe besonders effektiv verfolgten Werkpolitik und der dementsprechend dem Gesamtwerk verpflichteten Poetologie ihren wesentlichen Ausgang nimmt, wird ihr die Relationierung von Leben und Kunst zum zentralen Problem. Damit wird auch der Bezug auf den Zusammenhang von Physiologie und Psychologie fundamental, nicht im Sinne einer zugrunde liegenden Theorie, sondern einer Denkfigur, die weniger von theoretischem als von (produktions- wie rezeptions-)ästhetischen Interesse ist. Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts sichtbar werdende Habilitierung des Altersstils arbeitet dementsprechend nicht im ästhetischen Register, sondern an dessen Grenzen, zunächst vor allem zur Physiologie. Während die Ordnung des Wissens diese Grenze in die unvermittelbare Entfernung der ‚zwei Kulturen‘ aufhebt, organisiert sie in der sich konstituierenden neueren Philologie den zentralen Zusammenhang von ‚Leben und Werk‘.

3.1 Das Alter als Ästhetik des Unpolitischen

Explizit erscheint das Alter in der ästhetischen Kritik zuallererst als negative Metapher: Der Greisen- oder „Altersstyl“ (Vischer) bezeichnet dabei eine Schreibweise, deren Zusammenhang in der Lektüre nicht mehr nachvollziehbar erscheint. In diesem Sinn setzt er vor allem romantische Kritik fort, die insbesondere in den 1820er Jahre, im Zusammenhang politisierter Literaturkritik, zu einer kanonischen Verurteilung der unfruchtbaren „späten Saaten“²²⁹ geführt hatte, an der auch Hegels gegenläufiger Versuch, Goethe mit dem Fortschritt der Geschichte, die nachklassische literarische Produktion mit dem „Greisenalter“ als „reifste[r] Epoche“ zusammenzubringen,²³⁰ zu diesem Zeitpunkt kaum etwas ändern konnte: Einerseits führte der starre kunstphilosophische Formbegriff am Formwandel der Künste und insofern besonders an den formal eher anticlassizistischsten Werken *Wanderjahre* und *Faust II* vorbei.²³¹ Andererseits wurde der Hegelianismus in der Folge zum Gegenbegriff einer um Autonomie bemühten Disziplin. Dass in Goethe der Geist die Natur überwindet – „Das natürliche Greisenalter ist Schwäche; das Greisenalter des Geistes dagegen ist seine vollkommene Reife, in der er zur Einheit zurückgeht, aber als Geist.“²³² –, entspricht weder einer politisch noch einer an der ‚Wahrheit des Dichters‘ interessierten Rezeption.²³³ Insofern bleibt die Wahrnehmung, dass Goethe „im Alter erst [...] das Höchste geleistet“ habe, zunächst eine unvermittelbare und damit randständige Wahrnehmung.²³⁴

Das politische Spannungsfeld gegen Mitte des 19. Jahrhunderts führt demgegenüber zu einem Literaturbegriff, mit dem die ‚späteren Werke‘ Goethes mit Hegel und der Restauration auf wenig förderliche Weise gekoppelt werden.²³⁵ Dass auch hier das Alter in mehrfacher Weise Differenzierungen organisiert, wird in einer Rezension Heinrich Heines deutlich, in der er sein Erstaunen über Wolfgang Menzels – auf die Unfruchtbarkeit der späten Saaten“

²²⁹ Wolfgang Menzel, *Die deutsche Literatur*, Bd. 2, Stuttgart 1828, S. 228.

²³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. #.

²³¹ Vgl. zu Hegels Formbegriff im Zusammenhang von Säkularisierung und Geschichtsphilosophie Müller, *Ästhetische Religiösität*, S. 242-244.

²³² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, hg. v. Johannes Hoffmeister, Bd. 1, 5. Aufl., Hamburg: Meiner 1980, S. #; Vgl. auch das Unverständnis des Hegel-Schülers Karl Rosenkranz gegenüber Julian Schmidts Goethe-Kritik: „Als ob der Dichtergreis nicht doch noch Dichter zu sein vermöchte!“ (*Goethe und seine Werke*, Zweite verbesserte und vermehrte., Königsberg: Gebrüder Bornträger 1856, S. 405).

²³³ Dass hier – im Anschluss nicht zuletzt an Francis Bacon, *Novum Organon* (1620) wonach die Gegenwart als Greisenalter der Geschichte zu verstehen ist –; vielmehr ein geschichtsphilosophisches Argument ausbuchstabiert wird, belegt ausführlich Demandt, *Metaphern für Geschichte: Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, S. 62-79.

²³⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 13: S. #.

²³⁵ Mandelkow, *Goethe in Deutschland*, 1: S. 106?

Goethes insistierende – Darstellung *Die deutsche Literatur* (1928), zum Ausdruck bringt. In diesem frühen Versuch eines wirkungsgeschichtlichen Verfahrens versucht Heine seine Irritation über die Schärfe der jungdeutschen Goethe-Kritik als ‚Ende der Kunstperiode‘ zu fassen, indem er die Differenz dieser Kritik zu ihrem Gegenstand – Goethe, den „Alten“ – sowohl im Gegensatz der „alten Romantiker“ als „Goethesche Landmiliz“ einerseits und der „neuen Idee der Zeit“ andererseits inszenierte als auch in der mehrdeutigen Frage: „Wird Kunst und Altertum imstande sein, Natur und Jugend zurückzudrängen?“²³⁶ Auf dem Schlachtfeld erscheinen gleichsam Lebensalter und Epochen, die in der Dichotomie von Altertum und Jugend zudem miteinander überblendet werden, Goethes publizistische Sonderstellung, die mit dem Titel der von ihm herausgegebenen Zeitschrift markiert wird, und deren Anfechtung, die damit – d.h. mit dem Angriff auf Goethe, wie Menzels Beispiel deutlich macht – Resonanz zu erzeugen sucht. Mit dieser Überlagerung wird die Polysemie des Alters deutlich, welche Lebensalter, Epochen und Marktpositionen noch ins Verhältnis zu setzen erlaubt, ohne dabei einen Zusammenhang von Goethes Werk mit dessen Alter zu benennen. „Der Alte“ scheint zwar „zahn und milde“ geworden zu sein, diese Veränderung zeitig aber keine Effekte auf das Werk. Wenn Heine in Analogie zum Altertum nicht Goethe sondern das „Goethentum“ angreift, dann nimmt er mit der „blöden Jüngerschar“ genau diejenige ‚Gemeinde‘ in den Blick, die auch in Goethes Nachlasspolitik einen wesentlichen Fluchtpunkt bezeichnen wird.²³⁷ Insofern vollzieht Heine polemisch und doch präzise nach, inwiefern Goethe daran arbeitet, sein eigenes Werk buchstäblich an die Stelle des unhintergehbaren und insofern für das 18. Jahrhundert so problematischen Altertums zu setzen.

Wenn Friedrich Theodor Vischer als jungdeutscher Goethe-Rezensent etwa zehn Jahre später die Zusammenhanglosigkeit und das Unpoetisch-prosaische des posthum veröffentlichten *Faust II* erstmals nachdrücklich als ästhetisches Korrelat des Alters markiert, dann wird mit der Schwierigkeit, die diese Arbeit im Feld ästhetischer Kritik bereitet, zugleich auch die Suggestionskraft des Alters als Lösungsfigur deutlich. Die „Bisam- und Moschussprache“ wird hier als „höchst manierierte Darstellung“ unter Verweis auf das „Gesetz der Sterblichkeit“ bereits ansatzweise ästhetisch gefasst,²³⁸ erscheint aber als „Afterbild der wahren dichterischen Sprachgewalt“²³⁹ zugleich auch als deren Negativ.

²³⁶ Heinrich Heine, Rezension über »Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel«, in: #werke#, S. #.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Vischer, Die Litteratur über Göthe's Faust, S. #.

²³⁹ Ebd.

Insofern Vischer für dieses Negativ später den Neologismus Altersstil prägt, markiert es diesem grundlegende Problematisierungen – vor allem: Wie hat sich Ästhetik zu derartigen Afterbildern beziehungsweise Negativen von Kunst zu verhalten? Wie lässt sich seine Konstellation im Hinblick auf die Kunst selbst organisieren?

Vischer Problematik – und mit ihm die der Literaturkritik seiner Zeit – besteht darin, wie mit ästhetischen Phänomenen umzugehen ist, die auch und gerade mit einem verzeitlichten Werkbegriff nicht stillzustellen sind: Einerseits integriert Vischer im Rückgriff auf den – nicht zuletzt von Goethe als Ausweis einer Originalität ohne („großen“) Stil formulierten – Manierismus-Begriff eine Kritik der späten in die Anerkennung früher Werke, d.h. vor allem des ersten *Faust*.²⁴⁰ Was für frühe Produktionen noch ausreichend Innovationskraft besaß, hat in Vischers Perspektive mit dem „Fortschritt“ des Werks an Wert verloren, ohne adäquat – durch Stil – ersetzt zu werden und erscheint insofern als „Ausartung“, d.h. als Überschreitung von Kunst. Diese Beobachtung eines fundamentalen Bruchs ist aber andererseits mit dem durch die Werke postulierten Zusammenhang nicht vereinbar:

Nun aber behauptet dieses Fabrikat als Fortsetzung eines wundervollen Produkts, es fordert selbst von uns durch diese Nachbarschaft, in die es sich drängt, auf, den Maßstab echter Dichtung an es zu legen, es nötigt uns, zu vergleichen, es richtet sich selbst.²⁴¹

Wenn die Kritik demnach mit der Kennzeichnung eines Bruchs im Angesicht des den Werken eingeschriebenen Fortsetzungsanspruchs keine befriedigende Lektüre vorzuschlagen hat, bedarf sie eines zusätzlichen, um nicht zu sagen: eines unästhetischen Registers. Damit vollzieht sie die Überschreitung, die sie dem allegorischen Werk zur Last gelegt hat, selbst nach. Die von Vischer im Gegensatz zu vielen späteren Lesern sogleich erkannte allegorische Poetik in *Faust II* verunmöglicht – das führt Vischer fast verzweifelt vor – dessen endgültige Kategorisierung und führt die Ästhetik ins physiologische Register: In der Moderne als einer Zeit der Reflexion und des Denkens „wird sich das Alter, wo ohnedies die Phantasie allmählich verdampft, schwerer als in irgendeiner andern, gegen die eindringliche Kühle prosaischer Besonnenheit halten.“²⁴² Der kunsttheoretische Begriff des Manierismus, der im Verlauf des Barock zunehmend seine deskriptive zugunsten einer historischen Semantik (Manierismus als Stil des Barock) verliert, wird erneut verschoben, in dem seine historische

²⁴⁰ Vgl. dazu Link-Heer, *Maniera*, S. 95.

²⁴¹ Vischer, *Die Litteratur über Göthe's Faust*, S. #.

²⁴² Ebd.

Perspektive mit der biographischen kurzgeschlossen wird.²⁴³ Dass sich Vischers Figuration sowohl durch Goethe selbst als auch durch eine Kulturtheorie der Kunstdauer autorisiert, ändert nichts an ihrer physiologischen Verfassung, sondern zeigt vielmehr deren Herkunft aus einer Auflösung der dem Alter eingeschriebenen Ambiguität auf: „Es war bei den Alten ganz anders, da war die ganze Zeit jung, und ebendaher die Kunst nicht bloß ein Moment, sondern der höchste Ausdruck ihrer Bildung.“²⁴⁴ Demgegenüber begleitet den Menschen, da er „in unserem Zeitalter viel kürzere Zeit jung ist, als in jedem früheren“, auch die „Kunst eine kürzere Strecke durchs Leben, und die Poesie eine kürzere, als die anderen Künste.“²⁴⁵ Diese kulturhistorische Theorie der Beschleunigung verdeutlicht noch einmal die Überkreuzung von Zeit- und Lebensalter, über ihre plausibilisierende Funktion kommt ihr aber keine weitere argumentative Bedeutung mehr zu. Die Ausdünstungstheorie der Phantasie erscheint im Umgang mit den ‚Stillosigkeiten‘ später Werke – dem bei Vischer neuralgischen Punkt der Kritik – offenbar auch allein schon ausreichend evident.

Vor diesem Hintergrund erscheint es insofern nahe liegend, die Herausbildung einer neueren deutschen Philologie in ihrer Arbeit am und mit dem Alter – der Zeit, der Dichter und der Werke – in den Blick zu nehmen und dieser Arbeit insofern einen besonderen Stellenwert zuzuweisen: Löst und konstituiert sich die Goethe-Philologie aus der Opposition zwischen dieser jungdeutschen und der hegelianischen Goethe-Rezeption heraus vor allem durch eine intensive Arbeit am Zusammenhang von Leben und Kunst, die sich auch in der frühen Philologie nicht allein als Identität zu lesen gibt,²⁴⁶ so setzt sie – im Widerspruch zu einer politischen beziehungsweise geschichtsphilosophischen Indienstnahme von Literatur – dazu mit dem Körper des Autors eine maximale Materialität als Ausweis einer ‚eigenen‘, weder politisch noch philosophisch einholbaren Bedeutsamkeit der Kunst voraus. Dass dieser Körper mit Goethes Werk gerade als Spannungsfeld zwischen biologischem und Werkkörper zu lesen ist, macht insofern die Lösungsoptionen einer um Autonomie bemühten Philologie deutlich.

Auch wenn die Literaturgeschichte an dieser Stelle die im Hinblick auf die Konstitution einer Neuphilologie avisierte Methodologie nicht erreicht – sie kanonisiert nicht nur wirkungsmächtig eine Rezeption, nach der ‚Reife‘ in einer Zeit des Fortschritts kein natürlicher Ort zukommen kann, sondern markiert mit der Differenzierung und

²⁴³ Vgl. Sohm, *Artist Grows Old*, S. 131-148.

²⁴⁴ Vischer, *Die Litteratur über Göthe's Faust*, S. #.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Vgl. Mandelkow, *Goethe in Deutschland*, 1: S. 109.

Verschränkung von Physiologie und Ästhetik zugleich auch die zunehmende Bedeutung dieses Zusammenhang in den Goethe-philologischen Anfängen.

In diesem Sinn aktualisiert Georg Gottfried Gervinus in seiner enorm wirkungsreichen *Geschichte der deutschen Dichtung* (1835-42) zwar noch die Kritik insbesondere an den *Wanderjahren*, für die „die ganze Euphemistik“ des goetheschen „Stiles“ ebenso charakteristisch seien, wie für den zweiten Teil des *Faust*.²⁴⁷ Allerdings fungiert der Verweis auf das Alter hier, anders als noch bei Heine und ganz im Gegensatz zu Vischer, schon als Ansatz zu einer außerliterarischen Legitimation, für die eben nicht mehr das poetische Werk sondern „die Geschichte von Göthe's Greisenalter“ als „vollkommen“ erscheint – eine Beobachtung, die explizit durch die Autorität des „einsichtigen Physiologen“ beglaubigt wird.²⁴⁸ Die Rede von der Physiologie des Geistes prägt hier zwar nicht nur den Blick auf das Lebensalter eines Autors, sondern zugleich auch auf Literaturgeschichte selbst, die – als Teil der allgemeinen Geschichtsschreibung – den historischen Tiefenblick als Physiologie des Geistes begreift: „Wer sich in noch gefährlichere Tiefen dieses geheimnisvollen Wachstums einer neuen Zeit versenken wollte, der könnte in ihren Repräsentanten das Großwerden des jungen Geistes physiologisch verfolgen“. Damit wird aber vor allem nur deutlich, wie attraktiv bereits Gervinus die Überkreuzung von ästhetischem und physiologischem Register erscheint: Einerseits liefert das Bild „der reifen Spätjugend in Göthe“ die Repräsentation einer Stufe neuerer deutscher Literaturgeschichte, der bezeichnenderweise die „Männlichkeit“ Schillers folgen wird.²⁴⁹ Andererseits führt der physiologische Blick eine Zäsur in die ästhetische Kritik ein, denn „Altersschwäche“ ist gleichsam Ursache von „späteren Produkten“, die als ästhetisches „Resultat“ eines greisen Geistes „besser ‚ungeschrieben geblieben wäre“.²⁵⁰ Indem sie in diesem, letzteren Sinn als Beispiel einer „als normal“ zu betrachtenden Entwicklung eingesetzt wird, markiert die Geschichte des Greisenalters als „psychologische Merkwürdigkeit“ – die hier wohlgemerkt noch ins Feld der Physiologie zu rechnen ist – einen Bruch mit der ästhetischen Stilkritik: Göthes Alter, d.h. das Alter des Autors, liefert keine mustergültige Poesie sondern mustergültige Physiologie.²⁵¹

²⁴⁷ Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 5, Historische Schriften 6, Leipzig: Wilhelm Engelmann 1842, S. 655.

²⁴⁸ Ebd., 5: S. 652.

²⁴⁹ Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 4, Historische Schriften 5, Leipzig: Wilhelm Engelmann 1840, S. 14.

²⁵⁰ Gervinus, *Von Göthes Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege*, 5: S. 655.

²⁵¹ Ebd., 5: S. 652.

Wo Vischer noch allein an der argumentativen Vermittlung von Werkgeschichte und Stilbruch interessiert war, wird bei Gervinus die Physiologie des Alters als Forschungsgebiet selbst interessant. Während ihm Vollkommenheit in ästhetischer Hinsicht ambivalent erscheint, als Folge nicht der Natur sondern des Kalküls, mit dem der Dichter seinen Lebenslauf „allegorisiert“ und somit Bedeutsamkeit „berechnet“ hat,²⁵² setzt er sie physiologisch unbedenklich voraus: Goethe „zeigt einen merkwürdigen Uebergang von der Vielheit und Mannichfaltigkeit eines überreichen Lebens zur Einheit in sich selbst, vom Sinnlichen zum Uebersinnlichen, von Unruhe zum Frieden.“²⁵³ Einerseits verlängert das wirkungsmächtige Verdikt des Literaturhistorikers die Zäsur, die aus der – dem epigenetischen Altersbegriff korrespondierenden – romantischen Kritik ihren Ausgang nimmt. Andererseits markiert Gervinus mit dem Hinweis auf die Normalität des goetheschen Greisenalters das Register, in dem fortan die wesentlichen Bemühungen um eine Affirmation der späteren Werke ausbuchstabiert werden. Erscheint die Physiologie als Blick in besonders „gefährliche Tiefen dieses geheimnisvollen Wachstums einer neuen Zeit“, so wird sie dabei als Lokalisation der Phänomene in den natürlichen Gesetzen der Zeit bestimmt.

Anstatt eine spezifisch ästhetische Legitimation in Anschlag zu bringen – wie es in der späteren Goethe-Rezeption in Form der ‚Spiegelung‘ geschehen ist – weicht die philologische Auseinandersetzung im Angesicht werkpolitischer Kohärenzmodelle insofern auf ein Feld aus, dass in ihrer Geschichte bereits eine wichtige Rolle gespielt hat: Denn gerade im Zusammenhang von Leben und Werk seines vielschichtigen Werks hatte Goethe deren Methode ja vorformuliert. In der Übertragung dieses Ansatzes auf die ‚späte‘, in Goethes Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* ausgesparte Literatur berührt sich die Forschung mit physiologischen Figuren des Alters, die ihrerseits gleichsam noch kaum ausformuliert und mitnichten medizinischer Konsens im oftmals vorbegrifflichen Stadium befangen sind. Diese Berührung ist insbesondere im Hinblick auf einen Begriff des Alters kaum zufällig, schließt sie doch an die Problematisierung an, die ausgehend von den genieästhetischen Einsätzen und deren Querstellung zu traditionellen Geschichtsmodellen (Herder) mit der Aufhebung von Onto- in Phylogenese beantwortet worden war. Die vielfältigen Übergänge der Alten der Antike hin zu den Alten der Moderne verbindet das Problem, Vergangenes und Zukünftiges zu vermitteln ohne das eine gegen das andere auszuspielen: Die genieästhetische Problematisierung der Alten und deren Ersetzung durch ‚neue Alte‘ bei Young, Herder oder

²⁵² Ebd., 5: S. 656.

²⁵³ Ebd., 5: S. 652.

Goethe, die Historisierung des gleichzeitigen Goethes bei Schlegel, welche letztlich Innovation unter Ausschluss des ‚Klassikers‘ vorbereitet oder die Reanimationsprogramme Goethes, die das eigene Werk zunehmend in das eines Alten, d.h. mehr eines klassischen Dichters als eines greisen Mannes, zu verwandeln suchen. Im Nachlass der Dichtung an die Wissenschaft werden diese Konstellationen wirksam, wenn Goethes Produktivität Physiologen denkwürdig erscheint.

3.2 Naturalisierung-Physiologisierung

Erst in der Naturalisierung der Goethe-Rezeption, die vornehmlich durch Physiologen erfolgt, wird in diesem Sinn der pejorative Beigeschmack von Alterssemantiken ausgeblendet, denn „Metamorphosen können nur beschrieben, nicht aber in Frage gestellt werden.“²⁵⁴ Die im Anschluss auch an Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten entwickelte, immunologisch wirkende Verschiebung führt zu einer Lektüre, für die vor allem der Physiologe Carl Gustav Carus einsteht. Was vormals als Sorge des Autors um das Werk, d.h. um eine zukünftige Produktivität und eine öffentliche Resonanz beziehungsweise eine produktive Rezeption, erschien und besonders in der Rezeption problematisch wurde, schreibt damit die Philologie, insofern Carus dazu schon gezählt werden kann, an der Grenze zu einer zunehmend randständigen Physiologie fort – was wiederum in Philologie wie Physiologie gleichermaßen Folgen zeitigt. Am Übergang von einem klassifikatorischen zu einem synthetischen Begriff des Lebens entsteht damit eine Perspektive, die epistemologisch zwischen Ästhetik und Physiologie gerade nicht zu unterscheiden erlaubt und damit das Projekt einer ästhetischen Anthropologie in einem vitalistischen Register ‚modernisiert‘.

Gustav Carus' Physiognomie der Kunst

Die philologische Werk des Physiologen Carus, *Goethe. Zu dessem näherem Verständniß* (1843), nimmt in diesem Sinn die makrobiotische Lektüre Christoph Wilhelm Hufelands auf und formuliert von hier aus das „Kunstwerk des Lebens“, dessen „Vollendung“ sich erst mit der „schönen harmonischen Gestaltung seines hohen, ja höchsten Alters“ erfülle sowie letztlich auf die zurückzuführen sei.²⁵⁵

Zu den Vorraussetzungen dieser Blickrichtung zählt nicht zuletzt jener ärztliche Blick, der im Angesicht des Todes – anstelle eines Angedenkens im Nachruf – die letzte Krankheit des

²⁵⁴ Mandelkow, *Goethe in Deutschland*, 1: S. 109.

²⁵⁵ Carl Gustav Carus, *Goethe : Zu dessem näherem Verständnis*, Leipzig: August Weichhardt 1843, S. 60 und 57.

Dichters anstelle der letzten Worte zum Gegenstand macht. Dort wo etwa bei Young noch der Gleichmut Addisons dessen Werk in den Status eines ‚Vermächtnisses‘ aufhebt, kommt im Fall Goethes der Physiologie die Aufgabe zu, anstelle der problematischen Werke den Ausweis der Vollkommenheit zu liefern. Vogels Schrift über *Die letzte Krankheit Goethe's* (1833) buchstabiert dazu im Sinn einer Fallgeschichte, die der ästhetischen Kritik ihren physiologischen Grund hinterher trägt, die Produktivität des Dichters als physiologisches Prinzip – im Sinn einer „produktiven Tendenz in jedem Lebensalter“²⁵⁶ – bis in den Puls aus, der bis zuletzt „etwa wie bei einem Manne von vierzig Jahren“ gewesen sei.²⁵⁷ Zwar nehme die „große Beweglichkeit der Gedanken [...], wie die Leichtigkeit der Muskelactionen, von Jahr zu Jahr sehr merklich“ ab.²⁵⁸ Für die „eigentliche Geistesthätigkeit“ aber gilt, dass sie „vielleicht erst mit dem Leben selbst erlosch.“²⁵⁹ Die Analogisierung von leiblichen und geistigen Veränderungen erlaubt einerseits die physiologische Beglaubigung einer außergewöhnlichen Natur, ebnet aber andererseits auch den Weg für einen Kurzschluss von Physis und Psyche, der mit der Pathologisierung des Alters im Verlauf des 18. Jahrhunderts den ‚Altersstil‘ zunächst als Ausdruck ästhetischer Fehlgriffe auf den Begriff bringt. Wesentlicher Fluchtpunkt bleibt aber die Konstanz der Phantasie – „Goethe's Phantasie blieb bis zum letzten Moment empfänglich und wirksam.“²⁶⁰ – als Ausweis eines dann auch von Hufeland attestierten physiophysischen Meisterwerks: „Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit in einem Manne, als damals an *Goethe*.“ Das diätische Maß liefert dieser Vereinigung den physiologischen Grund, denn

nicht bloß die Kraft war zu bewundern, die bei ihm in so außerordentlichem Grade Leib und Seele erfüllte, sondern mehr noch das herrliche Gleichgewicht, was sich sowohl über die physischen als geistigen Funktionen ausbreitete, und die schöne Eintracht, in welcher beides vereinigt war, so daß keines, wie so oft geschieht, auf Kosten des anderen lebte, oder es störte.

²⁵⁶ Karl Vogel, *Die letzte Krankheit Goethe's, beschrieben und nebst einigen andern Bemerkungen über denselben, mitgetheilt von Carl Vogel. Nebst einer Nachschrift von C. W. Hufeland*, Berlin: G. Reimer 1833, S. 33.

²⁵⁷ Ebd., S. 23.

²⁵⁸ Ebd., S. 24.

²⁵⁹ Ebd., S. 20.

²⁶⁰ Ebd., S. 25.

Dass die „*Produktivität*“ den „Grundcharakter sowohl im Geistigen als Physischen“ markiert, ist für Hufeland von blutiger Evidenz: „Daher auch noch im hohen Alter die Blutkrisen und das Bedürfnis des Aderlasses.“²⁶¹

Auf diesem Wege wird auch das Alter, dass – wo überhaupt physiologisch verhandelt – im vitalistischen Sinn als Ableben von Lebenskraft beziehungsweise als tendenzieller Gegensatz des Lebendigen verstanden wurde, wiederbelebt im nunmehr stärksten, nämlich physiologischen Sinn – und als solches ästhetisch. Dazu liefert Wilhelm Meister, wenn er seinen Sohn kraft Aderlass ins Leben zurückruft, die nachdrücklichste Figuration: Der Gleichgewicht der Säfte lässt sich (fast) immer wiederherstellen und bedeutet dann vor allem Zeugung zweiter Ordnung, d.h. hier Wiedergeburt und da literarische Produktion. Vor diesem Horizont erscheinen die anhaltende Produktivität wie das lange Leben Goethes als zwei Ausdrücke einer Ursache: seiner wohltemperierten Natur.

Bevor Carus diese Perspektive bis zur Vermessung des Schädels durchdekliniert, macht er deutlich, inwiefern gerade diese Verschiebung von ästhetischem zu physiologischem Interesse das Alter nicht schlichtweg rettet, sondern vielmehr notwendig macht:

Wahrlich die großen Werke dieses Genius möchten schwer und selten in dieser Höhe und Schönheit erreicht werden, aber noch seltener und schwerer wird das schwerste aller Kunstwerke, das Kunstwerk des Lebens, zu dieser Reinheit und Vollkommenheit hinaufgebildet!²⁶²

Wo diese Physis als Kunstwerk rezipiert werden soll, benötigt sie – darin sind sich die Goethe-Physiologen einig – eine abgeschlossene Gestalt. Der literaturhistorische Verweis des Goetheschen Alters auf die Physiologie, welcher nicht zuletzt Vogels medizinischen ‚Nachruf‘ im Sinn gehabt haben dürfte, wird unmittelbar durch Carus aufgenommen und zum Ausgang einer der wirkungsmächtigsten Goethe-Monographien überhaupt²⁶³: Dass deren Erfolg nicht überraschend war, sondern durchaus im Blickfeld des Verfassers lag, macht seine gleich zu Beginn seines Buchs präsentierte (Selbst-)Legitimation durch den Korrespondenten Johann Gottlieb Regis deutlich, der Gervinus‘ Referenz auf den „einsichtigen Physiologen“ zu antworten scheint: „Ich wüßte wirklich niemand, der Goethen, in rein physiologischem Gesichtspunkte zu besprechen, jetzt selbst so viel öffentliche Autorität hätte wie sie.“²⁶⁴ Im Anschluss an Gervinus gerade erschienene und populäre Literaturgeschichte vergewissert sich Carus seiner (,vor-philologischen‘) Leserschaft und verschiebt zugleich Gervinus‘ Urteil über

²⁶¹ Ebd., S. 38-40.

²⁶² Carus, *Goethe*, S. 60.

²⁶³ Vgl. dazu auch Kapitel IV, Abschnitt 2, besonders S. #.

²⁶⁴ Carus, *Goethe*, S. V.

den späten Goethe. Carus „öffentliche Autorität“ entspringt dabei nicht nur oder genauer: weniger seiner Position im Wissenschaftsbetrieb, als vielmehr seiner Bekanntschaft mit dem Autor – ein Aspekt, der für die frühe Goethe-Philologie von enormer Bedeutung ist²⁶⁵ – und der Orientierung seiner Forschungsarbeit an dessen Methodologie: Nicht nur in der Auseinandersetzung mit dem Leben des Dichters, auch in seinen zootomischen, anatomischen und physiologischen Arbeiten führte Carus Goethes Perspektive einer allgegenwärtigen Morphologie weiter.²⁶⁶ Carus an Goethe adressierte „Ueberzeugung“, dass eine zur „wissenschaftlichen Konstruktion des Lebendigen ausreichende Ansicht vom Leben“ nur durch Reformulierung der physiologischen Idee „des Lebens als eines Realen für sich Existierenden, den organischen Körpern gleichsam als Attribut Beyzulegenden“ zu leisten ist, findet ihre Antwort in Goethes Konzept der Metamorphose²⁶⁷ und damit gerade in der Kategorie, die für die Formulierung einer Verwandtschaft von wissenschaftlichem und künstlerischem Blick bei Goethe wie keine andere anschlussfähig ist. Die Autorisierung als (physiologischer) Philologe fällt bei Carus in diesem Sinn mit seinem zentralen Argument zusammen: Vollendung ist an dieser Stelle gleichsam methodologische Vorraussetzung – und insofern die Verbindung des Forschers (Carus) mit seinem hagiographierten Gegenstand (Goethe) –, als auch analytischer Befund.²⁶⁸

Was dabei physiologisch heißt, markiert mit der diätetischen Ausgangslage die Fortschreibung naturwissenschaftlich zunehmend inkompatibler Figuren in die Kritik der Moderne und insofern eine Verschränkung von Ästhetik und Kultur, die in der Folge wiederholt anschlussfähig werden soll. Die doppelte Frontstellung – zur bei Gervinus sich andeutenden Kanonisierung literaturhistorischer Gewichtungen der ‚Nationalliteratur der Deutschen‘ wie zur zeitgenössischen Physiologie – markiert insofern das wesentliche Interesse einer Rettung von Goethes Altersstil im 19. Jahrhundert und prägt sich als solches auch den späteren Verhandlungsweisen ein: Als kulturelle und epistemologisch

²⁶⁵ Vgl. Hans-Martin Kruckis, Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp, Stuttgart 1994, S. 457f.

²⁶⁶ Vgl. Olaf Breidbach, Zootomie, vergleichende Anatomie und Physiologie, in: *Carl Gustav Carus - Natur und Idee: Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Semperbau am Zwinger und im Residenzschloss*, hg. v. Petra Kuhlmann-Hodick und Gerd Spitzer, Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009, S. 253.

²⁶⁷ Vgl. den Briefwechsel zwischen Carus und Goethe in Stefan Grosche, »zarten Seelen ist gar viel gegönnt« : *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe*, Göttingen: Wallstein 2001 hier den Brief von Carus an Goethe, 26. September 1818 (S. 13).

²⁶⁸ Vgl. dazu Stefan Grosche, Carl Gustav Carus und Goethe, in: »zarten Seelen ist gar viel gegönnt« : *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe*, Stefan Grosche, Göttingen: Wallstein 2001, S. 215.

gleichermaßen anschlussfähige Oppositionsfigur. Mandelkow beschreibt diese Verschränkung als Carus’

Konstruktion, entworfen am Reißbrett seiner Polemik gegen die moderne, nachgoethesche Epoche, die er – in auffälliger Übereinstimmung mit Heine – als eine von Krankheit, Zerrissenheit und biologischer Dekadenz bedrohte charakterisiert.²⁶⁹

Die Insistenz auf die „organische Notwendigkeit“ der goetheschen Werkgeschichte, die „frei von allen Rücksichten auf Äußerliches, Weltliches, Zeitliches“ geblieben ist,²⁷⁰ artikuliert insofern nicht nur ein „Gegenbild zur restlosen Vermarktung der Kunst“, wie Mandelkow argumentiert.²⁷¹ Sie bezeichnet auch den Status von Autorschaft in dem Moment, in dem die Subjekte physiologisch in ihre Einzelteile zerlegt werden. In der Übertragung der Morphologie als einer vornehmlich naturhistorischen Methodologie, die es erlaubt, natürliche Formen nicht mehr – wie die Präformationslehre – aus ihrem Ursprung sondern ihrer Geschichte zu erklären,²⁷² nähern sich Leben und Kunst an und werten dabei nicht zuletzt das Alter auf.

Wie schon in Hufelands Buch über die Möglichkeiten, das Leben zu verlängern, als „Kunst“ überschrieben ist, so erscheint auch hier das vollendete, das Alter einschließende Leben als ein allein physiologisch rezipierbares Kunstwerk – insofern es auf die „*Gesundheit seiner Natur*“ zurückzuführen ist.²⁷³ In der Radikalisierung beziehungsweise Physiologisierung jenes Zusammenhangs von Leben und Werk, den die Konjunktion von *Dichtung und Wahrheit* vorgeschlagen hatte, werden die Werke zum Leben selbst, nicht zum Zeichen sondern zum Ausdruck. Sie machen nicht Physis lesbar, sie *sind* Physis: „Goethe hat selbst“ – so das wohlgemerkt an der physiologisch begriffenen „Individualität“ Goethes interessierte Argument – „seine poetischen Produktionen mit dem Namen von Confessionen belegt“ und insofern „angedeutet, wie genau ihre Entstehung in seinem eigenen Lebensgang begründet war.“ Nicht ihr Gehalt, sondern ihre Entstehung ist im Leben „begründet“, d.h. mit anderen Worten: Die Werke gehen aus dem Leben physiologisch hervor. In diesem Sinn wird das „sich Erneuen“ als „das besonders Auszeichnende“ Goethes gefasst und insofern (Selbst-)Produktion als Physiologie gelesen.²⁷⁴ Die Werke repräsentieren nicht das Leben, sie sind

²⁶⁹ Mandelkow, *Goethe in Deutschland*, 1: S. 142; Carus, *Göthe*, S. 54.

²⁷⁰ Carus, *Göthe*, S. 160.

²⁷¹ Mandelkow, *Goethe in Deutschland*, 1: S. 142.

²⁷² Vgl. Breidbach, Goethes Metamorphosenlehre.

²⁷³ Carus, *Göthe*, S. 71.

²⁷⁴ Ebd., S. 63f.

dessen prägnantester Moment. Wie das Sehen im physiologischen Zusammenhang der Jahrhundertwende durch die Bildtechnik der Camera lucida „wörtlich in ein Zeichnen verwandelt“ wird,²⁷⁵ wird das Lesen mit der diätetischen Werklektüre, die gleichsam leibliche Praktiken (wie die Sexualität) und geistige Produktionen (wie literarische Werke) als Verzehrung von Lebenskräften versteht, zu einer Physiologie der Seele:

Es ist daher auch sehr merkwürdig, wie bestimmt wir zu erkennen vermögen, daß jene Werke, welche aus innerer Kränklichkeit hervorgehen, einen durchaus unbehaglichen unerfreulichen Zustand zurücklassen, sobald wir uns ihnen eine Zeitlang hingeben, während ein aus innerer Gesundheit und Macht des Geistes hervorgegangenes Werk uns mit einem Lebenshauche, gleich frischer Alpenluft durchdringen kann.²⁷⁶

Insofern damit eine physiologisch organisierte Rezeptionstheorie *in nuce* formuliert ist, erscheint als Kehrseite der carusschen Goethe-Philologie beziehungsweise -Physiologie der pathologische beziehungsweise pathographische Zusammenhang von Genie und Wahnsinn, der gegen Ende des Jahrhunderts wichtige Anschlussmöglichkeiten für den dann in Konjunktur befindlichen Begriff des Altersstils liefern wird.²⁷⁷ Damit ist ein psychologisches Interesse vorgezeichnet, dass in dieser Form mit der zeitgenössischen Physiologie insbesondere Johannes Müllers nur geringfügige Berührungspunkte aufweist. Als alternative und randständige, diätetische Physiologie interessiert – auch wenn schon Vogels Schrift das nahe legt – hier nicht die Natur der Sinnesorgane. Selbst der Zusammenhang von Krankheit und Gesundheit ist für Carus kaum als solcher sondern allein im Hinblick auf die Sorge um ein maßvolles Leben, d.h. eine wohldosierte Produktivität von Bedeutung: „das eigner Machtvollkommenheit sich Darlebende, dem jeder künstliche, auf Förderung von Mittelgut berechnete, nur lästig und störend sein wird“.²⁷⁸ Wenn hier von Krankheit die Rede ist, dann geht es weniger um eine effektive Therapie sondern vor allem um deren natürlichen Ort in der Physiologie des Menschen, die insofern von der einer Pflanze kaum geschieden ist. Während das nachklassische Wissen die sichtbaren Unterschiede nicht mehr auf sich selbst bezieht, sondern diese allein als Zeichen einer unsichtbaren „inneren Beziehungen zwischen den

²⁷⁵ Vgl. Claudia Blümle, Abstrakte Anschauung. Physiologie und Kunstbetrachtung bei Carl Gustav Carus, in: *"Intellektuelle Anschauung": Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, hg. v. Sibylle Peters und Martin Jörg Schäfer, Kultur- und Medientheorie, Bielefeld: Transcript 2006, S. 151-164 hier S. 163.

²⁷⁶ Carus, *Goethe*, S. 56.

²⁷⁷ Vgl. bei Carus Ebd., S. 55 Zu den Anschlüssen um 1900 Abschnitt 1.1 in Kap. III.

²⁷⁸ Ebd., S. 51.

Elementen, deren Gesamtheit eine Funktion sichert“,²⁷⁹ zu lesen beginnt, ästhetisiert Carus den Zusammenhang von Leibes- und Seelenleben in der Figur einer vollkommenen, d.h. gleichmäßigen Organisation aller Teile, die – damit überträgt sie klassische Diätetik in moderne Lebenskunst beziehungsweise Geisteswissenschaften²⁸⁰ – sich selbst zugleich als solche erkennt und als ‚Normalbildung‘ vermittelt.²⁸¹ Kunst ist hier nicht im klassischen Sinn einer Geschicklichkeit beziehungsweise einer bestimmten Art und Weise der Praxis gefasst, sondern als *Ausdruck einer unnachgiebigen Selbstbeobachtung*, die zwischen Selbst und Anderem im Sinn von Gesundheit und Krankheit scheidet und dabei Krankheit qua Ausdruck überwindet. Die Krankheit als – äußerer – Eindruck ist insofern das Gegenstück zum Ausdruck der Werke. Wie schon in der Genieästhetik werden auch hier Eindrücke als Störung einer natürlichen, d.h. mit der Geburt gegebenen Entwicklung verstanden. Diese sind nun aber zugleich natürlich – es kommt im Hinblick auf eine vollendete Entwicklung nicht auf ihre grundsätzliche Unterbindung, sondern allein auf die Reaktion des Organismus an: Bringt er den Eindruck der Krankheit zum Ausdruck, d.h. ins Werk, so ist deren Mal getilgt und er selbst oftmals „gesunder als früher“²⁸²:

Dieses also nicht zwar Ausschließen des Erkrankens, aber dieses immer wieder Gesunden, dieses sich immer wieder vollkommen Herstellen; dieses frisch und durchaus sich Erneuen, betrachten wir als das besonders Auszeichnende und Glückliche in Göthe's Existenz.²⁸³

In diesem Sinn ist der Status von (Lebens-)Kunst wie (literarischem) Werk tatsächlich nicht mehr zugunsten der Ästhetik *oder* der Physiologie zu entscheiden: Als physiologischer Ausdruck wird Leben (bestenfalls) *auch* als Kunst nachvollziehbar. Die Kunst, eine (physiologisch) außergewöhnlich veranlagte Natur derart zu regulieren, dass ihr Leben

²⁷⁹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge : Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 270.

²⁸⁰ Angesichts der Karriere der Naturwissenschaften erscheint Carus Perspektive als Vermittlung der Philosophien des späten 18. und des frühen 20. Jahrhundert lesen, denn: „Was im 19. Jahrhundert als Leitwissenschaft eine schier ungeahnte Karriere antreten sollte, was etwa im Umfeld des Ausnahmephysiologen Johannes Müller begann, konnte nicht ohne Widerspruch bleiben.“ (Vgl. Rieger, *Semiotik des Lebens* hier S. 192) In diesem Sinn führt Carus' Kritik an den Reduktionen psychophysischer Sinnesphysiologie, deren Mechanismus und der naturwissenschaftlichen Deutungsansprüche im Hinblick auf den Lebensbegriff nicht zuletzt zur Lebensphilosophie und philosophischen Anthropologie des 20. Jahrhunderts.

²⁸¹ Vgl. Carus, *Göthe*, S. 71; Zwar ist schon die antike Diätetik als „eine Problematisierung des Verhaltens im Hinblick auf eine Natur, die man zu bewahren und der man sich anzupassen hat“, eine Selbstverhältnis, dass „eine ganze Lebenskunst“ definiert, vgl. dazu Foucault, *Gebrauch der Lüste* hier S. 129f. Allerdings entspringt diese nicht einem Wissen um die Natur ‚des Menschen‘, sondern einer Ethik; Wenn Carus in den 1850er und besonders 1860er Jahren, vor allem in *Lebenskunst* antike Lebenskunst reflektiert, dann verschiebt er in diesem Sinn die Diätetik hin zur Seelenkunde, von einer Praxis des Handelns zu einer Art und Weise des Wissens.

²⁸² Carus, *Göthe*, S. 58.

²⁸³ Carus, *Göthe*, S. 63; Vgl. in diesem Sinn die von Carus im selben Jahr publizierte Schrift *Einige Worte über das Verhältniß der Kunst krank zu sein zur Kunst gesund zu sein*, Leipzig: Weichardt 1843.

natürlich – und d.h. jetzt zuallererst produktiv – erscheint, ist materialiter identisch mit den Werken, die ‚ausgedrückt‘ wurden. In diesem Sinn scheint das Alter als besonders geeignete Zeit, um über Scheitern oder – wie bei Goethe – Vollendung des Lebens zu entscheiden:

schon die Klarheit dieses Alters an und für sich, indem sie den Beweis abgibt, daß alles, was von krankhaften Zuständen der Seele irgend einmal eingewirkt hatte, in dem fortgehenden Umschwunge dieses Lebens seinen reinen Abschluß, seine vollkommene Beseitigung wahrhaft erlangt hatte, läßt dies so groß, so bedeutungsvoll erscheinen.²⁸⁴

Der Abschluss von Carus Monographie fasst die Fluchtpunkte zusammen, die der ‚Goethe-Forschung‘ von hier aus, d.h. vor allem von einem physiologischen Individualitätsbegriff und dem gleichfalls physiologischen Werkbegriff, erwachsen (und deren Natur zweimal kaum ‚philologisch‘ zu nennen ist): Insofern das Verhältnis von Goethe zu seinen Werken erstens durch „die organische Nothwendigkeit ihrer Hervorbringung“ und zweitens durch die „Wiederspiegelung seines gesammten Wesens in denselben“ bestimmt ist,²⁸⁵ steht einerseits eine nicht zuletzt technisch und materiell verbesserte Untersuchung der goetheschen Organisation aus, die insofern dem Abschluss einer morphologischen Geschichte des Leibs dienen würde, wie sie Carus später mit *Physis. Zur Geschichte des leiblichen Lebens* (1851) vorgelegt hat. In diesem Sinn würde erst eine verbesserte Datenlage – vor allem im Hinblick auf „Gestalt des Schädelgewölbes“ – der „Wissenschaft vom Menschen“ Aufschluss erlauben über „die Art und Weise der Vollkommenheit seiner Organisation“, insofern „ein gewisses Verhältnis besteht zwischen bestimmten Richtungen intelligenten Lebens und bestimmten Richtungen in der Entwicklung des Hirngebildes und Schädelgewölbes“.²⁸⁶ Andererseits stellen die Archive, in denen das Individuum Goethe Spuren hinter- beziehungsweise nachgelassen hat, „die Psyche dieses merkwürdigen Mannes mit einer Deutlichkeit heraus, wie wir es vergebens bei so viel anderen bedeutenden Organen des Menschheitslebens suchen.“²⁸⁷ Das Archiv – als posthumer Ort goethescher Existenz – erscheint insofern als komplementärer Ort des Leibs selbst, in dem „die wunderbaren Vorgänge“ des physiologischen Lebens „entstehen, sich fortbilden und vermehren“, dabei aber zugleich „ins Verborgene gebracht sind“. Auch im „spirituellen Organismus“ existieren

²⁸⁴ Carus, *Goethe*, S. 61.

²⁸⁵ Ebd., S. 160 und 162f.

²⁸⁶ Carus, *Goethe*, S. 71-73; vgl. dazu Carus’ im gleichen Jahr erschienen *Atlas der Cranioscopie*, Weichardt 1843; dazu Michael Hagner, Präzision und Ästhetik : Zur Physiognomik des Geistes bei Carl Gustav Carus, in: *Carl Gustav Carus - Wahrnehmung und Konstruktion*, hg. v. Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, und Bernhard Maaz, Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009, S. 261-269.

²⁸⁷ Carus, *Goethe*, S. 74.

derartige Vorgänge, die – und damit wird die Arbeit an einer Psychologie des Unbewussten angezeigt – in einer „Region des Mysteriums“ verborgen sind.²⁸⁸ Das Goethe-Studium korrespondiert insofern nicht nur den cranioscopischen Arbeiten, sondern führt auch hin zur – als Komplement der wenig später folgenden *Physis* konzipierten – wohl wirkungsmächtigsten Schrift von Carus: *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* (1846).²⁸⁹

Goethe-Biologie und Altersphysiologie

Damit ist weder ein Begriff des Altersstils ausformuliert, noch das kritische Urteil gegenüber Goethes späteren Werken nachdrücklich verschoben. Der „Funktionswechsel von der Goethekritik zum Goetheverstehen“²⁹⁰, die Goethes „politischen Quietismus“ in die Vollendung eines „werdegesetzlich eigenen Telos“²⁹¹ zu retten hilft, wird von Carus zwar wesentlich vorbereitet,²⁹² aber kaum durchgesetzt. Besonders lässt Carus’ Rezeptionsvorschlag Friedrich Theodor Vischers wiederholte Kritik nicht verstummen: In *Neue Beiträge zur Kritik des Faust* (1875) pointiert er seine Kritik am „Goethischen Altweibersommer“ mit dem Neologismus „Altersstyl“, der einen Zustand bezeichnet, in dem „keine Kraft mehr da“ ist, „Schönes zu producieren“. Was „der alte Herr Geheimrath“ noch veröffentlicht, erscheint als „ohne Potenz“ gemachter „Homunculus“.

²⁸⁸ Ebd., S. 181f.

²⁸⁹ Carus, *Goethe*, S. 181f.; Die Arbeit an einer Psychologie des Unbewussten, die sich von den *Vorlesungen über Psychologie, gehalten im Winter 1829/30 zu Dresden*, Leipzig: Fleischer 1831; über Carl Gustav Carus, *Psyche*, Flammar und Hoffmann 1846; und Carl Gustav Carus, *Ueber Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt*, Brockhaus 1857; bis hin zur späten Abhandlung Carl Gustav Carus, *Vergleichende Psychologie, oder Geschichte der Seele in der Reihenfolge der Tierwelt*, Wien: Braumüller 1866 ist insofern eng verbunden mit der Goethe-Philologie, die Carus entwickelt – was nicht zuletzt daran deutlich wird, dass der Metamorphose auch in #Psyche#kur# eine zentrale Bedeutung zukommt: Mit der „Ausdehnung der geistigen Entwicklung“ lassen sich „gewisse Geister“, die „sehr zeitig zu einer gewissen Starrheit gelangen“ unterscheiden von „Individualitäten, deren Geist“ ununterbrochen „immer neuen Metamorphosen entgegen eilt, und so zuletzt eine Weite und Größe erreichen kann, welcher wir, wenn sie mit innerer Wahrheit und Schönheit gepaart ist, stets die außerordentlichsten Leistungen für gesammte Menschheit zu verdanken haben.“ (#Psyche S. 246f.); Die Intensität dieser Verbindung ist auch Goethe nicht entgangen, wie dessen egozentrische Lektüreindrücke (im Konzept eines unabgesandten Briefes an Carus vom 26. November 1831) deutlich machen: „Ganz naturgemäß habe ich bey dem Allgemeinen das Sie vortragen auf die individuelle Psychologie meiner abgeschlossenen Persönlichkeit zu /2/ reflectiren gehabe und glaubte immer doch nur die Ramification jenes geistigen Systems auf die verschiedenste Weise durchgeführt in Wirksamkeit zu erblicken.“ (Grosche, *Briefwechsel zwischen Carus und Goethe*, S. 55); Zu Carus’ Arbeit an einer Psychologie vgl. Jutta Müller-Tamm, Wiederholte Offenbarungen. Metamorphose und Metempsychose bei Carl Gustav Carus, in: *Carl Gustav Carus - Wahrnehmung und Konstruktion*, hg. v. Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, und Bernhard Maaz, Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009, S. 293-298 besonders S. 293f.; sowie im Hinblick auf die Verbindung von Carus’ Psychologie und Goethe Grosche, Carus und Goethe besonders S. 210ff.

²⁹⁰ Mandelkow, *Goethe in Deutschland*, 1: S. 143.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² In diesem Sinn hat Carus mit Michael Hagner an dieser Stelle „den Boden für eine wissenschaftlich abgefederte Genieverehrung bestellt.“ (Hagner, *Physiognomik des Geistes*, S. 263).

Wider die Arbeit an einem somatischen Goethe-Begriff artikuliert sich damit ein literaturhistorisches Urteil, dass spätestens in den 1850er Jahren kanonisch erscheint und dort auch – in Johann August Lehmanns Studie zu *Goethes Sprache und ihr Geist* (1852) – erstmals im grammatischen Kurzschluss von Lebensalter und Stil als „Greisesstil“ manifestiert wird:

Wo die altersgrämliche Zurückgezogenheit, die sich seit dem zweiten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts auch in abnehmender Energie seiner poetischen Natur kund gab, absichtlich einkehrt, da möchte auch die Sprache gerne die Hülle der Räthselhaftigkeit annehmen und gegen das eigenste Wesen Goethes die Sachen weniger erhellen, mehr maskieren.²⁹³

Im Anschluss an Gervinus, der im „Anklang an den Erzählton der Amme“ den „Vortrag des Greises“ bezeichnet gesehen hatte, wird die Position einer Literaturgeschichtsschreibung verlängert, die sich derjenigen Werke zu entledigten suchte, deren ästhetische Komplexität in den vornehmlich polit-ideologischen Lektüren nicht aufheben ließ. Auch nachrevolutionäre Literaturgeschichten wie diejenigen Hermann Hettners erscheint angesichts der „Unarten des geschraubten Geheimratsstils“ allein der Verweis auf die Physiologie beziehungsweise Psychologie:

Die Lust des Schaffens bleibt und ist so triebkräftig wie je in der glücklichsten Jugendzeit; aber die sonst so feste Hand wird schwach und zitternd, der naive lyrische Hauch schwindet, die Gestalten erblassen. Man bekömmt das Gefühl des Herbstlichen. Wer ist Seelen- und Körperforscher genug, um zu erklären, warum diese Abnahme gar so schnell und so jäh ist?

Dass Carus hier gewissermaßen sowohl angesprochen als auch überlesen wird, indem seine Expertise eingefordert, deren Intention aber mit der vorausgesetzten Abnahme von vornherein durchgestrichen wird, markiert in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen neuralgischen Punkt der philologischen Konstellation: Einerseits ist es – wie Paul Knauth Anfang der 1890er Jahre resümieren wird – vor allem unter dem Einfluss „jungdeutscher“ Literaturhistoriker beziehungsweise Ästhetiker „traditioneller Glaubenssatz geworden, dass Goethes Dichterkraft im Alter geschwunden und dass die Eigenheiten seines ‚Altersstiles‘ mehr oder weniger durch Altersschwäche zu erklären seien.“²⁹⁴ Andererseits ist mit dem Verweis auf die Physiologie zugleich eine Perspektive angezeigt, die, sobald sie wie bei Carus ihren Blick umgekehrt auf die Literatur richtet, aus dem ästhetischen Urteil im Register der

²⁹³ Johann August Lehmann, *Goethes Sprache und ihr Geist*, Berlin: # 1852, S. 7.

²⁹⁴ Paul Knauth, *Von Goethes Sprache und Stil im Alter*, Inaugural-Dissertation Leipzig 1894, S. 2.

Physiologie ein physiologisches Urteil im Register der Ästhetik werden lässt: Der Altersstil ist demnach nicht mehr Ausdruck einer Altersschwäche sondern die oder zumindest eine Voraussetzung, um überhaupt zu einem (physiologischen) Begriff des Alters zu gelangen.

Am Ende des 19. Jahrhunderts zeitigt diese Verschiebung den deutlichen Umbruch zu einem positiv gefassten ästhetischen Altersbegriff, etwa in Otto Harnacks *Goethe in der Epoche seiner Vollendung* (1887). Diese bis weit ins 20. Jahrhundert wirkungsmächtige Monographie bringt den Vollendungsbegriff – im Anschluss an Gervinus – mit Goethes Leben zusammen, adressiert dabei allerdings vor allem dessen Persönlichkeit und „geistige Kraft“.²⁹⁵ Interessiert Harnack an Goethes „Epoche der Vollendung“ vor allem deren Vollzug dem „inneren Gesetze der Persönlichkeit“ nach,²⁹⁶ dann trägt er – außerhalb aller Werkästhetik – „den verbindenden Gedanken zwischen so zerstreuten und verschiedenartigen Äußerungen“ der geistesgeschichtlichen Psychologie zu.²⁹⁷ Dass diese sich, zumindest im Hinblick auf einen affirmativen Begriff des Altersstils, nicht zuletzt aus der bei Carus vorbereiteten Physiologie der Literatur herschreibt, wird im Vorfeld von Harnacks Veröffentlichung vor allem in kleineren Arbeiten an der Grenze von Philologie und Physiologie lesbar, die den engen Zusammenhang zwischen diesen beiden – sich im engeren Sinn überhaupt erst konstituierenden – Disziplinen deutlich machen. An dieser Stelle ist nicht um die Ausarbeitung originärere Argumente zu tun, sondern um die Diskursivität einer Verschränkung von Alter und Stil, die von der unzeitgemäßen Diätetik Hufelands vor allem über Carus wirkungsmächtig in die Kritik der Moderne und die dieser entspringende Psychologie des Alters ihren Lauf nimmt.

Besonders markant formuliert in diesem Sinn der Arzt Anton Theobald Brück einerseits am Beispiel Goethe die Verlebendigung eines gealterten Stils und andererseits – aus physiologischer Perspektive – die Grenzwertigkeit des Altersbegriffs. In dem kleinen Aufsatz „Goethe. Eine biologische Studie“ (1879) wiederholt Brück zunächst die kasuistische Schreibszenen einer Markobiotik, wenn er Sexualität und künstlerische Arbeit im Hinblick auf die außergewöhnliche Autorenphysiologie ineins denkt: „Nicht allen aber ist, wie Goethen, die reiche Blutbereicherung gegeben, die Folge ungewöhnlichen Stoffwechsels, wodurch dem leiblichen und geistigen Bilden zugleich genügt wird.“²⁹⁸ Mit der Produktivität des Bluts als Ursache aller anderen Produktivitäten dekliniert Brück von hier aus den

²⁹⁵ Otto Harnack, *Goethe in der Epoche seiner Vollendung (1805-1832) : Versuch einer Darstellung seiner Denkweise und Weltbehandlung*, Leipzig: # 1987, S. VII.

²⁹⁶ Ebd., S. XLV.

²⁹⁷ Ebd., S. XLVI.

²⁹⁸ Anton Theobald Brück, Goethe. Eine biologische Studie, *Die Gegenwart* 1 (1879): S. 8.

überdurchschnittlichen „Appetit“, die „Integrität seiner Lungen“, „sein vielbewegtes Herz“, seine Sinne sowie seine „Haltung“ und den „höchst glücklich organisierter Schädel“, aus dem etwa die Morphologie „entsprungen ist.“²⁹⁹ durch um schließlich auf Goethes Stil zu sprechen zu kommen, der zwar lange – hier wirkt Vischers Manierismus-Verdikt: – „förmlich, geschraubt, das Gepräge des Alters trug“, zuletzt aber noch einmal „klar, präcis, verjüngt“ in Erscheinung tritt.³⁰⁰ Wie alle anderen *Ausdrücke* der Blutorganisation ist auch die „Produktivität des Geistes“ Effekt vorhergehender Krankheiten, die, allerdings nur im Alter, selbst wiederum Krankheiten zeitigen.³⁰¹ Damit erscheinen spätere Werke in einer eigenartigen Grenzposition zwischen Physiologie und Pathologie: Ausdruck einer außergewöhnlichen Physiologie d.h. Natur und doch deren pathologische Fortschreibung über das Maß der Lebensalter hinaus.

Damit artikuliert Brück das Spagat zwischen dem – somatisch begründeten – Versuch, die Ästhetik des Alterswerk physiologisch und dennoch affirmativ zu begreifen. Offenkundig ist die Makrobiotik, die der somatischen Poetik explizit zugrunde liegt, im philologischen Zusammenhang zumindest publizierbar (und in Paul Lindaus Zeitschrift *Die Gegenwart* sogar an einem prominentem Ort) – im Kontext zeitgenössischer Physiologie erscheint sie aber allein als Esoterik: Dem physiologischen Begriff des Alters, der von Carl Friedrich Canstatt 1839 so wirkungsreich vorgelegt wird, ist eine Poetik schlichtweg nicht vermittelbar. Die Distanz, die damit zwischen physiologischem und ästhetischem Wissen deutlich wird, entspricht – wie auch die zeugungstheoretischen Denkfiguren in Genieästhetik und Naturgeschichte deutlich machen – der Physiologie nicht per se sondern allein historisch, dass machen schon die Anfänge einer physiologischen Auseinandersetzung mit ‚dem Alter‘ deutlich:

Leopold Wertheim, Pariser Arzt Heinrich Heines, hatte in seiner Qualifikationsschrift noch 1837 versucht *Das Greisenalter in seiner Wesenheit* zu fassen und damit über die spätere pathologische Physiologie – die in Frankreich schon zur Jahrhundertwende ein markantes Forschungsfeld bezeichnen sollte – hinaus die Frage nach dem Sinn des Alters zu stellen: „warum verlangt der Mensch nicht lieber nach Erreichung der Höhe des Lebens im Glanze seiner Vollkraft hinüberzugehen in jenes Reich der Geister“ wie es die Germanen und andere Völker der Sage nach taten? Indem Wertheim gerade diese Frage nicht beantwortet, sondern stattdessen eine physiologische Perspektive – vor dem Hintergrund der epigenetischen

²⁹⁹ Ebd., S. 9f.

³⁰⁰ Ebd., S. 11.

³⁰¹ Ebd., S. 9.

Ablösung von Naturgeschichte – zu fixieren sucht, markiert er an Stelle vormoderner Rechtsaltertümer die Leerstelle eines Wissens vom Alter des Körpers.³⁰² Insofern sich die Lebensdauer – ganz im Sinn eines naturphilosophischen Vitalismus – als mit dem Beginn des Lebens „potentialiter“ mitgegebenes „Endziel“ verstehen lässt,³⁰³ wird sie zu einer fragwürdigen Größe, die topologisch nicht mehr einzuholen ist.

Wenn Wertheim in diesem Sinn physiologische Prolegomena zusammenträgt, dann ist damit aber gerade noch nicht der Blick auf den Körper begrenzt. Wenn er an die 1754 erstmals lateinisch publizierte und – nach einer zweiten Auflage – 1777 in deutscher Übersetzung erschienene *Abhandlung von dem hohen Alter des Menschen* anschließt, die der einflussreiche russische Leibarzt Johann Bernhard Fischer veröffentlicht hatte, oder an Burkhard Wilhelm Seilers Arbeit *Über die Zergliederung des menschlichen Körpers im Alter* (1799), die ebenfalls zunächst im Lateinischen und dann in *Reil's Archiv für Physiologie* erschienen war, dann kommt er zwar zu dem Schluss, dass das – zuletzt jeglichen Verkehr mit der Außenwelt unterbindende – „Verwelken, Erstarren und Erhärten des Leibgewebes“ als Alter zu begreifen ist. Wie Seilers „genaue Anatomie und Beobachtung des Menschen in dem höheren Alter“ ist aber auch Wertheims Arbeit noch interessiert, physiologisch die „Abnahme der Körper- und Seelenkräfte“ zu leisten³⁰⁴ – mit ungleich größerem Pathos: „Nicht mehr hebt die Phantasie ihre Schwingen, um in das unendliche Reich des schöpferischen Kunstschaffens zu führen.“³⁰⁵ Wenn hier die poetische Arbeit noch unmittelbar artikulierbare Folgen zeitigt, dann ist nicht nur beiläufig die Kunst mit der Logik des Leibs kassiert, liefert sie doch gerade den Ausnahmezustand gegenüber dem Verfallsgesetz der Natur, wie Wertheim im Anschluss an die noch ein Jahrhundert später im Hinblick auf den Begriff des Alters bemerkenswerte *Physiologie* Karl Friedrich Burdachs herausstellt. Als – gerade in der naturphilosophischen

³⁰² Vgl. dazu Jakob Grimms Kapitel „Alte Leute“ in *Deutsche Rechts-Altentümer*, Göttingen: Dieterich 1828, S. 486-490, demzufolge der „Tod auf dem Schlachtfeld“ (486) als kulturhistorisches Ideal zu einem affirmativen Altersbegriff quersteht und der Altersruhestand folglich als humanisierte Entsprechung vormoderner Altentötung zu verstehen sei: „Jenem heiteren sprung des alten vom felsen, nachdem er den kindern alle seine habe vertheilt hat, gleicht aber doch, was im deutschen recht das setzen auf den alten theil heißt.“ (489) ; vgl. dazu Alexander Schwier, „Freiwilliger Abschied? Die Imagination des Gerontozids als Verhandlung der Lebensdauer in der Moderne, in: *Vorzeitiger Tod: Identitäts- und Sinnstiftungsmuster in historischer Perspektive*, hg. v. Thorsten Halling, Silke Fehleemann, und Jochen Vögele, Bd. 34, Historical Social Research / Historische Sozialforschung 4, 2009, S. #-#; sowie die literaturtheoretische Diskussion vormoderner Altentötung bei Dietz-Rüdiger Moser, *Die Märchen von der Altentötung und das Altwerden im Märchen nach Beispielen in Volkserzählungen des späten Mittelalters*, in: *Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. v. Elisabeth Vavra, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2008, S. 203-218.

³⁰³ Leopold Wertheim, *Das Greisenalter in seiner Wesenheit : Inaugural-Abhandlung*, München: Franz 1837, S. 3.

³⁰⁴ Burkhard Wilhelm Seiler, *Ueber die Zergliederung des menschlichen Körpers im Alter*, hg. v. Johann Christian Reil, *Archiv für die Physiologie* 6, erstes Heft (1805): S. 5.

³⁰⁵ Wertheim, *Greisenalter*, S. 9.

Prägung für die deutschsprachige Physiologie repräsentative – Fortsetzung von Herders Verhandlung der Lebensalter zielt sie darauf ab, „die idealistischen Ansätze der romantischen Naturphilosophie in ein durch pragmatische Beobachtung belegtes wissenschaftliches System der Natur zu integrieren,“ – und liefert insofern eine wesentliche Vermittlungsstelle zwischen einer Polysemie von Alterssemantiken und epistemologischen Konzepten, zwischen Wort- und Begriffsgeschichten des Alters.³⁰⁶

Dabei stehen besonders der temporale Blick, der die zeitgenössische Werkästhetik längst entschieden verschoben hat, und der Funktionalismus – besonders nerventheoretisch geprägter – moderner Physiologie in einem kaum auflösbaren Spannungsverhältnis: Einerseits bezeichnet der Geist bei Burdach „in letzter Konsequenz eine Funktion, die physiologisch zu entschlüsseln ist“ und erscheint insofern im Zusammenhang einer „zumindest analog zur Neurophysiologie zu beschreibenden Seelenmechanik“. ³⁰⁷ Andererseits gibt, da kein einziges Lebensalter „die volle Bedeutung des Lebens in sich“ fasst, ³⁰⁸ erst der gesamte Lebenslauf Erkenntnis über das ganze Leben. Die damit aufgebrauchten Widersprüche bindet Burdach – und darin besteht für Wertheim (noch) eine wesentliche naturphilosophisch begründete Einsicht – durch eine (physiologische) Rekursion: Eine in seltenen Fällen beobachtbare „Verjüngung“ ³⁰⁹ belegt demnach,

daß im Greisenalter nicht die gesamte Lebendigkeit gesunken ist; denn da in allen diesen Fällen die Verjüngung ohne irgend eine Veränderung der Lebensweise und ohne irgend ein neues, günstiges, äußeres Verhältnis eintrat, auch überhaupt äußere Einwirkungen eine solche Metamorphose hervorzubringen nicht im Stande sind, so läßt sich nicht begreifen, woher die erneute Kraft gekommen sein soll. ³¹⁰

Für Wertheim macht die Verjüngung damit deutlich, dass weniger von einer Abnahme der Lebenskraft mit dem Alter als vielmehr davon die Rede sein kann, „dass sich der Lebensgeist nur in irgend eine Tiefe des Organismus zurückgezogen hatte, aus der er durch noch nicht erkannte Ursachen wieder hervorgehoben werden kann“ ³¹¹. Das dabei mit „Pythagoras, Pindarus, Sophokles, Platon [...] bis zu unserem Goethe“ Philosophen und Dichter als

³⁰⁶ Vgl. Pinna, Zwischen Naturphilosophie und Aufklärung hier S. 148f.; Olaf Breidbach, Burdach: Anthropologie als (Popular-)Wissenschaft, in: *Wissenschaftliche Anthropologie um 1800?*, hg. v. Katja Regenspurger und Temilo van Zantwijk, Wiesbaden: Franz Steiner 2005, S. 104-114.

³⁰⁷ Breidbach, Burdach, S. 109.

³⁰⁸ Karl Friedrich Burdach, *Der Mensch nach den verschiedenen Seiten seiner Natur*, Balz 1837, S. 473?

³⁰⁹ Karl Friedrich Burdach, *Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft*, Bd. 3, Leipzig: Leopold Voß 1830, S. 430.

³¹⁰ Ebd., 3: S. 432.

³¹¹ Wertheim, *Greisenalter*, S. 17.

„Ideal eines Greises“ erscheinen,³¹² markiert im Kontext des am Schluss von Wertheims Dissertation aktualisierten Weisheitstopos' eine Nähe von Physiologie und Ästhetik, die offenbar mehr noch als Identität zu verstehen war. Mit der „momentanen Steigerung des geistigen Lebens“³¹³ wird insofern der Widerstand, den die Diätetik des ganzen Lebens für die Physiologie des Lebendigen darstellt, vor allem im Dichter personifiziert und auf diesem Weg fixiert. Wenn es Burdach und Wertheim völlig selbstverständlich erscheint, in der Physiologie des Alters produktionsästhetische Überlegungen zur Sprache zu bringen, dann ist das insofern vor allem Ausdruck einer strategischen Begrenzung physiologisch unvermittelbarer Konzepte (der Diätetik) in Ausnahmestände – innerhalb des physiologischen Diskurses.

Gegenüber dieser Konstellation stellt Canstatt's Monographie *Die Krankheiten des höheren Alters und ihre Heilung* (1839), trotz ihrer naturphilosophischen Perspektive, einen vorsätzlichen Bruch dar: „Ich fühlte die Schwierigkeiten eines Unternehmens, in welchem ich keinen Vorgänger vor mir hatte“.³¹⁴ Canstatt beklagte eine Situation, in der zwar viele Schriften über die Krankheiten des ‚höheren Lebensalters‘ vorhanden seien, allerdings „immer nur von einem allgemeinen Gesichtspunkte“ und nicht im Sinne einer „speziellere[n] Behandlung der Pathologie des hohen Alters“. Während mit den Krankheiten der Kinderjahre der pathologische Zusammenhang einer Lebensphase weithin anerkannt sei, stehe eine derartige Einsicht für das hohe Alter, dass doch „eigentlich das Alter des Krankseyns ist“ merkwürdigerweise aus.³¹⁵ Indem Canstatt im genauen Gegenlauf zur pädiatrischen Perspektive das Alter auch physiologisch als Gegenbegriff zur Jugend profiliert, schließt er an den naturphilosophischen Bildungsbegriff sehr viel reibungsloser an als noch Wertheim – allerdings um den Preis einer Perspektive auf den ‚ganzen Menschen‘. Genau in diesem Verzicht besteht seine Innovation. Das synthetische Interesse naturphilosophischer Physiologie stillt er, indem er das analytische Forschungsprogramm der makrobiotischen Perspektive auf das (temporal) ganze Leben zuschreibt – und sich insofern in den Vorteil von deren noch nachwirkenden populärwissenschaftlichen Konjunktur bringt: „Jedes einzelne Gewebe und Organsystem wurde hinsichtlich der Metamorphose, welche es den Gang der Involutionen erleidet und erleiden kann, untersucht.“³¹⁶ Damit buchstabiert er nicht zuletzt schellingsche Naturphilosophie aus, in der die Involution nicht mehr als Inbegriff eines

³¹² Ebd., S. 18.

³¹³ Burdach, *Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft*, 3: S. 423.

³¹⁴ Carl Canstatt, *Die Krankheiten des höheren Alters und ihre Heilung*, Bd. 1, Erlangen: Ferdinand Enke 1839, S. IV.

³¹⁵ Ebd., 1: S. III.

³¹⁶ Ebd., 1: S. IV.

präformativen Zeugungsgeschehens sondern als „Wendepunkt der Transcendental- und Naturphilosophie“³¹⁷ eingesetzt und jede Synthese als „in unendlicher Metamorphose begriffen“ worden war,³¹⁸ um Evolution denk- und beobachtbar zu machen. Indem Canstatt diese Philosophie radikal als *Begriff des Alters* zur Geltung bringt, liebt er sie in Pathologie ein und überträgt sie insofern in einen – für die Physiologie des Alters – bislang unerreichten Positivismus: „hohes Alter ist identisch mit Involution selbst.“³¹⁹ Erst nachdem er diesen Involutions-Begriff physiologisch eingeführt hat, indem er das Alter als „Involutionsperiode“ bezeichnete, die „die verschiedenen Gewebe, Organe und Funktionen des Körpers [...] erleiden“, ³²⁰ trägt er diesem Begriff eine anthropologisch-ästhetische Dimension nach:

Ist die individuelle Entwicklung vollendet, ist das nach möglichster konkreter Selbstbildung trachtende egoistische Streben des Einzelwesens befriedigt, ist die gleichsam im Moment der Conzeption gestellte Aufgabe, die Idee des Lebens in Materie und Aktion zu verwirklichen, gelöst, dann überwältigt auch allmählig [...] der stärkere Zug nach dem allgemeinen Schwerpunkte.³²¹

An dieser Stelle gelangt er somit zu jener Definition des Alters als „einer negativen [...] Richtung“, die durch die Identifikation mit der Involution zugleich auch jede kalendarische Markierung durchstreicht. Damit nähert sich Canstatt einerseits der ästhetisch als Degeneration metaphorisierten Alterssemantik, insbesondere indem er die Verwirklichung der mit der „Conzeption“ identischen „Aufgabe“ materiell – als ‚Werk‘ – fasst. Andererseits versucht er eine ‚rein‘ physiologische Ausformulierung, während die Philologie – insofern sich Carus Arbeiten als solche bezeichnen lassen – fast zeitgleich an einem ästhetischen Begriff physiologischer Ursachen arbeitet. Einer ästhetischen Physiologie steht insofern eine physiologische Ästhetik gegenüber. An die Stelle der makrobiotischen Analogie zwischen Alter und Krankheit tritt mit Canstatt insofern deren Identität. Alter ist nicht – wie es sinngemäß bei Carus und buchstäblich bei Brück heißen wird – „zu bekämpfen [...] wie [...] eine Krankheit“, ³²² sondern als eine Krankheit.

Ob die ‚speziellen‘ pathologischen Aspekte bei Canstatt ein große Neuerung bedeutet haben, darf zumindest bezweifelt werden. Sicher aber entwickelt Canstatt hier den Altersbegriff als einen neuen Begriff der letzten Lebensjahre. Während diese Jahre zuvor

³¹⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie: gefolgt von Einleitung zu seinem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, 1799, S. 321.

³¹⁸ Ebd., S. 47.

³¹⁹ Canstatt, *Die Krankheiten des höheren Alters und ihre Heilung*, 1: S. 14.

³²⁰ Ebd., 1: S. IV.

³²¹ Ebd., 1: S. 1.

³²² Anton Theobald Brück, *Das Alter*, *Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift* XXI. (1882): S. 136.

durch die Diätetik – zuletzt bei Hufeland – einerseits, durch lange tradierte Topoi andererseits noch weit von einem spezifischen Altersbegriff, zumal einem spezifisch modernen entfernt waren, lässt sich in Canstatts Monographie die ‚Promotion‘ zum physiologischen Begriff des Alters oder besser die mühsame Arbeit an dieser beobachten.³²³ Die Makrobiotik geht hier insofern nicht einfach auf in einer Pathologie der Greisenkrankheiten. Vielmehr wird die begründende Funktion der Diätetik, die im Kontext der Anthropologie als Wissenschaft vom ‚ganzen Menschen‘ einem spezifischen Diskurs über das ‚ganze Leben‘ die Regel beziehungsweise die Sprache gibt, ersetzt durch eine physiologische Pathologie, die ihrerseits die Makrobiotik zum Therapeutikum und insofern zum Mittel degradiert – nicht zuletzt indem mit dem ganzen Leben ihr Horizont in der Analyse von Geweben und Organen reformuliert wird. An die Stelle einer Verhaltenslehre, die das ganze Leben betrifft, tritt ein Wissen vom Alter, dass ein bestimmtes Verhalten als Sorge beziehungsweise Vorsorge hinsichtlich spezifischer Pathologien überhaupt erst vernünftig werden lässt. Wie der Nürnberger Ordinarius Lorenz Geist im Anschluss an Canstatt deutlich macht, ist die Physiologie des Alters als „Prädisposition“ zu verstehen,³²⁴ die zwar neben Pathologien auch künstlerische Produktivität betrifft. Allerdings geht diese, insbesondere wenn das statistische Zählen – im Anschluss an Adolphe Quetelets 1838 erstmals in deutscher Übersetzung erschienene *Sozialphysik* (1835) – das naturphilosophische Erzählen organischer Zusammenhänge ersetzt, an den organischen Begriffen des Nervensystems vorbei. Burdachs „trefflichste Schilderung des Seelenlebens im hohen Alter“³²⁵ lässt sich zwar noch über zwei Seiten lang zitieren. Sie geht aber – das macht gerade die Zitation selbst deutlich – in der physiologischen Perspektive nicht mehr auf: Zwar liegt im Hinblick auf „die körperliche Schwäche des Greises“ nahe, „eine gleiche Schwäche der geistigen Thätigkeiten anzunehmen“; eine „qualitative Geltung“ dieser Analogie ist aber für Lorenz physiologisch nicht angezeigt. Die Metamorphose als naturphilosophischer Begriff des Alterns – Lorenz verweist an dieser Stelle vor allem auf Carus und Burdach – führt offenbar zu einer Ausdifferenzierung des Seelenlebens, die physiologisch nicht mehr einholbar ist. Die Lokalisation und Quantifizierung anatomischer Differenzen markiert insofern mit der Altersphysiologie die Leerstelle einer epistemologisch vermittelbaren Logik des Seelenlebens im Alter.

³²³ Vgl. dazu Dr. Lor. Geist, *Klinik der Greisenkrankheiten*, Erlangen: Ferdinand Enke 1860; siehe dazu Hans-Werner Wahl, Entwicklung gerontologischer Forschung, in: *Enzyklopädie der Gerontologie: Alternsprozesse in multidisziplinärer Sicht*, hg. v. Andreas Kruse und Mike Martin, 1. Aufl., Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Hans Huber 2004, S. 29-48.

³²⁴ Geist, *Klinik der Greisenkrankheiten*, S. IV.

³²⁵ Ebd., S. 163f.

Diese Leerstelle delegiert Brück in seinem – in der von Paul Lindau herausgegebenen Zeitschrift *Nord und Süd* erscheinenden – Aufsatz „Das Alter“ (1882) auch explizit an die Literatur als notwendige Ergänzung zur Außenperspektive von Physiologie beziehungsweise Pathologie. Gegenüber Brücks anschließender Darstellung, die vor allem ein Referat und Programm der Altersphysiologie entwickelt, wird mit der zu Beginn vorgenommenen Definition des Humanen als Gattung, der allein eine gegenüber dem Geschlechtsleben „höhere“ nämlich geistige „Lebensaufgabe“ eigne,³²⁶ weniger ein erschöpfender Begriff des Alters, sondern dessen Desiderat formuliert. Insofern das Lokalisationsprojekt der Altersphysiologie im Anschluss an Johan Peter Müller dennoch Deutungshoheit verlangt, erscheinen Goethe und andere im Alter produktive Individuen als „Ausnahmen“, die „so glücklich organisiert“ waren, im Alter „noch nicht alt zu sein.“³²⁷

In diesem Sinn ist der Begriff des Alterswerks ohne die Konstitution eines physiologischen Wissens vom Alter nicht denkbar. Die Physiologie delegiert ein ‚überaltertes Paradigma‘ an einen anderen Diskurs: In diesem Sinn geht makrobiotische Diätetik im späteren 19. Jahrhundert – nicht nur, aber auch – im ästhetischen beziehungsweise philologischen Diskurs über das Alter auf. Umgekehrt wird deutlich, dass auch die Physiologie beziehungsweise Pathologie des Alters anfangs von der Ästhetik kaum zu trennen ist und sich selbst in ihrer Disziplinierung ohne (produktions-)ästhetische Figuren nicht schreiben lässt. Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts werden diese Spuren – zumindest an der Oberfläche – getilgt.

Um 1900 wird dieses Transformationsgeschehen weitgehend abgeschlossen sein: Das Alter ist nun zuallererst eine Figur des Wissens. Der nicht zuletzt durch Canstatt begründete Diskurs über die Involution gibt dann mit dem physiologischen Register auch einer anderen Fortschreibung diätetischer Lehren den Rahmen: dem biologischen Diskurs über die Lebensverlängerung bei Charles Édouard Brown-Séquard, Eugen Steinach und anderen.³²⁸ Die Lebensverlängerung ist hier keine Kunst mehr, sondern vielmehr eine medizinische Technik.³²⁹ Demgegenüber bleibt das Alter allerdings noch weitgehend unterschieden von jener seelenkundlichen Semantik, deren Desiderat die Physiologie nun wiederholt herausgestellt hat.

Allein der vor allem bei Carus intensiv verfolgte Versuch, Werke als Ausdruck einer gesunden beziehungsweise mit dem Werk gesunden Organisation des Individuums zu

³²⁶ Brück, *Alter*, S. 131f.

³²⁷ Ebd., S. 139.

³²⁸ Vgl. etwa Friedrich Friedmann, *Die Altersveränderungen und ihre Behandlung*, Berlin, Wien: Urban & Schwarzenberg 1902 in dem die Makrobiotik im letzten, therapeutischen Teil eine untergeordnete Rolle spielt.

³²⁹ Vgl. dazu Kap. III, Abschnitt 1.1 (S. #-#).

lesen, liefert als denkbar stärkste Opposition zu einer Altersphysiologie des Verfalls, welche Veräußerung als Abbau von Lebenskraftpotential denkt, dazu einen Ansatz. Indem im diätetischen Register die Physiologien des Seelenlebens und der Werke zusammenfallen, gibt sich eine andere, nicht lokalisierende Verhandlung individueller Organisation zu lesen. Auch wenn Carus noch nicht zu einer Rehabilitierung der ‚späteren‘ Werke Goethes gelangt: Seine Arbeit bereitet das Fundament gleichermaßen einer Psychologie des Alters wie einer Philologie des Altersstils – zwei Diskursen, deren Differenz beziehungsweise Zusammenhang im 20. Jahrhundert noch vielmehr von Interesse sein wird.

3.3 Philologie des Altersstils

Wenn der Goethe-Philologie etwa Wilhelm Scherers vor diesem Hintergrund der Alterstil als hohe, aber kalte Kunst erscheint, dann wird mit den Anschlussmöglichkeiten für die spätere literarische Moderne auch die physiologische Spur des Werk- beziehungsweise Stilbegriffs deutlich: Das Leben *eines* Autors (in dessen Sinn) zu schreiben, wird an dieser Stelle nicht zuletzt im Kontext beziehungsweise am Rand der Wissenschaften des Lebendigen zu einem in seiner Sinnhaftigkeit plausiblen Methode. Liefert die Aufgabe, Kulturgeschichte im Sinn der ‚Nation‘ zu reformulieren, das kulturpolitische Interesse, so legitimiert die physiologische Vermittlung von Werk und Autor den Schlüssel für die akademische Institutionalisierung dieses Zusammenhangs.

Auch wenn die Restitution der späteren Werke vor diesem Hintergrund alles andere als widerspruchsfrei erfolgt und – nach der Aufhebung des *Faust* ins Nationalisierungsprogramm der Philologie – vor allem die *Wanderjahre* wie in den fast wörtlichen Wiederholungen von Gervinus in Alexander Baumgartners *Der Alte von Weimar* (1886) ihre „Altersschwäche“³³⁰ offenbaren: Der institutionelle Einsatz der neueren deutschen Philologie fällt weitgehend mit der wenn auch langsamen und vorsichtigen Rehabilitation des ‚alten Goethe‘ zusammen. Spätestens mit Michael Bernays Biographie (1875-79) wird die Apotheose des ‚ganzen Goethe‘ zum immer weniger fragwürdigen Mittelpunkt philologischer Anstrengungen und die späteren Werke insofern zum aller Kritik erhobenen. In diesem Sinn erscheinen „einheitliches Wollen und vielfältiges Streben“ als Problem der Rezeption, nicht der Produktion: „Erst jetzt beginnt man, sich des endlich erkannten Gehalts dieser Schöpfungen zu bemächtigen.“ Das Sammeln, Ordnen und Vollenden wird nicht als

³³⁰ Alexander# Baumgartner, *Der Alte von Weimar. Göthe's Leben und Werke von 1808-1832*, Freiburg im Breisgau: # 1886, S. VII.

werkpolitisches Kalkül, sondern als dem Alter angemessene „Dichterkraft“ *verstanden*, die die Vollendung des Lebens nicht überlebt sondern realisiert: „Wol niemals hat ein Mann, bis an die äußerste Lebensgrenze vorschreitend, seine Lebenszwecke so vollständig erreicht.“³³¹ Damit erscheint der physioästhetische Zusammenhang nicht nur im Urteil sondern auch in der Verfassung von Ästhetik und Physiologie deutlich verschoben zu der von Menzel, Vischer und Gervinus ausgehenden Ablehnung: Anstelle eines Werks, dessen Mängel auf die Physiologie ihrer Urheber gerechnet werden, erkennt Bernays eine Konstellation, in der weder der „geistigen Kraft“ noch der sinnlichen Wirkung des Autorenkörpers „Stillstand geboten“ wurde: „Auch die körperliche Erscheinung des Heros ward von der Hand des Alters kaum leise berührt.“³³² Während der Körper nun – insbesondere mit der „Hand des Alters“ als Metapher einer Zeichnung beziehungsweise Einschreibung – ästhetisch gelesen wird, ist das Werk in die „geistige Kraft“ seines Autors aufgehoben. Insofern Bernays die Anfänge der Philologie, in der wider den exzessiven Biographismus der Goethe-Verehrer fokussierten Herstellung zuverlässiger Editionen, wesentlich verantwortet,³³³ wird mit dieser Verschiebung deutlich, wie die Goethe-Lektüre an der Grenze von physiologischem und ästhetischem Register sich der ‚empirischen Philologie‘ zugrunde legt: Der Positivismus historisch-kritischer Werkausgaben verabschiedet nicht den Konnex von Autor und Werk, sondern schreibt ihn im Zuge ‚physioästhetischer‘ Ausarbeitungen axiomatisch der Philologie noch viel fundamentaler ein. Mit Wilhelm Scherers programmatischer Grundlegung setzt sich in diesem Sinn fortan eine disziplinierte und minutiöse Aufklärung von Goethes Leben in Gang,³³⁴ die mit *Dichtung und Wahrheit* als „Paradigma eines werkgenetischen Autorkommentars“³³⁵ nicht nur Autorenleben und Werk, sondern zugleich auch „den ganzen Umfang der Weltgeschichte“ als „Causalerklärung“ zu begründen hat. Wenn insofern die *Funktion* der Literatur, die für Scherer im *zur Sprache bringen* einer ‚nationalen Ethik‘ besteht,³³⁶ in den Mittelpunkt rückt, tritt sie nicht an die Stelle eines biographischen Interesses, welches nicht zuletzt in einem physiologischen Register ausbuchstabiert wird, sondern verschiebt vielmehr – das wird besonders im Aufsatz zur *Goethe-Philologie* (1877) deutlich – deren Status. Damit wird die von Goethe mitunter als Poetik postulierte mehrfache

³³¹ Michael Bernays, *J. W. von Goethe. J. C. Gottsched. Zwei Biographien*#, Leipzig: Duncker & Humblot 1880, S. 109 und 111 zuerst in der Allgemeinen Deutschen Biographie#. Erster bis zehnter Band, Leipzig 1875-1879.

³³² Ebd., S. 112.

³³³ Mandelkow, *Goethe in Deutschland*, 1: S. 159.

³³⁴ Vgl. Ebd., 1: S. 214.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Vgl. Wilhelm Scherer, *Zur Geschichte der deutschen Sprache*, Berlin: # 1868, S. VIII.

Spiegelung zum Programm einer Disziplin, die Literatur und Nation, Autor- und Literaturgeschichte, Autor- und Nationalgeschichte zusammenbringt, in dem sie den Autor – und nicht die Literatur – als unerschöpfliche Quelle der Bedeutung rezipiert: „Ein jeder findet in ihm etwas anderes; zu jedem spricht er eine besondere Sprache; jedem teilt er Geheimnisse mit“. Die damit akzeptierte Mehrdeutigkeit der (philologischen) Auseinandersetzung erscheint einerseits als Eingeständnis eines gegenüber der Physiologie minderwertigen Status: „Der Philolog hat kein Mikroskop und kein Skalpell; er kann nicht anatomieren, er kann nur analysieren“. Andererseits begründet sie den unabschließbaren Charakter der ‚neuen‘ Wissenschaft: Der Philologe analysiert, „indem er sich assimiliert.“³³⁷

Bevor sich mit diesem Eingeständnis ein Blick in Gang setzt, der nicht mehr im physiologischen, sondern vielmehr im psychologischen Register argumentiert, wird mit der Neutralität die Promotion des Altersstils zu einem Begriff nachvollziehbar. Selbst (der nunmehr alte) Friedrich Theodor Vischer spricht in einer deutlichen Verkehrung seiner lange unnachgiebigen Kritik nun Goethes Altersstil „frisches eigenes Leben“ zu. Differenzierter aber wird die Neutralität des Altersstils bei Vischers Sohn Richard, der bei dem Maler Bernhard Strigel einen gegenüber dessen Referenzgröße Bartholomäus Zeitblom „naturvolleren und in der Gewandung flüssigeren Altersstil“ erkennen will.³³⁸ Richard Vischer, der insbesondere durch seine Auseinandersetzung mit der Psychologie Wilhelm Wundts zum ‚Pionier ästhetischer Einfühlungstheorie und damit zu einem wesentlichen Bezugspunkt der späteren Kunstwissenschaften, etwa Heinrich Wölfflins, wurde, wird der Alterstil in diesem Sinn zum Grundbegriff der Kunst.

Wenig später erarbeitet Paul Knauth – vor dem Hintergrund von Burdachs schnell kanonisch werdender Arbeit über *Goethe in der Epoche seiner Vollendung* – für die Philologie einen ähnlich kategorischen Begriff, indem er mit seiner Dissertation *Von Goethes Sprache und Stil im Alter* (1894) eine Verschiebung realisiert, die sich in der physiologischen Goethe-Philologie nur vorbereiten konnte. Denn deren Strategie, die Rehabilitation des Werks im Register einer diätetischen Physiologie vorzunehmen, stößt gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf zwei wesentliche Widerstände: Einerseits verlieren diätetische Argumentationsfiguren mit der Durchsetzung einer empirischen Physiologie der ‚Altersveränderungen‘ zunehmend auch da an Durchschlagskraft, wo sie sich gar nicht mehr

³³⁷ Wilhelm Scherer, Goethe-Philologie, in: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, hg. v. Karl Robert Mandelkow, Bd. 3, München: C. H. Beck 1979, S. 79.

³³⁸ Robert Vischer, Neues über Bernhard Strigel, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 6 (1885): S. 43.

unmittelbar auf die Physiologie beziehen. Andererseits wird mit dem „Stil im Alter“ eine grundsätzlich neutrale ästhetische Kategorie gesetzt. In diesem Sinne wird die Arbeit an einer Rehabilitation des ‚späteren Werke‘ hier erfolgreich: Auch wenn sie das Register wechseln muss, um die pathologische Urszene des Begriffs zu überwinden – die stete Arbeit an einer philologischen Würdigung dieser Werke zeitigt mit der Neutralität des Begriffs zugleich die Ausgangsposition für ein neues Kapitel der Begriffsgeschichte.

Als solche kann diese somit erst hier erscheinen, wo für die Goethe-Philologie mit dem Alter anstelle eines mehr pathologischen als ästhetischen Degenerationssymptoms „ein Stilunterschied“³³⁹ lesbar wird. In diesem Sinn reformuliert die Goethe-Philologie die physiopathologische Diagnose und antwortet anstelle einer diätetischen Physiologik auf den Vorwurf der ‚Altersschwäche‘: „Dass ein Dichter im höchsten Alter sich einen Stil schafft, der ebenso individuell wie neu ist, diese Erscheinung wird selten sein, ja soviel wir sehen, steht sie ohne gleichen da in der Literatur.“³⁴⁰ Damit ist der Möglichkeit einer Degeneration nicht widersprochen, vielmehr wird der Stil *avant la lettre* zum Widerstand der Physiologie überhaupt (und nicht ihrer Diagnosen) erhoben: In den meisten Fällen, wie bspw. in John Miltons *Paradise regained* (1671), lassen sich allein „Spuren eines hereingebrochenen Alters“ beobachten während „ein Stilunterschied“ schlichtweg nicht festzustellen ist: „Bei weitem die meisten Dichter fahren im Alter im alten Gleise fort, Goethe sehen wir sich neue Pfade bahnen. Woher diese seltene und bedeutende Erfahrung?“³⁴¹ Stil und Alter sind in diesem Sinne in einer Dichotomie gedacht: Dem omnipräsenten Verfall des Alters tritt allein die Transformation des Stils entgegen. Im Falle Goethes ist sie vielmehr der Horizont einer temporalen Werkstruktur, an dem die lange unüberwundene „Zwiespältigkeit“ zwischen Pathos und Pragmatik, die hier dem Erbe der unterschiedlichen Charaktere der Autoren eltern geschuldet wird, „in eine höhere Einheit“ auflöst wird: „So gelangt er im Alter erst zu einem wirklichen einheitlichen Stil, zu einem Stil in jedem höheren Sinn“.³⁴² Dieser Stil ist insofern Ausdruck einer Kontinuität wie einer Konzentration: „das letzte abschließende Glied einer reichen Entwicklung.“³⁴³ Schon hier wird deutlich, wie sich Knauths Perspektive vom diätetischen Raster löst: Da die „Erwerbung neuen Stoffes für Goethe in der Hauptsache abgeschlossen war“³⁴⁴ kann sich die Argumentation in einem streng positivistischen

³³⁹ Knauth, Sprache und Stil im Alter, S. 3.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd., S. 3f.

³⁴² Ebd., S. 9.

³⁴³ Ebd., S. 45.

³⁴⁴ Ebd., S. 10.

Formalismus entfalten, der systematisch Wortformen, Wortbildung, die Auflösung der Composita, Hendiadyoin, Germinatio, Wortgebrauch und Wortstellung untersucht. Das „letzte abschließende Glied“ stellt insofern vor allem die maximale Distanz zu einer Perspektive her, die zwischen der Physiologie eines Autors und dessen literarischen Erzeugnissen zu vermitteln sucht. Wie wenig die gesamte Untersuchung noch mit dem diätetischen Register zu tun hat, zeigt exemplarisch der abschließende Stilbefund:

Fassen wir seine wichtigsten Charakterzüge zusammen, so waren es folgende: zuerst und vor allem die epigrammatische Kürze des Ausdrucks, deren Wachstum parallel läuft mit der Zunahme des Vorstellungsinhaltes; sodann die Richtung auf die Sache – und zwar immer zuerst auf die Hauptsache –, welche die Rücksicht auf die hergebrachte Form verdrängt und die der mittleren Epoche eigne Scheu, von der gewöhnlichen Rede abzuweichen, überwindet; daher drittens eine Vorliebe für das Ungewöhnliche, die aber dem Ausdrucke oft grössere Plastik und edlere Form verleiht, wie auch des Greises einfallende Gesichtszüge plastischer und edler werden; viertens eine ausgedehnte Aufnahme neuer Elemente, vor allem aus der Antike, aber auch aus modernen Sprachen und aus dem frisch quellenden Borne der deutschen Mundarten; fünftens eine eigene sprachschöpferische Thätigkeit, die jedoch – mit geringen Ausnahmen – dem Geiste der deutschen Sprache gemäss ist und auf der Bahn ihrer Entwicklung liegt, indem sie bald eine Station vorwärts, bald eine Station rückwärts greift; endlich sechstens eine im Vergleiche mit den beiden früheren Epochen noch ausgeprägtere Neigung zum Typischen, Symbolischen und Didaktischen.³⁴⁵

Allein die parenthetische Parallelisierung der grösseren Plastik und edleren Form im literarischen „Ausdruck“ mit den „Gesichtszüge[n]“ des Greises erinnert an die diätetischen Übergänge zwischen Körper und Seele beziehungsweise – im Kontext der Ästhetik beziehungsweise der Philologie – der Literatur. Eigentlicher Zielpunkt der Argumentation ist aber die nunmehr charakteristische Kompression des vordem noch ambivalenten Stils. Die Werkgeschichte wird somit nicht als Abfolge von Brüchen sondern als Vollendung einer Entwicklung gelesen, wobei der Stil gerade eine Gegenfigur zum ‚Leben‘ in Anschlag bringt. Gegen die Verfallsprozesse des Alters steht eine zwar „natürliche Entwicklung“ von Stil und Dasein.³⁴⁶ Allerdings ist deren Natürlichkeit nicht Zwangsläufigkeit sondern vielmehr die – auch und gerade physiologisch – unwahrscheinliche Erfüllung einer Möglichkeit: Stil ist bei Goethe das Resultat einer ästhetischen Arbeit im Widerspruch zu einer nunmehr unleugbaren physiologischen Wahrheit. Stärker, wenn auch nicht ursächlich erscheinen als

³⁴⁵ Ebd., S. 45.

³⁴⁶ Ebd., S. 46.

Möglichkeitsbedingungen demgegenüber die Phänomene der ‚äußeren‘, politischen wie ‚inneren‘, seelischen Geschichte – allerdings vor allem ex negativo: „will jemand einen klaren Stil schreiben so sei es ihm zuvor klar in seiner Seele“.³⁴⁷ Dass die Schreibszenen eines derart entworfenen reinen Stils kaum der Komplexität moderner Literatur gerecht werden kann, demonstriert Knauths Text selbst, indem er die Einheit der späteren Literatur gegen den Preis einer Disqualifikation erkaufte:

Die grösseren Dichtungen des Alters sind – von den Wanderjahren wie von der Prosa überhaupt sehen wir hier ab – im Gegensatz zu den früheren hintereinander, in einem Zuge geschrieben [...]. Bei so zusammenhängendem Schaffen musste der Stil einen einheitlichen Charakter gewinnen.³⁴⁸

Um die angestrebte Kohärenz des Altersstils zu gewährleisten und die sprachliche und poetologische Einheitlichkeit nicht zu unterlaufen, werden kurzerhand die neben dem *Faust* meistdiskutierten und -kritisierten *Wanderjahre* ausgeblendet. In Knauths Formalismus ist ihre Heterogenität offensichtlich nicht verhandelbar und selbst zwanzig Jahre später wird Max Wundt bemerken, dass „für die Wanderjahre [...] noch sehr wenig geschehen“ ist.³⁴⁹ Während die diätetische Arbeit vor allem bei Carus das Alter des Autors als solches von jeder Degeneration befreit und zum Muster eines vollendeten Lebenskunstwerks erhoben hat, bedarf es für die einzelnen Werke einer zusätzlichen epistemologischen Versicherung beziehungsweise Verschiebung: Erst die Konjunktur philosophischer und psychologischer Philologien, die bei Dilthey, Simmel, Benjamin und anderen Knauths Stilanalyse mit der geisteswissenschaftlichen Zurückweisung des Positivismus unterrangig werden lässt, wird diese Situation ändern. Knauths formalästhetische Arbeit ist dazu eine wichtige Voraussetzung, liefert sie doch wie wohl keine andere zuvor die Explikation dessen, was als Altersstil im engeren, buchstäblichen Sinn ästhetisch zu nennen wäre. Dass sie trotz ihrer zeitlichen Nähe zum gesteigerten Interesse, das dem Begriff im 20. Jahrhundert entgegengebracht wird, kaum Resonanz erfahren hat, macht deutlich, dass es, wenn vom Altersstil die Rede ist, letztlich weniger um eine formale Ästhetik, sondern vor allem um eine Arbeit an deren Grenze zu tun ist. Knauth schreibt insofern zugleich die Vorgeschichte des Begriffs fest und an ihr Ende: Mit der neutralen Perspektive hat der diätetische Diskurs über die Werke einerseits seinen Fluchtpunkt, die Rehabilitation späterer Werke, realisiert. Andererseits wird seine Inkompatibilität mit zeitgenössischem Wissen über das Lebendige

³⁴⁷ Ebd., S. 9.

³⁴⁸ Ebd., S. 10.

³⁴⁹ Wundt, *Entwicklung des modernen Lebensideals*, S. VIII.

und dessen Alter zunehmend unüberbrückbar. Die Vollendung des Lebens, deren Figur sich vor allem aus den zeugungstheoretischen Zäsuren des späten 18. Jahrhunderts herschreibt, wird insofern zunehmend einem anderen Register zugespielt: Die Geistesgeschichte wird zum Ausgangspunkt eines wider die Physiologie sich konstituierenden Wissens vom ‚ganzen Leben der Seele im Zusammenhang‘ und damit nicht zuletzt: vom Alter. An die Stelle einer ‚anderen‘ Physiologie tritt eine Psychologie.

- Adler, Hans. Aisthesis, steinernes Herz und geschmeidige Sinne : Zur Bedeutung der Ästhetik-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Der ganze Mensch : Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Hans-Jürgen Schings, S. 96-111. 15. Stuttgart und Weimar: Metzler 1994.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno. 7. Aufl. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Ariès, Philippe. *Die Geschichte des Todes*. München: S. Fischer 1982.
- Armstrong, David. The Temporal Body. In: *Companion to Medicine in the Twentieth Century*, herausgegeben von Roger Cooter und John Pickstone, S. 247-259. London und New York 2003.
- Assmann, Aleida. Was ist Weisheit? Wegmarken in einem weiten Feld. In: *Weisheit : Archäologie der literarischen Kommunikation III*, herausgegeben von Aleida Assmann, S. 15-44. München: Wilhelm Fink 1991.
- . *Weisheit : Archäologie der literarischen Kommunikation III*. München: Wilhelm Fink 1991.
- Bachtin, Michail Michajlovič. Formen der Zeit und der Chronotopos im Roman. In: *Formen der Zeit im Roman : Untersuchungen zur historischen Poetik*, herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner, übersetzt von Michael Dewey, S. 7-209. Fischer-Taschenbücher. Frankfurt am Main: Fischer 1989.
- Bacon, Francis. *Novum Organon* (1620).
- Baumgartner, Alexander#. *Der Alte von Weimar. Göthe's Leben und Werke von 1808-1832*. Freiburg im Breisgau: # 1886.
- Begemann, Christian. Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: *Autorschaft : Positionen und Revisionen*, herausgegeben von Heinrich Detering, S. 44-61. Stuttgart und Weimar 2002.
- Benjamin, Walter. Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, I.1: S. 110-122. Suhrkamp 1991.
- . Goethe. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, II.2: S. 705-739. Suhrkamp 1991.
- Bergengruen, Maximilian, Roland Borgards, und Johannes Friedrich Lehmann. Die Grenzen des Menschen : Anthropologie und Ästhetik um 1800 : Einleitung. In: *Die Grenzen des Menschen : Anthropologie und Ästhetik um 1800*, herausgegeben von Maximilian Bergengruen, Roland Borgards, und Johannes Friedrich Lehmann, S. 7-14. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Bernays, Michael. *J. W. von Goethe. J. C. Gottsched. Zwei Biographien*#. Leipzig: Duncker & Humblot 1880.
- Birus, Hendrik. Goethes Italienische Reise# als Einspruch gegen die Romantik. In: *Europäische Begegnungen - Die Faszination des Südens*, herausgegeben von Stefan Krimm und Ursula Triller, S. 116-134. München: Bayrischer Schulbuchverlag 2001.

- . Grösste Tendenz des Zeitalters oder Ein Candide, gegen die Poesie# gerichtet? Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des Wilhelm Meister#. In: *Goethes Kritiker*, herausgegeben von Karl Eibl und Bernd Scheffer, S. 27-43. Paderborn: Mentis 2001.
- . Im Gegenwärtigen Vergangenes : Die Wiederbegegnung des alten mit dem jungen Goethe. In: *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, herausgegeben von Waltraud Wiethölter, S. 9-23. Tübingen und Basel: A. Francke 2001.
- Bloom, Harold. *Einfluss-Angst : Eine Theorie der Dichtung*. Basel und Frankfurt/M.: Stroemfeld 1995.
- Blumenbach, Johann Friedrich. *Über den Bildungstrieb*. Göttingen: Johann Christian Dieterich 1789.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- . Goethes Sterblichkeit. In: *Goethe zum Beispiel*, herausgegeben von Hans Blumenberg-Archiv in Verbindung mit Manfred Sommer, S. 103-106. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1999.
- Blümle, Claudia. Abstrakte Anschauung. Physiologie und Kunstbetrachtung bei Carl Gustav Carus. In: *"Intellektuelle Anschauung" : Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, herausgegeben von Sibylle Peters und Martin Jörg Schäfer, S. 151-164. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: Transcript 2006.
- Bohnenkamp, Anne. Goethes Arbeit am Faust. *Goethe-Jahrbuch* 114 (1997): S. 23-34 Fehler hier oder bei Frühwald.
- Bohrer, Karl-Heinz. *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- Bosse, Heinrich. *Autorschaft ist Werkherrschaft : Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn, München, Wien und Zürich: Ferdinand Schöningh 1981.
- Brandes, Peter. *Goethes Faust: Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung*. München 2003.
- Breidbach, Olaf. Burdach: Anthropologie als (Popular-)Wissenschaft. In: *Wissenschaftliche Anthropologie um 1800?*, herausgegeben von Katja Regenspurger und Temilo van Zantwijk, S. 104-114. Wiesbaden: Franz Steiner 2005.
- . Transformation statt Reihung - Naturdetail und Naturganzes in Goethes Metamorphosenlehre. In: *Naturwissenschaften um 1800 : Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, herausgegeben von Olaf Breidbach und Paul Ziche, S. 46-64. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 2001.
- . Zootomie, vergleichende Anatomie und Physiologie. In: *Carl Gustav Carus - Natur und Idee: Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Semperbau am Zwinger und im Residenzschloss*, herausgegeben von Petra Kuhlmann-Hodick und Gerd Spitzer, S. 251-253. Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009.
- Brück, Anton Theobald. Das Alter. *Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift* XXI. (1882): S. 131-147.
- . Goethe. Eine biologische Studie. *Die Gegenwart* 1 (1879): S. 8-10.
- Bunzel, Wolfgang. »Das ist eine heillose Manier, dieses Fragmente-Auftischen« – Die Vorabdrucke einzelner Abschnitte aus Goethes »Wanderjahren« in Cottas »Taschenbuch für Damen«. *Goethe-Jahrbuch* 108, no. # (1991): S. #.
- Burdach, Karl Friedrich. *Der Mensch nach den verschiedenen Seiten seiner Natur*. Balz 1837.
- . *Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft*. Bd. 3. Leipzig: Leopold Voß 1830.
- Campbell, Erin J. The Art of Aging Gracefully: The Elderly Artist as Courtier in Early Modern Art Theory and Criticism. *The Sixteenth Century Journal* 33, no. 2 (2002): S. 321-331.
- Canstatt, Carl. *Die Krankheiten des höheren Alters und ihre Heilung*. Bd. 1. 2 Bd. Erlangen: Ferdinand Enke 1839.
- Carus, Carl Gustav. *Atlas der Cranioscopie*. Weichardt 1843.
- . *Die Lebenskunst nach d. Inschriften des Tempels zu Delphi*. Dresden: Türk 1863.
- . *Einige Worte über das Verhältniß der Kunst krank zu sein zur Kunst gesund zu sein*. Leipzig: Weichardt 1843.
- . *Göthe : Zu dessen näherem Verständniss*. Leipzig: August Weichhardt 1843.
- . *Psyche*. Flammer und Hoffmann 1846.
- . *Ueber Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt*. Brockhaus 1857.
- . *Vergleichende Psychologie, oder Geschichte der Seele in der Reihenfolge der Tierwelt*. Wien: Braumüller 1866.

- . *Vorlesungen über Psychologie, gehalten im Winter 1829/30 zu Dresden*. Leipzig: Fleischer 1831.
- Coetzee, John. *Was ist ein Klassiker? Essays*. Frankfurt/M.: Fischer 2006.
- Costazza, Alessandro. *Genie und tragische Kunst : Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern u.a. 1999.
- Demandt, Alexander. *Metaphern für Geschichte : Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*. München: Beck 1978.
- Detering, Heinrich, Hrsg. *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Stuttgart und Weimar 2002.
- Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Herausgegeben von Heinz Schlaffer. München: Hanser 1986.
- Elm, Dorothea, Thorsten Fitton, Kathrin Liess, und Sandra Linden, Hrsg. *Alterstopoi: Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*. Walter de Gruyter 2009.
- Ernst Platner (1744-1818). *Konstellationen der Aufklärung zwischen Philosophie, Medizin und Anthropologie*. Aufklärung ; 19. Hamburg: Meiner 2007.
- Fabian, Bernhard, Joachim Ritter, und Rainer Warning. Genie. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter, 3: G-H: S. 279-309#Sp#. Basel und Stuttgart: Schwabe 1974.
- Fangerau, Heiner, und Jörg Vögele. Alternende Zellen und demographischer Wandel: Biologische und demographische Konzepte in historischer Betrachtung. In: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*, herausgegeben von Heiner Fangerau, Monika Gomilee, Henriette Herwig, Christoph auf der Horst, Andrea von Hülsen-Esch, Hans-Georg Pott, Johannes Siegrist, und Jörg Vögele, S. 213-225. Berlin: Akademie 2007.
- Fink, Gonthier-Louis. Tagebuch, Redaktor und Autor : Erzählinstanz und Struktur in Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre#. *Recherches Germaniques* 16 (1986): S. 7-54.
- Fleck, Christina Juliane. *Genie und Wahrheit*. Marburg: Tectum-Verl. 2006.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- . *Die Geburt der Klinik : eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. 7400. Frankfurt/M.: Fischer 1988.
- . *Die Ordnung der Dinge : Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- . *Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
- . *Sexualität und Wahrheit. Bd. 2: Der Gebrauch der Lüste*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- . *Sexualität und Wahrheit. Bd. 3: Die Sorge um sich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- . Was ist ein Autor? In: *Schriften in vier Bänden - Dits et Ecrits*, herausgegeben von Daniel Defert und Francois Ewald, 1: 1954 - 1969: S. 1003-1041. 1. Aufl. Suhrkamp 2001.
- Friedmann, Friedrich. *Die Altersveränderungen und ihre Behandlung*. Berlin, Wien: Urban & Schwarzenberg 1902.
- Frigo, Gian Franco. „Der stete und feste Gang der Natur zur Organisation“. Von der Naturgeschichte zur Naturphilosophie um 1800. In: *Naturwissenschaften um 1800 : Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, herausgegeben von Olaf Breidbach und Paul Ziche, S. 27-45. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 2001.
- Geist, Dr. Lor. *Klinik der Greisenkrankheiten*. Erlangen: Ferdinand Enke 1860.
- Gervinus, Georg Gottfried. *Geschichte der deutschen Dichtung*. Bd. 4. Historische Schriften 5. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1840.
- . *Geschichte der deutschen Dichtung*. Bd. 5. Historische Schriften 6. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1842.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*. Herausgegeben von Albrecht Schöne. Bd. 7. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag 2005.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Briefe*##.
- . Wiederholte Spiegelungen. In: *Werke: Hamburger Ausgabe*##.
- Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer kritischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*. 4. Aufl. Leipzig: B.C. Breitkopf 1751.
- Goubet, Jean-Francois#. Platner und Fichte: Von der medizinischen zur philosophischen Anthropologie. In: *Wissenschaftliche Anthropologie um 1800?*, herausgegeben von Katja Regenspurger und Temilo van Zantwijk, S. 70-85. Wiesbaden: Franz Steiner 2005.

- Greiner, Bernhard. Genie-Ästhetik und Neue Mythologie - Versuche um 1800, das Neue als Neues zu denken. In: *Das Neue : eine Denkfigur der Moderne*, herausgegeben von Maria Moog-Grünewald, S. 39-54. Heidelberg: Winter 2002.
- Grimm, Jakob. *Deutsche Rechts-Altertümer*. Göttingen: Dieterich 1828.
- . *Rede auf Wilhelm Grimm und Rede über das Alter : Gehalten in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1859)*. Herausgegeben von Herman Grimm. Berlin: Ferd. Dümmler's 1863.
- Grosche, Stefan. »zarten Seelen ist gar viel gegönnt« : *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe*. Göttingen: Wallstein 2001.
- . Carl Gustav Carus und Goethe. In: »zarten Seelen ist gar viel gegönnt« : *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe*, by Stefan Grosche, S. 175-262. Göttingen: Wallstein 2001.
- . Lebenskunst, Krankheitskunst, Heilkunst : Novalis in der Medizin von Carl Gustav Carus. In: *Carl Gustav Carus - Wahrnehmung und Konstruktion*, herausgegeben von Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, und Bernhard Maaz, S. 39-47. Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. Schwindende Stabilität der Wirklichkeit : Eine Geschichte des Stilbegriffs. In: *Stil : Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, herausgegeben von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, S. 726-788. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
- Hagner, Michael. Präzision und Ästhetik : Zur Physiognomik des Geistes bei Carl Gustav Carus. In: *Carl Gustav Carus - Wahrnehmung und Konstruktion*, herausgegeben von Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, und Bernhard Maaz, S. 261-269. Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009.
- Hahn, Alois. Zur Soziologie der Weisheit. In: *Weisheit : Archäologie der literarischen Kommunikation III*, herausgegeben von Aleida Assmann, S. 47-57. München: Wilhelm Fink 1991.
- Haller, Albrecht von. *Anfangsgründe der Physiologie des menschlichen Körpers : Von der menschlichen Frucht. Dem Leben und Tode des Menschen*. Herausgegeben von Johann Samuel Halle. Bd. 8. Berlin und Leipzig: Christian Friedrich Voß 1776.
- Harnack, Otto. *Goethe in der Epoche seiner Vollendung (1805-1832) : Versuch einer Darstellung seiner Denkweise und Weltbehandlung*. Leipzig: # 1987.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*. Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Bd. 1. 5. Aufl. Hamburg: Meiner 1980.
- . *Werke*. Herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 13. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969.
- Heine, Heinrich. Rezension über »Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel«. In: #werke#.
- Heinz, Jutta. *Narrative Kulturkonzepte*. Ereignis Weimar-Jena : Kultur um 1800 ; ästhetische Forschungen / Sonderforschungsbereich 482 Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Heidelberg: Winter 2006.
- . *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall: Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*. Berlin [u.a.]: de Gruyter 1996.
- Herder, Johann Gottfried. Kalligone II. In: #####.
- . Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. In: *Werke, Bd. 1: Frühe Schriften 1764 - 1772*, herausgegeben von Ulrich Gaier, S. 161-259. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1985.
- . Von deutscher Art und Kunst. In: *Werke, Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767 - 1781*, herausgegeben von Gunter E. Grimm, S. 443-562. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1993.
- Herrmann, Britta. Prometheus und Pygmalion als Übersetzer. Produktionsmythologeme zwischen Wissenschaft und Kunst im 18. Jahrhundert. In: *'Interesse für bedingtes Wissen'. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, herausgegeben von Caroline Welsh und Stefan Willer, S. 109-129. München: Wilhelm Fink 2008.
- Hillebrand, Bruno. *Ästhetik des Augenblicks : der Dichter als Überwinder der Zeit - von Goethe bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- Hohendahl, Peter Uwe. Die Autorität des Bildungsromans. In: *Autorität der/in Sprache, Literatur,*

- Neuen Medien : Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*, herausgegeben von Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten, und Eva Neuland, 2: S. 653-667. Bielefeld: Aisthesis 1999.
- Jannidis, Fotis, Hrsg. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2002.
- Jannidis, Fotis, Martin Lauer, Matias Martinez, und Simone Winko, Hrsg. *Rückkehr des Autors : Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- Jauß, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*#. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kant, Immanuel. *Werkausgabe, Bd. X: Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. 12. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.
- Katz, Stephen, und Erin Campbell. Creativity Across the Life Course? Titian, Michelangelo, and Older Artist Narratives. In: *Cultural Aging : Life Course, Lifestyle, and Senior Worlds*, by Stephen Katz, S. 101-117. University of Toronto Press 2005.
- Knauth, Paul. Von Goethes Sprache und Stil im Alter. Inaugural-Dissertation, Leipzig 1894.
- Knell, Sebastian, und Marcel Weber, Hrsg. *Länger leben? Philosophische und biowissenschaftliche Perspektiven*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- Knörer, Ekkehard. Topik : Latent Vorhandenes, ingenios Entdecktes. In: *Latenz : 40 Annäherungen an einen Begriff*, herausgegeben von Stefanie Diekmann und Thomas Khurana, S. 201-206. Berlin: Kadmos 2007.
- Kondratowitz, Hans-Joachim von. „Alter“ und „Krankheit“. Die Dynamik der Diskurse und der Wandel ihrer historischen Aushandlungsformen. In: *Das Alter im Spiegel der Generationen : Historische und sozialwissenschaftliche Beiträge / hg. von Josef Ehmer und Peter Gutschner*, S. 109-155. Wien, Köln und Weimar: böhlau 2000.
- Köppen, Friedrich. *Lebenskunst*. Hamburg: Friedrich Perthes 1801.
- Koschorke, Albrecht. Die Textur der Neigungen : Attraktion, Verwandtschaftscode und novellistische Kombinatorik in Goethes Mann von fünfzig Jahren#. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* #, no. 4 (1999): S. 592-610.
- Koselleck, Reinhart. Die Verzeitlichung der Begriffe. In: *Begriffsgeschichten : Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen Sprache*, S. 77-85. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- . Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung. In: *Begriffsgeschichten : Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen Sprache*, S. 105-154. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.
- Kruckis, Hans-Martin. Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert. In: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp, S. 451-493. Stuttgart 1994.
- Kuhlmann-Hodick, Petra, und Gerd Spitzer, Hrsg. *Carl Gustav Carus - Natur und Idee: Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Semperbau am Zwinger und im Residenzschloss*. Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009.
- Kuhn, Dorothea. Goethes Morphologie. Geschichte - Prinzipien - Folgen. *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft (Osaka)* (1987): S. 1-21.
- . Goethes Morphologie. Geschichte - Prinzipien - Folgen. In: *Typus und Metamorphose. Goethe-Studien*, herausgegeben von Renate Grumach, S. 188-202. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1988.
- Küpper, Thomas. Das Alter macht Epoche : Literarische Semantik um 1800. In: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*, herausgegeben von Heiner Fangerau, Monika Gomilee, Henriette Herwig, Christoph auf der Horst, Andrea von Hülsen-Esch, Hans-Georg Pott, Johannes Siegrist, und Jörg Vögele, S. 237-248. Berlin: Akademie 2007.
- . *Das inszenierte Alter : Seniorität als literarisches Programm von 1750 bis 1850*. Würzburg 2004.
- Landfester, Ulrike. „Pergamente von Engeln auf und ab gerollt“ : Das Genie und sein Schreibmaterial im Werk des jungen Goethe. In: *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, herausgegeben von Waltraud Wiethölter, S. 81-101. Tübingen und Basel: A. Francke 2001.
- Lehmann, Johann August. *Goethes Sprache und ihr Geist*. Berlin: # 1852.
- Lepenies, Wolf. *Das Ende der Naturgeschichte : Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Hanser-Anthropologie. München #: Hanser 1976.
- Liebsch, Dimitri. *Die Geburt der ästhetischen Bildung aus dem Körper der antiken Plastik : Zur*

- Bildungssemantik im ästhetischen Diskurs zwischen 1750 und 1800*. Hamburg: Felix Meiner 2001.
- Link-Heer, Ursula. Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe). In: *Stil : Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, herausgegeben von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, S. 93-114. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
- Maag, Georg. Erfahrung. In: *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, herausgegeben von Karl-Heinz Barck, 2: Dekadent - Grotesk: S. 260-274. Stuttgart u.a. 2001.
- Macho, Thomas. Stammbäume, Freiheitsbäume und Geniereligion : Anmerkungen zur Geschichte genealogischer Systeme. In: *Genealogie und Genetik : Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte*, herausgegeben von Sigrid Weigel, S. 15-44. Berlin: Akademie Verlag 2002.
- Mallet, Friedrich. *Physicalische Beschreibung der Erdkugel aus Veranlassung der cosmographischen Gesellschaft*. Übersetzt von Lampert Hinrich Röhl. Greifswald: A. J. Röse 1774.
- Mandelkow, Karl Robert. *Goethe in Deutschland : Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. Bd. 1. München: C. H. Beck 1980.
- . *Goethe in Deutschland : Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. Bd. 2. München: C. H. Beck 1989.
- Martus, Steffen. *Werkpolitik : zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*. Berlin u.a. 2007.
- Mattenklott, Gert. Poetik der Lebensalter. In: *Altern braucht Zukunft : Anthropologie, Perspektiven, Orientierung*, herausgegeben von Birgit Hoppe und Christoph Wulf, S. 141-156. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996.
- Menke, Christoph. Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik. In: *Konzepte der Moderne*, herausgegeben von Gerhart von Graevenitz, S. 593-611. Germanistische Symposien-Berichtsbände 20. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999.
- Menze, Clemens. Grundzüge der Bildungsphilosophie Wilhelm von Humboldts. In: *Bildung und Gesellschaft : Zum Bildungsbegriff von Humboldt bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Hans Steffen, S. 5-27. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972.
- Menzel, Wolfgang. *Die deutsche Literatur*. Bd. 2. Stuttgart 1828.
- Mettenheimer, Carl. *Sectiones Longaeavorum : Eine Zusammenstellung und Uebersetzung der Berichte über die ältesten Menschen, die einer anatomischen Untersuchung unterworfen worden sind ; nebst erläuternden Anmerkungen*. Frankfurt/M.: J. D. Sauerländer 1863.
- Mischer, Sibille, und Josef Früchtel. Vollkommen/Vollkommenheit. In: *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, herausgegeben von Karl-Heinz Barck, 6: Tanz - Zeitalter/Epoche: S. 367-397. Stuttgart und Weimar: Metzler 2005.
- Mommsen, Theodor. Rede zu Kaisers Geburtstag : 22. März 1875. In: *Reden und Aufsätze*, herausgegeben von Otto Hirschfeld, S. 50-56. Berlin: Weidmann 1905.
- Montaigne, Michel de. Über das Alter. In: *Essais*, übersetzt von Herbert Lüthy, S. 312-315. 9. Aufl. Zürich: Manesse 1996.
- Moser, Dietz-Rüdiger. Die Märchen von der Altentötung und das Altwerden im Märchen nach Beispielen in Volkserzählungen des späten Mittelalters. In: *Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, herausgegeben von Elisabeth Vavra, S. 203-218. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2008.
- Müller, Ernst. *Ästhetische Religiösität und Kunstreligion : in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Literaturforschung. Berlin: Akademie 2004.
- Müller-Seidel, Walter. ‚Um Mitternacht ging ich ...‘ : Zeitbewußtsein und Alterskunst. In: *Goethe-Gedichte : zweiunddreissig Interpretationen*, herausgegeben von Gerhard Sauder, S. 298-308. München 1996.
- Müller-Tamm, Jutta. Wiederholte Offenbarungen. Metamorphose und Metempsychose bei Carl Gustav Carus. In: *Carl Gustav Carus - Wahrnehmung und Konstruktion*, herausgegeben von Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, und Bernhard Maaz, S. 293-298. Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2009.
- Neuhaus, Volker. Die Archivfunktion in Wilhelm Meisters Wanderjahre#. *Euphorion* 62, no. 1. Heft (1968): S. 13-27.
- Neumann, Gerhard. ‚Die höchste Lyrik ist entschieden historisch‘ – Goethes Gedichte als Lebens-

- Werk. In: *Über die Grenzen Weimars hinaus – Goethes Werk in europäischem Licht*, herausgegeben von Thomas Jung und Birgit Mühlhaus, S. 135-170. Frankfurt/M. u.a. 2000.
- Neymeyr, Barbara, und Olaf Hildebrand. Die Proklamation schöpferischer Autonomie. Poetologische Aspekte in Goethes Prometheus-Hymne vor dem Hintergrund der mythologischen Tradition. In: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein : Gedichte und Interpretationen*, S. 30-49. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. 7. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008.
- Ortland, Eberhard. Genie. In: *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, herausgegeben von Karl-Heinz Barck, 2: Dekadent - Grotesk: S. 661-708. Stuttgart u.a. 2001.
- Parnes, Ohad, Ulrike Vedder, und Stefan Willer. *Das Konzept der Generation : Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.
- Pfeifer, Klaus. *Medizin der Goethezeit. Christopf Wilhelm Hufeland und die Heilkunst des 18. Jahrhunderts*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau 2000.
- Pinna, Giovanna. Zwischen Naturphilosophie und Aufklärung : Konzeptionen des Alters zwischen Aufklärung und Romantik. In: *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*, herausgegeben von Heiner Fangerau, Monika Gomilee, Henriette Herwig, Christoph auf der Horst, Andrea von Hülsen-Esch, Hans-Georg Pott, Johannes Siegrist, und Jörg Vögele, S. 141-151. Berlin: Akademie 2007.
- Pudelek, Jan-Peter. Werk. In: *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, herausgegeben von Karl-Heinz Barck, 6: Tanz - Zeitalter/Epoche: S. 520-588. Stuttgart und Weimar: Metzler 2005.
- Reiber, Cornelius. Die Lebenswissenschaft im Leichenhaus. In: *Untot – Undead : Verhältnisse vom Leben und Leblosigkeit : Relations between the Living and the Lifeless*, herausgegeben von Peter Geimer, S. 105-116. Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte 2003.
- Richter, Karl. Wiederholte Spiegelungen im ‚West-östlichen Divan‘ : die Entoptik als poetologisches Paradigma in Goethes Alterswerk. *Scientia Poetica* 4 (2000): S. 115-130.
- Rieger, Stefan. Die Semiotik des Lebens : Physiologie als Menschengeschichte. In: *Disziplinen des Lebens : Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik*, herausgegeben von Ulrich Bröckling, Benjamin Bühler, Marcus Hahn, Matthias Schöning, und Manfred Weinberg, S. 189-202. Tübingen: Gunter Narr 2004.
- Rosenberg, Rainer, Jochen Brückle, Hans-Georg Soeffner, und Jürgen Raab. Stil. In: *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, herausgegeben von Karl-Heinz Barck, 5: Postmoderne - Synästhesie: S. 367-397. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003.
- Rosenkranz, Karl. *Goethe und seine Werke*. Zweite verbesserte und vermehrte. Königsberg: Gebrüder Bornträger 1856.
- Sarasin, Philipp. *Reizbare Maschinen : Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.
- Schäfer, Daniel. „De senectute“. Zur Rezeption medizinischen und nicht-medizinischen Wissens der Antike in der frühneuzeitlichen Altenheilkunde. In: *Gesundheit - Krankheit. Kulturtransfer medizinischen Wissens von der Spätantike bis in die Frühe Neuzeit*, herausgegeben von Florian Steger und Kay Peter Jankrift, S. 219-236. Köln, Weimar und Wien: Böhlau 2004.
- Schärf, Christian. *Goethes Ästhetik : Eine Genealogie der Schrift*. Stuttgart und Weimar 1994.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie: gefolgt von Einleitung zu seinem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, 1799.
- Schenda, Rudolf. Die Alterstreppe - Geschichte einer Popularisierung. In: *Die Lebenstreppe : Bilder der menschlichen Lebensdauer*, herausgegeben von #, S. 11-24. Köln: Rheinland-Verlag.
- Scherer, Wilhelm. Goethe-Philologie. In: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, herausgegeben von Karl Robert Mandelkow, Teil 3: 1870-1918: S. 78-90. München: C. H. Beck 1979.
- . *Zur Geschichte der deutschen Sprache*. Berlin: # 1868.
- Schiller, Friedrich. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: *Werke : Nationalausgabe*, herausgegeben von Benno von Wiese, S. 309-412. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1962.
- Schings, Hans-Jürgen, Hrsg. *Der ganze Mensch : Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. 15. Stuttgart und Weimar: Metzler 1994.

- Schlaffer, Hannelore. Paradies und Parodie: Die letzten Szenen in Goethes letzten Werken. In: *Interpreting Goethe's Faust Today*, herausgegeben von Jane K. Brown, Meredith Lee, und Thomas P. Saine, S. 102-111. Camden House Inc 1994.
- Schlaffer, Heinz. *Faust zweiter Teil : Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 1981.
- Schlegel, Friedrich. Gespräche über die Poesie. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von Hans Eichner, 2, Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801): S. 284-362. Kritische Neuauflage. München, Paderborn und Zürich: Ferdinand Schöningh 1967.
- . *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Herausgegeben von Hans Eichner. Bd. 6. Paderborn, München und Wien: Ferdinand Schöningh 1961.
- Schmieder, Falko. Überleben und Nachhaltigkeit. Ein problem- und begriffsgeschichtlicher Aufriss. *Trajekte*, no. 18 (2009): S. 4-11.
- Schneider, Helmut J. Fiktion als Herkunftsadoption. Zur ästhetischen Substitution der Macht der Geburt im 18. Jahrhundert. In: *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien : Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*, herausgegeben von Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten, und Eva Neuland, 2: S. 618-632. Bielefeld: Aisthesis 1999.
- Schöttker, Detlev. Ruhm und Rezeption. Unsterblichkeit als Vorraussetzung der Literaturwissenschaft. In: *Der ganze Mensch : Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Hans-Jürgen Schings, S. 472-487. 15. Stuttgart und Weimar: Metzler 1994.
- Schottlaender, Rudolf. Zur Prometheus-Figur des jungen Goethe. In: *Antikerezeption, deutsche Klassik und sozialistische Gegenwart*, herausgegeben von Johannes Irmscher, S. 15f. Berlin: Akademie 1979.
- Schwieren, Alexander. „Freiwilliger Abschied“? Die Imagination des Gerontozids als Verhandlung der Lebensdauer in der Moderne. In: *Vorzeitiger Tod: Identitäts- und Sinnstiftungsmuster in historischer Perspektive*, herausgegeben von Thorsten Halling, Silke Fehleemann, und Jochen Vögele. Bd. 34. Historical Social Research / Historische Sozialforschung 4, 2009.
- Seiler, Burkhard Wilhelm. Ueber die Zergliederung des menschlichen Körpers im Alter. Herausgegeben von Johann Christian Reil. *Archiv für die Physiologie* 6, erstes Heft (1805): S. 1-119.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Third Earl of. Selbstgespräch oder Ratschlag an einen Autor. In: *STANDARD EDITION : Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*, herausgegeben von Gerd Hemmerich und Wolfram Benda. Bd. 1. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1981.
- Siebert, Bernhard. *Relais. Geschehnisse der Literatur als Epoche der Post 1751 - 1913*. Berlin: Brinkmann & Bose 1993.
- Sohm, Philip. *The Artist Grows Old : The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*. New Haven, Conn. and London: Yale University Press 2007.
- Sonntag, Michael. „Lebenskraft“. Die Biologie vor 1859. In: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele. Katalogbuch zur Ausstellung der Wiener Festwochen 1989*, herausgegeben von Jean Clair, Cathrin Pichler, und Wolfgang Pircher, S. 543-550. Wien: Löcker Verlag 1989.
- Stoff, Heiko. *Ewige Jugend : Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich*. Köln [u.a.]: Böhlau 2004.
- . Jung und Alt auf Leben und Tod. Methoden der Verjüngung um 1900. In: *Untot – Undead : Verhältnisse vom Leben und Leblosigkeit : Relations between the Living and the Lifeless*, herausgegeben von Peter Geimer, S. 79-91. Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte 2003.
- Stolleis, Michael. Geschichtlichkeit und soziale Relativität des Alters. In: *Die Zukunft des Alterns : Die Antwort der Wissenschaft*, herausgegeben von Peter Gruss, S. 258-278. München 2007.
- Teuber, Bernhard. Sacrificium auctoris. Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft. In: *Autorschaft : Positionen und Revisionen*, herausgegeben von Heinrich Detering, S. 121-141. Stuttgart und Weimar 2002.
- Theile, Gerd. Die Akten des Goethesangs. Selbstverwaltung und Individualität im Zeichen des Archivs. In: *Das Archiv der Goethezeit : Ordnung – Macht – Matrix*, herausgegeben von Gerd Theile, S. 11-30. München: Wilhelm Fink 2001.
- Thums, Barbara. Moralische Selbstbearbeitung und Hermeneutik des Lebensstils : Zur Diätetik in

- Anthropologie und Literatur um 1800. In: *Die Grenzen des Menschen : Anthropologie und Ästhetik um 1800*, herausgegeben von Maximilian Bergengruen, Roland Borgards, und Johannes Friedrich Lehmann, S. 97-112. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- . Wandernde Autorschaft im Zeichen der Entsagung: Goethes Wanderjahre. In: *Autorschaft : Positionen und Revisionen*, herausgegeben von Heinrich Detering, S. 501-520. Stuttgart und Weimar 2002.
- Trunz, Erich. Goethes Altersstil. In: *Ein Tag aus Goethes Leben : 8 Studien zu Leben und Werk*, herausgegeben von Erich Trunz, S. 139-146. München 1990.
- Vasari, Giorgio. *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Zürich: Manesse 1974.
- Vedder, Ulrike. *Geschickte Liebe : zur Mediengeschichte des Liebesdiskurses im Briefroman „Les liaisons dangereuses“ und in der Gegenwartsliteratur*. Köln [u.a.]: Böhlau 2002.
- Vischer, Friedrich Theodor. Die Litteratur über Göthe's Faust. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* Nr. 9-67 (1839).
- Vischer, Robert. Neues über Bernhard Strigel. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 6 (1885): S. 38-57.
- Vogel, Karl. *Die letzte Krankheit Goethe's, beschrieben und nebst einigen andern Bemerkungen über denselben, mitgetheilt von Carl Vogel. Nebst einer Nachschrift von C. W. Hufeland*. Berlin: G. Reimer 1833.
- Vögele, Jörg. Alter und Altern im demographischen Wandel des 19. und 20. Jahrhunderts. In: *Zum Sterben schön : Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, herausgegeben von Andrea Hülsen-Esch und Wiltrud Westermann-Angerhausen, 1: Aufsätze: S. 19-30. Regensburg: Schnell + Steiner 2006.
- Voßkamp, Wilhelm. „Mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden [...]“ : Zur Tradition und Aktualität von Goethes Bildungskonzept. In: *Goethe und die Weltkultur*, herausgegeben von Klaus Manger, S. 227-238. Heidelberg: Winter 2003.
- . »Ein anderes Selbst« : Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts. Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge 15. Göttingen: Wallstein 2004.
- . Entzeitlichung. Utopien und Institutionen. In: *Temporalität und Form : Konfigurationen ästhetischen und historischen Bewußtseins : Autoren-Kolloquium mit Karl Heinz Bohrer*, herausgegeben von Wolfgang Lange, Jürgen Paul Schwindt, und Karin Westerwelle, S. 21-37. Heidelberg: Winter 2004.
- Wahl, Hans-Werner. Entwicklung gerontologischer Forschung. In: *Enzyklopädie der Gerontologie: Alternsprozesse in multidisziplinärer Sicht*, herausgegeben von Andreas Kruse und Mike Martin, S. 29-48. 1. Aufl. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Hans Huber 2004.
- Weidner, Daniel. Zur Rhetorik der Säkularisierung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* 78, no. Heft 1 (2004): S. 95-132.
- Weigel, Sigrid. Der Ort als Schauplatz des Gedächtnisses. Zur Kritik der ‚Lieux de memoire‘, mit einem Ortstermin bei Goethe und Heine. In: *Weimar - Archäologie eines Ortes*, herausgegeben von Georg Bollenbeck, Jochen Golz, Michael Knoche, und Ulrike Steierwald, S. 9-22. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 2001.
- . Heinrich Heines orientalische und okzidentalische Wechsel. Postalische Poetologie als Korrespondenz mit der Vergangenheit und den Toten. In: *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, herausgegeben von Klaus Briegleb und Itta Shedletzky, S. 135-147. Hamburg.
- Weinrich, Harald. *Knappe Zeit : Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*. 3. Aufl. München: C. H. Beck 2005.
- Wellbery, David E. *The Specular Moment : Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford, California: Stanford University Press 1996.
- Wellbery, David E. „Spude dich Kronos“ : Zeitsemantik und poetologische Konzeption beim jungen Goethe. In: *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, herausgegeben von Waltraud Wiethölter, S. 163-181. Tübingen und Basel: A. Francke 2001.
- . Die Enden des Menschen: Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis). In: *Das Ende : Figuren einer Denkform*, herausgegeben von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, S. 600-639. München: Fink 1996.
- Wertheim, Leopold. *Das Greisenalter in seiner Wesenheit : Inaugural-Abhandlung*. München: Franz

1837.

- Willems, Marianne. Wider die Kompensationsthese : Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm-und-Drang-Bewegung. *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2 (1999): S. 1-40.
- Willer, Stefan. »Eine sonderbare Generation« : Zur Poetik der Zeugung um 1800. In: *Generation : Zur Genealogie des Konzepts - Konzepte von Genealogie*, herausgegeben von Sigrid Weigel, Ohad Parnes, Ulrike Vedder, und Stefan Willer, S. 125-156. Trajekte. München: Fink 2005.
- . Die Schreibszene des Nachlasses bei Goethe und Musil : Schreiben, Hinterlassenschaft, Nachlaß. In: »*Schreiben heißt: sich selbst lesen*« : *Schreibszenen als Selbstlektüren*, herausgegeben von Davide Giuriato, Martin Stingelin, und Sandro Zanetti, S. 67-82. München 2008.
- Wundt, Max. *Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals*. Berlin und Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung 1913.
- Young, Edward. *Gedanken über die Original-Werke. Aus dem Englischen von H.E. von Teubern. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1760. Nachwort und Dokumentation zur Wirkungsgeschichte in Deutschland von Gerhard Sauder*. Heidelberg: Schneider 1977.
- Zanetti, Sandro. Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust. In: »*Schreiben heißt: sich selbst lesen*« : *Schreibszenen als Selbstlektüren*, herausgegeben von Davide Giuriato, Martin Stingelin, und Sandro Zanetti, S. 86-113. München 2008.
- Zavadlal, Michael. *Wodurch wird die Ueberlieferung, dass Sophocles den Philoktetes im höchsten Greisenalter geschrieben, im Stücke selbst bestätigt?* Mitterburg: K. K. Gymnasium 1887.
- Ziche, Paul. Anthropologie zwischen Physiologie und Naturphilosophie. Wissenschaftssystematische Aspekte der Fachgebiete Anthropologie und Psychologie um 1800. In: *Naturwissenschaften um 1800 : Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, herausgegeben von Olaf Breidbach und Paul Ziche, S. 96-106. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 2001.