

Das Abendland · Neue Folge 49
Forschungen zur europäischen Literatur- und Ideengeschichte

Herausgegeben von Dirk Werle

Wissenschaftlicher Beirat

Sibylle Baumbach
Stefanie Buchenau
Simone De Angelis
Kirsten Dickhaut
Carlos Spoerhase
Stefan Tilg

Ernst Osterkamp

STERNE IN STILLER
WERDENDEN NÄCHTEN

Lektüren zu Goethes Spätwerk



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main 2023
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf EOS Werkdruck der Firma Salzer,
alterungsbeständig  ISO 9706 und PEFC-zertifiziert

Printed in Germany
ISSN 0724-9624
ISBN 978-3-465-00129-4

INHALT

Vorwort	7
1. Einsamkeit und Altersbewusstsein	15
2. Nur keine Worte. Krieg und Vers in Goethes Werk 1806–1814	45
3. Der Krieg um die Farben	135
4. Die Spuren der Geschichte in der Natur. Goethe beschreibt Landschaften	173
5. Einsamkeit und Entsagung in Goethes <i>Wahlverwandschaften</i>	207
6. Niederes und Höchstes. Wegespuren vom <i>West-östlichen Divan</i> zum zweiten Teil des <i>Faust</i>	225
7. Die Wunderlichkeit der Welt. Über die erste Fassung von Goethes <i>Wilhelm Meisters Wanderjahre</i>	249
8. Der lange Weg aus der Wunderlichkeit. Die zweite Fassung der <i>Wanderjahre</i>	301
9. Ironische Geselligkeit. Goethes <i>Inschriften, Denk- und Sendebblätter</i>	319
10. Prinzessin Marie und die Madonna. Über ein Gelegenheitsgedicht Goethes	337
11. Goethe – Cotta – Boisserée. Klassisch-romantische Phantasmagorie	349
12. Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes	373
13. Vom mythischen Idol zum modernen Ich. Fausts Helena	415
14. Marienbader Bergschluchten	433
15. Das letzte Jahr. Die Künste im Leben eines Mannes, der den Tod nicht statuierte	457
<i>Hinweise zu Erstveröffentlichungen</i>	475

Goethes Werke werden mit folgenden Siglen zitiert:

- FA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. [Frankfurter Ausgabe] Hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a. Frankfurt am Main (ab 2010: Berlin) 1985–2013.
- MA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter. München 1985–1998.
- WA Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919.

VORWORT

Am Anfang steht das Staunen: das Staunen über die thematische Vielfalt, die gedankliche Komplexität, den stofflichen und sprachlichen Reichtum, die formale Variationsfähigkeit, die Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Publikum, die Goethe in seinem Spätwerk an den Tag legt. Dies Staunen wird nicht geringer, wenn man sich lange und intensiv mit dem Spätwerk Goethes beschäftigt, im Gegenteil: es steigert sich, je tiefer der Leser sich in das Werk hineinbegibt. Intensiviert wird es durch eine Frage, die sich irgendwann unabweisbar aufdrängt: derjenigen danach, wie dies alles miteinander zusammenhängt. Es ist die Frage nach der inneren Beschaffenheit des geistigen Kosmos, in dem *Faust* und *Farbenlehre*, *Pandora* und *Wanderjahre*, *Divan* und zahllose Gelegenheitsgedichte ihren Platz finden und aufeinander bezogen sind. Ein Biograph Goethes kann sich dieses Problem leicht vom Halse schaffen, indem er es in eine lebensgeschichtliche Erzählung überführt: in die Geschichte einer Abfolge von Werken. Damit wird aber eine produktive Irritation narrativ beseitigt, die sich bei der Lektüre von Goethes Spätwerk immer wieder einstellt: diejenige durch die Gleichzeitigkeit der großen Werke seines Alters, die den Begriff des Kosmos überhaupt erst nahelegt. *Farbenlehre* und *Faust*, *Divan* und die autobiographischen Schriften, *Wanderjahre* und *Kunst und Altertum* entstehen über weite Zeiträume hinweg, und sie entstehen weitgehend parallel zueinander; andere Texte (wie *Pandora*) warten darauf, wieder aufgenommen zu werden, und manche davon warten auch vergeblich. Aus diesen Gründen lässt sich Goethes Spätwerk schwerlich als ein zeitliches Werkkontinuum begreifen, sondern es ist allenfalls als ein Raum vorstellbar, in dem vieles Platz hat und in dem alles aufeinander bezogen ist. Dies ist es, was das Staunen des Philologen hervorruft; es ist das kosmische Staunen eines Betrachters, der die einzelnen Sonnen und Planeten – die Werke – schon bewundernswert genug findet, sich dann aber doch die Frage stellen muss, wie dies alles zusammenhängt und welche ideelle Kraft es im Inneren zusammenhält.

Es ist dies die Leitfrage der in diesem Band zusammengefassten Lektüren zu Goethes im letzten Vierteljahrhundert seines Lebens entstandenen Werken. Der Wunsch, sich lesend und schreibend die inneren Zusammenhänge von Goethes Spätwerk zu erschließen, hat die Arbeit an ihnen vorangetrieben. Den werkbiographischen Zusammenhalt von Goethes Spätwerk sehe

ich in einer Schreibsituation begründet, die ich als schöpferische Einsamkeit bezeichne; sie befähigte Goethe dazu, so zu schreiben, als ob es das Publikum gar nicht gäbe, deshalb seine formalen und thematischen Entscheidungen in völliger Freiheit treffen zu können und seine Werke über lange Zeiträume hinweg so entstehen zu lassen, wie sie selbst es verlangten, und nicht, wie es den Erwartungen des literarischen Marktes entsprach. In diesem Raum der produktiven Einsamkeit kommunizieren die solitären Werke über die Gattungsgrenzen hinweg untereinander, nicht aber mit einem Publikum, an dessen Erwartungen sie nicht interessiert sind, das sie deshalb auch nur noch in geringem Maße erreichen und am Ende gar nicht mehr erreichen wollen. Aus dieser Schreibsituation ist ein Spätwerk von staunenswerter sprachlicher, gedanklicher und formaler Radikalität entstanden, die das Klassizitätsverlangen vergangener Philologengenerationen weitgehend außer Kraft gesetzt hat. Von dieser Kompromisslosigkeit werden sich auch die heutigen Leser immer wieder überraschen lassen, zumal wenn sie über die Werkgrenzen hinausblicken und die Korrespondenzen zwischen den je für sich (um ein von ihm gern verwendetes Wort aufzugreifen) inkommensurablen Texten des späten Goethe ins Auge fassen. Darum haben sich die folgenden Lektüren zum Spätwerk Goethes in einer Folge von Einzelstudien bemüht. Sie halten die Ergebnisse über viele Jahre hinweg vollzogener Wanderungen durch den Raum des Spätwerks fest, die von dem Wunsch vorangetrieben wurden, sich durch das vorgeblich Bekannte überraschen zu lassen.

Wer sich gern und oft mit dem Werk Goethes beschäftigt, der lebt in dem Bewusstsein, dass es in der Goethe-Philologie keine endgültigen Resultate, sondern immer nur Zwischenstände gibt. Das liegt nicht nur am Umfang und an der Komplexität des Werks, nicht allein auch an der Vielfalt der überlieferten Lebenszeugnisse von den Tagebüchern über die Briefe und Gespräche bis hin zu den Haushaltsdokumenten und Familienzeugnissen, nicht nur schließlich an der Vielfalt der wissenschaftlichen, kulturellen, künstlerischen und politischen Bezüge, in denen dies Werk sich entfaltet hat und die das Fassungsvermögen jedes modernen Lesers schon aus Gründen der historischen Distanz weit übersteigen, sondern es hat seinen Grund vor allem darin, dass auch ein Jahrhundert nach Abschluss der Wemarer Sophien-Ausgabe die editorische Erschließung von Goethes Werk auf beeindruckende Weise ständig voranschreitet: sowohl auf der Ebene der historisch-kritischen Textdokumentation als auch auf dem Wege einer um zunehmende historische Tiefenschärfe bemühten Kommentierungspraxis. Editorische Großprojekte wie die 2018 abgeschlossene historisch-kritische

Edition des *Faust*, die erstmals die ganze Komplexität der Textgenese mit den Mitteln der digitalen Philologie zur Darstellung bringt, und wie die historisch-kritischen Editionen der Tagebücher Goethes (seit 1998) und seiner Briefe (seit 2008) verändern auf grundlegende Weise unsere Kenntnis von Goethes Leben und unser Verständnis seines Werks. Das Weimarer Propyläen-Projekt arbeitet daran, die Editionen von Goethes Biographica, seiner Tagebücher und Gespräche, seiner Briefe und der Regesten der an ihn gerichteten Briefe, digital miteinander zu vernetzen, so dass es bald möglich sein wird, die Fülle seiner Lebenszeugnisse Tag für Tag elektronisch aufzurufen und sie auf die Werkgenese zu beziehen. Überdies erscheinen kontinuierlich, um ein weiteres zentrales Hilfsmittel der Goethe-Forschung hervorzuheben, neue Lieferungen des *Goethe Wörterbuchs* und vertiefen Wort für Wort das Verständnis der historischen Semantik in Goethes Sprachgebrauch.

Das alles mag manchem als Ausdruck eines spätalexandrinischen philologischen Monumentalismus erscheinen, der den Goethe-Kult auf nüchternste Weise in Gestalt einer ihre Ansprüche ständig steigenden editorischen Praxis ins Extrem treibt. Für einen Leser Goethes freilich, der sich seit vielen Jahren mit dessen Schriften beschäftigt, bedeuten diese philologischen Unternehmungen zunächst und vor allem Medien und Möglichkeiten zur Auffrischung, Schärfung und Erneuerung des Blicks auf die Werke. Goethes Werk fließt aus diesen Projekten ständig neue Lebenssubstanz zu: durch die Präzisierung der Textgestalt, durch die Erhellung der Entstehungszusammenhänge, durch die Rekonstruktion der Diskursfelder, durch die Klärung der biographischen Problemhorizonte, durch die Einbettung in die politischen Spannungen der Zeit, durch die Profilierung der wichtigen Gesprächspartner und die Bestimmung des von Goethe Gelesenen, Gesehenen, Gehörten. Gewiss trägt all dies auch entschieden zur Historisierung des Goethe'schen Werks bei, aber ein eigentümlicher Effekt dieser Historisierung besteht wiederum darin, dass ihm durch die Konkretisierung der historischen Bezüge neue Lebenssubstanz und -präsenz zuwächst: eine erfrischende Realitätsnähe und Gegenwärtigkeit jenseits aller geistes- und problemgeschichtlichen Abstraktionen. Je dichter Goethes Werk in seine geschichtlichen Zusammenhänge eingebettet wird, umso nachdrücklicher gewinnt es an Klarheit und Zugänglichkeit, und je konkreter die historischen Problemfelder und Einflussphären, aus denen es erwachsen ist, ausgeleuchtet werden, umso transparenter wird es auch auf die Problemlagen und Lebensbezüge, unter denen es gegenwärtig rezipiert wird. Über keinen Dichter wissen wir so viel wie über Goethe, kein Werk ist so umfassend dokumentiert wie das seinige, und sicher trägt gerade der hieraus erwachsende

Reichtum an lebensweltlichen und menschlichen Bezügen entscheidend dazu bei, dass es an Präsenz und Aktualität nicht verliert.

So können auch und gerade Leser, die sich einigermaßen in Goethes Werk auszukennen meinen, immer wieder von ihm überrascht werden. Dies geht hinaus über die Erfahrung, dass man komplexe Werke wie den *Faust* oder die *Wilhelm Meister*-Romane im Abstand mehrerer Jahre ohnehin aufgrund lebensgeschichtlichen Zugewinns und veränderter historischer Problemlagen neu liest und anders versteht; es verdankt sich im Falle von Goethes Werk dem Prozess kontinuierlicher philologischer Anreicherung durch Edition und Kommentar. So ist der eminente Fortschritt, der aus der umfassenden Kommentierung der Tagebücher für das Verständnis der politischen Dimension des Goethe'schen Werks insbesondere nach 1800 erwächst, gar nicht hoch genug zu veranschlagen. Wer die Tagebücher nun im Zusammenhang mit ihrem Kommentar (in Goethes textiler Metaphorik: Zettel und Einschlag) liest, wird eines dichten Gewebes aus künstlerischen und wissenschaftlichen, politischen und kulturellen Bezügen inne, das den Blick auf Goethes Spätwerk schon deshalb mit Nachdruck verändert, weil es den Realitäts- und Problemgehalt, aus dessen inneren Spannungen dies Werk erwachsen ist, erstmals in seiner ganzen Dichte zu erkennen gibt. Ein Leser, der sich anhand der kommentierten Tagebücher von der Vielschichtigkeit der untereinander verbundenen historischen Problemfelder, durch die sich Goethe ständig bewegte, überzeugt hat, wird sich über die Komplexität der thematischen Entscheidungen und formalen Lösungen, zu denen er in seinen Werken gelangte, nicht mehr wundern, ja vielleicht sogar Meisterwerke der Komplexitätsreduktion in ihnen erkennen, welche eine Vielfalt von Konfliktlagen auf fundamentale Problemfelder zurückführen, die anhand weniger Figuren symbolisch zur Darstellung gebracht werden.

Mehr als einen Zwischenstand meiner eigenen Beschäftigung mit dem Werk Goethes kann auch ich mit diesem Buch nicht geben. Anfänglich lag der Schwerpunkt meines Interesses an Leben und Werk Goethes auf seiner lebenslangen Beschäftigung mit den bildenden Künsten; hieraus sind unter anderem meine Habilitationsschrift und ein Supplementband zum Goethe Handbuch erwachsen.¹ Dass mein Interesse an diesem Aspekt von Goethes Werk sich bis heute nicht verloren hat, zeigt auch das vorliegende Buch in einzelnen Studien. Mit den Jahren haben sich allerdings die Akzente deutlich verlagert, wobei sich eine zunächst irritierende Beobachtung als be-

¹ Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991; Goethe Handbuch. Supplemente. Bd. 3. Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart/Weimar 2011.

sonders anregend und fruchtbar erwies: die Feststellung der fundamentalen Divergenz zwischen dem Klassizismus von Goethes Kunsturteil, an dem er in seinem Verhältnis zu den bildenden Künsten bis in sein höchstes Alter unbeirrt festhielt, und seiner gänzlich unklassizistischen literarischen Praxis, die insbesondere die nach dem Tod Schillers und dem Ende des klassischen Projekts entstandenen Werke prägt und es Forschern, denen epochale Zuordnungen wichtig sind, möglich machen würde, Goethes Spätwerk als radikale Sonderentwicklung der Romantik oder als frühe Blüte des ästhetischen Historismus zu kategorisieren. Gewiss war Goethe immer von dem Bewusstsein durchdrungen, dass Literatur und bildende Kunst jeweils eigenen Gesetzen gehorchen, und dennoch überrascht stets aufs neue die Unbedingtheit, mit der Goethe sich in seinem poetischen Schaffen in einen Gegensatz zur klassizistischen Werkästhetik setzt – je älter er wird, umso unbefangener.

Von hier aus verlagerte sich in Vorlesungen, Vorträgen und Aufsätzen mein Interesse immer nachdrücklicher auf das Goethe'sche Spätwerk in der Vielfalt seiner Aspekte im weiten Spannungsfeld zwischen Dichtung und Naturwissenschaft, bildender Kunst und Theater, Kulturpolitik und Sammlungstätigkeit. Dabei entfaltete sich allerdings eine eigentümliche Paradoxie: Je intensiver ich mit der formalen und thematischen Vielfalt des Spätwerks vertraut wurde und je mehr ich dessen hinreißende thematische und formale Radikalität, die von Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Leser kaum noch zu unterscheiden ist, zu bewundern lernte, umso stärker bildete sich ein Bedürfnis aus, das sich mit einiger Ironie als klassizistisch bezeichnen lässt: dasjenige, die innere Einheit in dieser Mannigfaltigkeit erkennen zu wollen. Deshalb steht die Frage nach der inneren Einheit von Goethes Spätwerk, die immer auch die Frage nach dem Zusammenhang von Leben und Werk einschließt, hinter diesem Buch. Einige der in ihm versammelten Studien suchen sie zu beantworten, indem sie Zusammenhänge dadurch identifizieren, dass sie Gattungsgrenzen überschreiten, andere, indem sie Problemkontinuitäten in den Blick nehmen, die sich von dauerhafter Bedeutung für Goethes Werk erwiesen haben. Aber auch hier entfaltet sich wieder eine Dialektik: Je vielfältiger die Aspekte sind, anhand derer die vorliegenden Goethe-Lektüren die innere Einheit des Spätwerks herausarbeiten wollen, umso nachdrücklicher löst sie sich wieder auf; je detaillierter sie verfahren, umso stärker invisibilisieren sie, was sie sichtbar machen wollen: den inneren Zusammenhang des Ganzen. Auch deshalb: ein Zwischenstand.

Zunächst bedarf es der Klärung, was ich unter Goethes Spätwerk verstehe. Da es sich um ein gut erforschtes Werk handelt, stehe ich bei der Beantwortung dieser Frage unter keinem Originalitätszwang; ich setze den werkge-

schichtlichen Einschnitt wie viele andere vor mir in die Jahre 1805/6, sehe als das entscheidende Ereignis, mit dem sich das Goethe'sche Altersbewusstsein auszubilden beginnt, allerdings weniger den Tod Schillers als die militärischen Ereignisse um den 14. Oktober 1806, in denen Goethe (und mit ihm seine damals noch unveröffentlichten Schriften) zum ersten Mal zum ungeschützten Objekt lebensbedrohlicher geschichtlicher Prozesse wird. Im Gefolge dieser Ereignisse bildet Goethe sein Alterskonzept der produktiven Einsamkeit aus; das erste Kapitel versucht dies plausibel zu machen und die werkgeschichtlichen Konsequenzen zu bestimmen. Die zweite Studie geht einer weitgehend verborgenen Geschichte nach, deren Rekonstruktion bisher übersehene Werkzusammenhänge sichtbar werden lässt: Sie sucht nach den Spuren, die der beständige Druck des Krieges, der in den Jahren 1806 bis 1814 auf Goethe lastete, in seinem poetischen Werk hinterlassen hat; wie sehr er auch das destruktive Potential des Kriegs aus seinem dichterischen Werk zu verbannen bemüht war, es tritt doch an signifikanten Stellen seiner Poesie in seiner politischen und lebensgeschichtlichen Brisanz hervor. Insgesamt bleibt der Krieg in diesen Jahren in Goethes dichterischem Werk dennoch ein Randthema, und dies mag seinen Grund auch darin haben, dass er in dieser Zeit den erbittertsten Krieg seines Lebens führte: den Kampf um die Farben; das dritte Kapitel geht dieser These anhand der militärischen Metaphorik in Goethes *Farbenlehre* nach, die umso bemerkenswerter ist, als die Gesetzlichkeit und Ordnung der Natur lebenslang für Goethe den Gegensatz zur Willkür der Geschichte bildete. Mit welchem literarischen Verfahren Goethes naturwissenschaftlich geschulter Blick die Ordnung des Naturraums und die Spuren, die die Geschichte in ihr hinterlassen hat, zu erfassen suchte, wird im vierten Schritt anhand seiner Landschaftsbeschreibungen – Gegenbildern auch zu den Verwüstungen, die den Lebensräumen des Menschen in dieser Zeit der großen Schlachten zuteilwurden – gezeigt. Es ist dies das einzige Kapitel des Buchs, in dem mit der Analyse der *Briefe aus der Schweiz* der Schwerpunkt der Argumentation auf die Zeit vor 1806 gelegt wird, bevor von hier aus Perspektiven auf die *Italienische Reise* und das *Sanct-Rochus-Fest zu Bingen* und damit aufs Spätwerk entwickelt werden. Dies hat seinen Grund auch darin, dass anhand von Goethes Landschaftsauffassung exemplarisch der Blick auf die Kontinuitäten gelenkt werden soll, die das Spätwerk mit den früheren Werkphasen verbinden.

Der nächste Schritt führt in die Landschaften der *Wahlverwandtschaften* und damit ins erzählerische Spätwerk; dabei wird ein zentrales Thema des Eingangskapitels, das Problem der Einsamkeit, aufgenommen und perspektiviert auf die von Goethe in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* favorisierte

Problemlösungsstrategie der Entsagung. Das sich anschließende Kapitel trägt unter der leitenden Frage, wieviel *Faust* bereits im *West-östlichen Divan* enthalten sei, Beobachtungen zur Einheit des Spätwerks zusammen, die aus Motivverwandtschaften zwischen Goethes inkommensurabler Gedichtsammlung und dem zweiten Teil der Tragödie erwachsen. Hierauf widme ich mich einem selbst bei Goethelesern nahezu unbekanntem Werk: der ersten Fassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Der von mir gewählte Zugang zu diesem Roman mag exzentrisch erscheinen, denn er stützt sich auf die Deutung eines einzigen Worts, das Goethe in diesem Buch irritierend häufig verwendet: »wunderlich«; aber dies ist vielleicht gerechtfertigt bei der Analyse eines Romans, der selbst erzählerisch in vielfacher Hinsicht exzentrisch anmutet. Die Abundanz des Worts in der ersten Fassung des Romans wird gedeutet als Hinweis darauf, wie fremd dessen Erzähler die Welt, die ihn umgibt, mittlerweile geworden ist. Dass in den für die zweite Fassung der *Wanderjahre* neu konzipierten Passagen die Wunderlichkeitssemantik entschieden an den Rand tritt, lässt sich dann, wie ich im nächsten Schritt plausibel machen will, verstehen als Ausdruck von Goethes Bemühen, die erzählerische Diagnose einer gestörten Weltordnung zu überschreiten in Richtung auf neue soziale Ordnungsentwürfe und Problemlösungsstrategien.

Im 9. und 10. Kapitel widme ich mich dem Gelegenheitsgedicht als einer für das Poesieverständnis des späten Goethe repräsentativen Gedichtform, der er eine hohe soziale Bedeutung zugeschrieben hat. Zunächst rekonstruiere ich, wie er in der Abteilung *Inschriften, Gedenk- und Sende-Blätter* in der Ausgabe letzter Hand seine an Personen gerichteten Gedichte so zusammenstellt, dass das Bild einer (in restaurativer Perspektive) gelungenen sozialen Ordnung entsteht, in dem der Dichter seine idealen Lebensbedingungen entwirft. Danach zeige ich exemplarisch anhand eines dieser Gedichte, wie sich Goethes Anspruch, dem an eine bestimmte Person adressierten Gelegenheitsgedicht eine überpersönliche Bedeutung zu geben, dichterisch realisiert. Das elfte Kapitel greift aus in Goethes reale Lebensbezüge, indem es am Beispiel des Dreiecks Sulpiz Boisserée – Goethe – Johann Friedrich Cotta die Bedeutung seiner Netzwerke auch für die poetische Produktivität nachzuweisen unternimmt; ohne dieses Netzwerk hätte es die Ausgabe letzter Hand und damit auch den zweiten Teil des *Faust* nicht geben können.

In Goethes späten Jahren gerät das in der Tradition Winckelmanns stehende idealisierte Bild Griechenlands, an dem er spätestens seit der Italienreise unbeirrt festgehalten hat, zunehmend unter einen Realitätsdruck, der von den Fortschritten der Altertumswissenschaften ausgeht. Auf welche Weise es Goethe dennoch in seinem Spätwerk gelingt, auf seinem Grie-

chenideal zu beharren und es den Erkenntnisfortschritten der Archäologie anzupassen, zeigt die zwölfte Studie in einem weiten werkgeschichtlichen Bogen, der sich von *Pandora* bis zum zweiten *Faust* spannt. Am Beispiel Helenas werden danach exemplarisch Goethes poetische Strategien bei der Transformation einer Gestalt des antiken Mythos zur modernen Dramenfigur beleuchtet (13). Wenn anschließend der Versuch unternommen wird, die Schlusszene des *Faust* als Antwort auf eine offene Frage zu lesen, die sich am Ende der *Marienbader Elegie* gestellt hatte, dann ist auch dies ein Versuch, exemplarisch eine gattungsübergreifende Antwort auf die leitende Frage nach der inneren Einheit des Spätwerks zu geben (14). Und am Ende (15) wird am Beispiel seines letzten Lebensjahrs ein abschließender Blick auf die Lebensbedeutung der Kunst für Goethe geworfen.

Der Autor kann nur hoffen, dass in dieser Mannigfaltigkeit und Multiperspektivität der Lektüren zu Goethes Spätwerk sich Figuren einer inneren Einheit abzeichnen. Dass nicht alle wichtigen Werke in gleicher Weise berücksichtigt werden konnten, ist mir bewusst, aber ein Handbuch zu Goethes Spätwerk war auch nicht mein Ziel. Dass es andererseits hier und da zu kleinen thematischen Überschneidungen kommen kann, liegt in der Konsequenz meiner Fragestellung. Dies Buch wurde zur Hälfte neu geschrieben und greift zur Hälfte auf schon gedruckte Studien zurück; diese wurden gründlich durchgesehen und zum Teil stark überarbeitet. Goethe-Lektüren: das bedeutet auch, dass ich (im Falle der hier erstmals gedruckten Untersuchungen unter den Bedingungen der Covid-19-Pandemie) in einen neuerlichen Dialog mit Texten getreten bin, die ich gut zu kennen meinte und die mir dann doch bei der systematischen Neulektüre von Goethes späten Werken so begegneten, als seien sie mir bisher weitgehend fremd und unbekannt geblieben. Sie haben mich überrascht, und das ist die beste Erfahrung, die einem Leser zuteil werden kann. Das Buch hat also eine persönliche Dimension: Es hält die Überraschungen fest, die diesem Leser bei der Lektüre Goethe'scher Texte zuteil geworden sind. Er wollte seinen eigenen Weg durch das Werk gehen; auch deshalb lag eine Auseinandersetzung mit aktuellen Tendenzen der Goethe-Forschung nicht in seiner Absicht. Ein Zwischenstand also. Es bleibt: das Staunen.

1. EINSAMKEIT UND ALTERSBEWUSSTSEIN

Als Thema der Dichtkunst hat das Alter Goethe zeitlebens nie besonders beschäftigt, und so hat er es sich denn für sein höchstes Alter aufgespart, Personen höchsten Alters zu zentralen Figuren eines seiner Werke zu machen. In dem im Frühjahr 1831 abgeschlossenen 5. Akt von *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* lässt der nun fast 82jährige zunächst mit Philemon und Baucis ein uraltes Ehepaar auftreten und danach mit Faust einen im höchsten Alter stehenden Gewaltherrscher, dem dieses Paar zum Opfer fällt; das Alter schlägt das Alter tot. Die anderen Akteure des 5. Akts gehören bis in die Bergschluchtenszene hinein vorwiegend der Geisterwelt an, sind also alterslos. Ihre Alterslosigkeit färbt allerdings auf die Darstellung der drei Alten ab, und gerade dies erweist, wie Goethe sich die künstlerische Repräsentation des Alters vorgestellt hat: nämlich weitgehend ohne Spuren des Alters, also ohne erhebliche Einbuße an seelischer wie körperlicher Kraft, ohne nennenswerte Beschneidung der Lebensbezüge, ohne die Demontage der körperlichen Gestalt hin zur Gebrechlichkeit. Deshalb lohnt es sich, die Eingangsszene zum 5. Akt von *Faust II* mit Blick auf Goethes Verständnis des Alters genauer zu betrachten.

Philemon und Baucis haben sich, wie der sie nach langer Zeit besuchende Wanderer gleich erkennt, in der Schrumpfdylle, die ihnen die Modernisierungsprozesse gelassen haben, als Repräsentanten der *vita contemplativa* trefflich konserviert. Aber bevor er dies bemerkt, sieht er etwas anderes, für Goethes Alterskonzept Entscheidendes; die ersten Verse, die er spricht, lauten: »Ja! sie sinds die dunkeln Linden,/ Dort, in ihres Alters Kraft.«¹ Es ist dies der affirmativste Aktbeginn, der sich in Goethes gesamtem dramatischem Werk findet: eröffnet von der Interjektion »Ja!«, mündend in eine Bestätigung der konstruktiven, lebensbewahrenden, schöpferischen »Kraft« des Alters, die sich aus dem Einklang des Alternden mit den Gesetzen der Natur speist. Alter wird hier nicht mit Entkräftung und Verfall in Verbindung gebracht, sondern wird, als organische Fortdauer des Lebens, geradezu mit Kraft gleichgesetzt: »ihres Alters Kraft«. Hierin schwingt auch eine Erinnerung an Ovids *Metamorphosen* mit, in denen Zeus das uralte Paar nicht

¹ FA 7/1, S. 427, Vs. 11043 f.

sterben lässt, sondern es am Ende seines Lebens in zwei kraftvolle Bäume verwandelt.²

Der Anblick der Linden perspektiviert danach den Blick des Wanderers auf die beiden Alten, die immer schon alt gewesen sind – jedenfalls »Alt schon jener Tage«,³ als sie ihn aus Seenot retteten – und die er nun erneut in der Kraft ihres Alters erblickt. Denn Baucis, »Mütterchen, sehr alt«,⁴ wie die Regieanweisung sie charakterisiert, und der nach ihr auftretende »Greis«⁵ Philemon mögen zwar körperlich geschrumpft sein (deshalb »Mütterchen«) und an Kraft eingebüßt haben, wie Philemon eingesteht (»wie meine Kräfte schwanden«),⁶ dies ändert aber nichts daran, dass von körperlicher Gebrechlichkeit des »wackren Paars«⁷ oder gar von Krankheit nirgends die Rede ist – im Gegenteil, zwar schläft der Greis nun länger, aber doch nur, um damit die Kraft für »rasches Tun«⁸ zu gewinnen, und Baucis ist ohnehin in so guter Verfassung, dass ihr Philemon die Anweisung »Eile nur den Tisch zu decken«⁹ erteilen kann. Nichts verweist in dieser Szene auf die Endlichkeit allen Lebens, und so bleibt denn das Alter dieses Paares zeitlos und ohne Altersspuren aus dem doppelten Grund, dass es im Einklang mit der Natur lebt und seinen Anteil an deren Pflege und Nutzung durch beständige Tätigkeit nach Maßgabe seiner Kräfte leistet; dies ermöglicht es dem alten Paar, unbehelligt von Krankheit zu bleiben und den Tod nicht statuieren zu müssen. Ebendies ist es, was das Alter als Lebensform für Goethe nicht etwa nur erträglich, sondern produktiv macht: Anerkennung der Gesetze der Natur und der aller menschlichen Existenz mit ihnen gesetzten Möglichkeiten und Grenzen und die Bereitschaft zu unablässiger, aber nicht rastloser Tätigkeit als einer die Grenzen des Lebens erweiternden und sie öffnenden schöpferischen Existenzweise. Noch im hohen Alter hat er sich eine Existenz ohne Aufgaben und deren tätige Bewältigung nicht vorstellen mögen. »Ich muß gestehen«, so heißt es am 23. September 1827 im Gespräch mit Kanzler von Müller, »ich wüßte auch nichts mit der ewigen Seeligkeit anzufangen, wenn sie mir nicht neue Aufgaben und Schwierigkeiten zu besiegen böte. Aber

2 P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2010, S. 496 f. (8. Buch, Vs. 711–720).

3 FA 7/1, S. 427, Vs. 11054.

4 Ebd., nach Vs. 11058.

5 Ebd., Vs. 11061.

6 Ebd., S. 428, Vs. 11089.

7 Ebd., S. 427, Vs. 11052.

8 Ebd., Vs. 11062.

9 Ebd., S. 428, Vs. 11079.

dafür ist wohl gesorgt, wir dürfen nur die Planeten und Sonnen anblicken, da wird es noch Nüsse genug zu knacken geben.«¹⁰

Auf der anderen Seite nach Faust, den Goethe in der Palast-Szene »im höchsten Alter«¹¹ – eine markante Steigerung der Einschätzung »sehr alt« bei Baucis – auftreten lässt. Auch sein Alter ist alterslos; Spuren des körperlichen Verfalls oder der geistigen Schwächung haben sich seinem Dasein nicht einzeichnen können, als sei er auf paradoxe Weise zur zeit-, geschichts- und erinnerungslosen Allegorie der *vita activa* versteinert. Auch die Altersferne seines Alters manifestiert sich in unaufhörlicher Tätigkeit, aber dies ist die maßlose Tätigkeit eines Ruhe- und Rastlosen, der nicht mehr in eine reflexive Distanz zu seinem eigenen Tun zu treten vermag; vor allem aber ist es eine Aktivität, die jeden Einklang mit der Natur und ihren Gesetzen suspendiert, wie schon die Szenenanweisung »PALAST/ weiter Ziergarten,/ großer gradgeführter Kanal«¹² zeigt: der Palast als lebens- und liebesleeres steinernes Gehäuse, der Ziergarten als Inbegriff einer domestizierten, ihrer Eigengesetzlichkeit und damit ihrer schöpferischen Produktivität beraubten Natur, der »gradgeführte Kanal« als Symbol totalitärer Ausrichtung des Lebensstroms. Auch Faust verkörpert mithin wie Philemon und Baucis des »Alters Kraft«, er freilich in ihrer die Natur vergewaltigenden, die Gesetze des Lebens pervertierenden Form. Den alten Faust lässt Goethe wie Philemon und Baucis, die Fausts Totalitarismus zum Opfer gebracht werden, nicht am Alter sterben, sondern er stirbt an einem Exzess hybriden Selbstgenusses, der Realitätsblindheit voraussetzt.

Faust, Philemon und Baucis: diese im höchsten Alter entworfene poetische Konfiguration des Alters gibt in polarer Fügung zu erkennen, wie Goethe das Alter als eine aktive Lebensweise aus der Perspektive desjenigen, der sein Alter tatsächlich bis an dessen äußerste Grenzen produktiv zu machen verstand, bestimmen und für sich annehmbar machen konnte: durch intensive Lebensteilhabe in schöpferisch gestaltender Tätigkeit nach Maßgabe von des »Alters Kraft« und im Einklang mit der Natur. Was für die drei Alten gilt, gilt auch für ihn: Statt das Alter als Vorbereitung auf den Tod zu begreifen, verstand er es bei allen körperlichen Einschränkungen als gesteigerte Teilhabe am Leben. Es war diese Lebensteilhabe durch unablässige Aktivität, die es ihm ermöglichte, sich mit dem Bewusstsein seiner Endlichkeit, das ihm seit seiner Jugend schwere Erkrankungen stets aufs neue

¹⁰ Kanzler von Müller: Unterhaltungen mit Goethe. Kritische Ausgabe besorgt von Ernst Grumach. Weimar 1956, S. 169.

¹¹ FA 7/1, S. 431.

¹² Ebd.

einprägten, zu arrangieren; deshalb bleiben Philemon, Baucis und Faust frei von allen Spuren physischer Hinfälligkeit und damit von Symptomen ihrer Endlichkeit. So hat Goethe es im Grunde zeitlebens mit den Gestalten fortgeschrittenen Alters in seinem Werk gehalten; er bürdete ihrer physischen Erscheinung ungerne Zeichen der Vergänglichkeit auf. Dagegen spricht auch das Beispiel des *Manns von fünfzig Jahren* in den *Wanderjahren* nicht; im frühen 19. Jahrhundert war ein ausgefallener Zahn noch kein Todesbote, was bereits daran zu erkennen ist, dass kaum einer seiner zahllosen Besucher die Zahnlosigkeit des späten Goethe bemerkt hat oder sich gar von ihr daran hat hindern lassen, sich von dessen körperlicher Erscheinung beeindruckt zu zeigen. Und schon gar nicht spricht dagegen die *Marienbader Elegie*, in der kein Symptom des Alters und kein Zeichen körperlicher Schwächung die Tragödie dieser im Gedicht alterslosen Liebe motiviert. Poetisch kommt dem Alter bei Goethe jedenfalls kein herausgehobener Status zu; es ist für ihn eine Fortschreibung des Lebens jenseits seines Zenits bis zu seinen äußersten Grenzen, und so erscheinen denn die Alten in seinem Werk in jener kraftvollen Körperlichkeit, die ältere Menschen auch in der Skulptur der Antike aufweisen. Wenn er sich in den nachgelassenen *Maximen und Reflexionen* die Frage notiert hat, »In wie fern das Alternde schön genannt werden kann«,¹³ dann hat diese Überlegung in seinem Verständnis des Alters als einer fortdauernden aktiven Teilhabe am Leben ihren Grund.

Dass für Goethe, wie der Blick auf die im 5. Akt des zweiten *Faust* zur Entfaltung gebrachte Kraft des Alters zeigt, auch in fortgeschrittensten Jahren die – wenn auch in körperlicher Hinsicht abgeschwächte, so doch in geistiger Perspektive gesteigerte – produktive Lebensteilhabe vorangetrieben werden kann und dass schöpferische Tätigkeit im Einklang mit der Natur in seinem Werk zur Forderung an alle Lebensalter erhoben wird, wirft die Frage auf, ob für ihn das Alter überhaupt den Status einer eigenständigen Lebensphase oder gar, mit dem Titel von Gottfried Benns berühmtem Vortrag aus dem Jahre 1954 gesprochen, eines Problems für Künstler besessen hat. Als Dichter hat sich Goethe jedenfalls für das Alter nicht sehr interessiert, wie exemplarisch die im *Faust* zur Entfaltung gebrachte Strategie zeigt, Figuren höchstes Alter zuzusprechen, ohne sie mit den Symptomen des Alters zu belasten. Und doch bildete das Alter auch für Goethe eine Lebensphase eigenen Rechts, die – über den Imperativ zur beständigen Tätigkeit hinaus – nach besonderen Strategien zu ihrer Bewältigung verlangte; dies erweist sich daran, dass er sein Alter vielfach thematisiert hat, bezeichnenderweise zu-

¹³ MA 17, S. 943. Nr. 1348.

meist in Briefen und privaten Äußerungen, nur selten hingegen als Autor gegenüber der Öffentlichkeit.

Allerdings ist es außerordentlich schwer, im Falle Goethes den Beginn des Alters lebensgeschichtlich festzulegen, und dies nicht allein, weil das Alter in jedem Leben das Resultat eines Prozesses ohne fixierbaren Anfang ist, sondern vor allem aufgrund von Goethes im Bewusstsein der Endlichkeit seines Lebens formuliertem Bekenntnis zur Tätigkeit als der aktiven Teilhabe am Leben bis zu dessen Grenzen, ja selbst über die Grenzen des Daseins hinaus, wie es die von Eckermann festgehaltene Äußerung des 79jährigen vom 4. 2. 1829 emphatisch festgehalten hat: »Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriff der Tätigkeit; denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinen Geist nicht ferner auszuhalten vermag.«¹⁴ Dieses von unbegrenztem Naturvertrauen diktierte Bekenntnis zu unermüdlicher Produktivität und Kreativität, die die Fortdauer des Lebens über dessen Ende hinaus gewährleisten (ein Bekenntnis, dem die Schlusszene des *Faust*, ohne je den Naturraum zu verlassen, höchste szenische Evidenz verleiht), verweigert dem Alter den Status einer lebensgeschichtlichen Ausklingphase und steht damit im Widerspruch zum gängigen neuzeitlichen Altersverständnis. Denn seit der Frühen Neuzeit definierte sich das Alter primär über die Distanz zur Tätigkeit; mit dem Ausscheiden aus dem aktiven Arbeitsprozess setzte das Alter ein. Auch im 18. und frühen 19. Jahrhundert galt als alt erst derjenige, der nicht mehr aktiv am Arbeitsleben teilnehmen konnte. Deshalb konnte der Altersbeginn je nach den Lebensbedingungen und der Arbeitsfähigkeit des einzelnen – im Spannungsfeld etwa zwischen dem 45. und dem 70. Lebensjahr – differieren, und daher vermochte die Neuzeit bis weit ins 19. Jahrhundert hinein kein positives Konzept des Alters auszubilden, denn es gab nach dem Erlöschen ihrer Arbeitsfähigkeit, wie man exemplarisch an den Märchen der Brüder Grimm studieren kann, keinen positiv besetzten Ort für die Alten; sie waren für die Jungen eine Last, und die Thematisierung des Alters diente primär als Hinweis auf die Vergänglichkeit des Daseins.

Vor dem Hintergrund dieses durch den Verlust der Arbeitsfähigkeit definierten Altersverständnisses lässt sich konstatieren, dass Goethe niemals alt gewesen ist. Seine gesamte Existenz, in der Leben und Tätigkeit programmatisch aufeinander bezogen blieben, war ein bewusster Protest gegen Vergänglichkeitsklage und Vergänglichkeitssemantik, und seine Arbeitsfähigkeit hat

¹⁴ MA 19, S. 278 (unter Korrektur des Druckfehlers »meinem Geist« in MA 19).

er niemals eingeübt. Auch wenn er sich nach dem Desaster mit Ulrike von Levetzow im Jahre 1823 dazu genötigt sah, den Schwerpunkt seiner aktiven Lebensteilhabe von der äußeren auf innere Tätigkeit zu verlagern (»meine höchste Pflicht ist nun meine Tätigkeit immer mehr ins Innere zu ziehen«¹⁵), so hat er doch neben dieser ins Innere gezogenen literarischen Tätigkeit, die immerhin neben vielem anderen den zweiten Teil der Tragödie *Faust* hervorbrachte, bis in seine letzten Lebensjahre aktiv an den politischen und kulturellen Prozessen des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach Anteil genommen. Das Goethe'sche Altersbewusstsein speist sich deshalb aus anderen Faktoren; ich hebe hier die drei wichtigsten hervor: erstens die Erfahrung, von den eigenen Generationsgenossen nach und nach verlassen zu werden, zweitens das Bewusstsein der fundamentalen Divergenz seiner aktuellen politischen und kulturellen Lebensbedingungen von denjenigen, unter denen er aufgewachsen war, und drittens die Prägung seines Selbstverständnisses durch eine immer stärker und programmatischer sich ausbildende Opposition zum Zeitgeist nicht nur auf dem Gebiet der Politik, sondern vor allem auch auf dem künstlerisch-kulturellen Feld.¹⁶ Diese Faktoren von Goethes Altersbewusstsein verschmolzen miteinander und verdichteten sich zu einem für den späten Goethe charakteristischen Einsamkeitsverständnis, das die Erfahrung der geistigen Isolation dadurch produktiv zu machen verstand, dass es sie als Ort der schöpferischen Freiheit definierte.

Goethe hatte schon immer eine hohe Affinität zur Einsamkeit: sowohl zur Einsamkeit als literarischem Thema als auch zur Einsamkeit als freiwillig gewählter produktiver Lebensform.¹⁷ Ein besonders schönes Zeugnis für sein Konzept produktiver Einsamkeit bildet ein Passus aus seinem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 28. Oktober 1799: »Der einzelne Künstler kann sich freilich nicht isolieren, und doch gehört Einsamkeit dazu, um in die Tiefe der Kunst zu dringen und die tiefe Kunst in seinem eignen Herzen aufzuschließen. Freilich keine absolute Einsamkeit, sondern Einsamkeit in einem lebendigen reichen Kunstkreise.«¹⁸ Über einen solchen »lebendigen

¹⁵ So schon 1822; MA 13.1, S. 519.

¹⁶ Wichtige Anregungen im Hinblick auf Goethes Opposition zu den Zumutungen des Zeitgeists verdanke ich den aus dem Nachlass veröffentlichten Goethe-Studien Hans Blumenbergs; Hans Blumenberg: Goethe zum Beispiel. In Verbindung mit Manfred Sommer hg. vom Hans Blumenberg-Archiv. Frankfurt am Main/Leipzig 1999.

¹⁷ Grundlegend hierfür insbesondere mit Blick auf *Die Leiden des jungen Werthers* Kathrin Wittler: Einsamkeit. Ein literarisches Gefühl im 18. Jahrhundert. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 87 (2013), S. 186–216.

¹⁸ Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt. Hg. von Ludwig Geiger. Berlin 1909, S. 100.

reichen Kunstkreis« verfügte Goethe 1799 wie niemals zuvor: Der Briefwechsel mit Zelter hatte eben begonnen, Schiller zog von Jena nach Weimar, die Weimarerischen Kunstfreunde veranstalteten ihre erste Ausstellung, so dass es in all dieser sozialen Betriebsamkeit für Goethe darauf ankommen musste, sich Freiräume produktiver Einsamkeit zu sichern, um noch ins »Tiefe der Kunst« dringen zu können. Ganz anders dann die Situation nur sechs Jahre später, als der »lebendig reiche« Weimarer Kunstkreis sich auflösen begann. In einem (vermutlich 1806 entstandenen) mit den Künstlern und dem Publikum seiner Zeit bitter hadernenden Rückblick auf die im Jahre 1805, dem Todesjahr Schillers, durchgeführte letzte Weimarerische Kunstausstellung hat Goethe die düstere Prognose formuliert: »die Weimarerischen Kunstfreunde, da sie Schiller verlassen hat, sehen einer großen Einsamkeit entgegen.«¹⁹ Eine große Einsamkeit: die Enttäuschung über das desaströse Scheitern seines mit Hilfe der Weimarerischen Preisaufgaben unternommenen Versuchs zur Erneuerung der Kunst aus dem Geist der Antike verband sich bei Goethe mit dem Schmerz über den Tod Schillers zu einem umfassenden Verlassenheitsgefühl, das sich in dem ständig wachsenden Bewusstsein seiner grundsätzlichen Distanz zum Zeitgeist verdichtete.

Damit waren seit 1805/6 die zentralen Komponenten von Goethes Altersbewusstsein beisammen. Im Begriff der »großen Einsamkeit« verdichteten sich die Erfahrungen desjenigen, der seine Generationsgenossen überlebte, dessen epochale Lebensbedingungen sich grundsätzlich von denen seiner ersten Lebenshälfte unterschieden und dessen Selbstverständnis in entschiedener Opposition zum Zeitgeist stand. Die lebensgeschichtliche, politische und kulturelle Dimension sind in Goethes Verständnis des Alters als Einsamkeit untrennbar, wie exemplarisch eine Reflexion zeigt, in der das Alter mit einem der am höchsten besetzten Begriffe des politischen Diskurses der Epoche in Verbindung gebracht wird: »Der Alte verliert eins der größten Menschenrechte, er wird nicht mehr von seines Gleichen beurteilt.«²⁰ Hierzu zählt das schmerzliche Bewusstsein, dass die Verständigungsmöglichkeiten für ihn schon dadurch eingeschränkt waren, dass die Zahl der Gesprächspartner, die dieselben lebensgeschichtlichen Erfahrungen und Voraussetzungen teilten, immer geringer wurde; so sagte er am 5. April 1830 im Gespräch mit Kanzler von Müller: »Ich kann eigentlich mit Niemanden mehr über die mir wichtigsten Angelegenheiten sprechen, denn Niemand kennt und versteht meine Praemissen.«²¹ Es waren diese Erfahrungen und

¹⁹ WA I, 36, S. 266.

²⁰ MA 17, S. 783 (Maximen und Reflexionen. Nr. 371).

²¹ Kanzler von Müller: Unterhaltungen (wie Anm. 10), S. 187.

nicht Krankheiten oder das Empfinden nachlassender körperlicher oder gar geistiger Kraft, die Goethes Altersverständnis bestimmten. Die gern diskutierte Frage, auf welches Jahr sich der Beginn des Goethe'schen Alters und damit der Beginn seines Spätwerks datieren lasse,²² unterläuft diese Faktoren seines Altersbewusstseins, die sich, einander wechselseitig bedingend und verstärkend, in einem langen Prozess ausbildeten. Sein Alter setzte nicht mit einem markanten Ereignis ein, etwa 1805 mit dem Tod Schillers oder mit der politisch-militärischen Katastrophe im Oktober 1806 oder 1816 mit dem Tod Christianes und demjenigen der Kaiserin Maria Ludovica oder 1823 mit dem Marienbader Desaster, sondern das Alter war für Goethe ein allmählicher Bewusstseinsprozess, der die Geschichte seines Körpers begleitete. Er hat in einem der wenigen Gedichte, in denen er das Alter thematisierte, die Prozessualität des Alterns akzentuiert und aus ihr die Notwendigkeit abgeleitet, statt sich vom bewusstlos alternden Körper mit Hinfalligkeitsschüben überraschen zu lassen, das Alter als einen bewusst reflektierten Prozess zu definieren, um es aktiv – tätig! – gestalten zu können; das kleine Gedicht *Das Alter* hat er 1814 an seinen Altersgenossen Zelter geschickt:

Das Alter ist ein höflich Mann:
 Einmal übers andre klopft er an,
 Aber nun sagt Niemand: Herein!
 Und vor der Türe will er nicht sein.
 Da klinkt er auf, tritt ein so schnell,
 Und nun heißt's, er sei ein grober Gesell.²³

Das Goethe'sche Altersbewusstsein war davor geschützt, vom Alter überfallen zu werden. Es bleibt immer beeindruckend, mit welcher Selbstverständlichkeit Goethe im Schutzraum seiner produktiven Einsamkeit die Bedingungen seines Alters, so schmerzhaft sie für ihn auch waren, akzeptiert hat. Gegen das Unvermeidliche zu rebellieren erschien ihm sinnlos, und so hat er den Tod, auch wenn er ihn nicht statuieren mochte, selbst im Falle der ihm Allernächsten so klaglos wie möglich hingenommen; er hat den politischen Weltlauf seinem Gang überlassen, weil der sich von Weimar aus

²² Zum Forschungsstand vgl. Goethes Spätwerk / On Late Goethe. Hg. von Kai Sina und David Wellbery. Berlin/Boston 2020, hier insbesondere die Beiträge von Jan Behrs: Wann beginnt Goethes Spätwerk? *Dichtung und Wahrheit* als Schwellentext, S. 45–65, und Tom Kindt: Goethes Spätwerk. Zur Wissenschafts- und Begriffsgeschichte einer »Entdeckung«, S. 253–267.

²³ MA 9, S. 103.

ohnehin kaum beeinflussen ließ, und sich lieber darauf konzentriert, die Verhältnisse in seinem familiären, gesellschaftlichen und politischen Nahbereich so positiv zu ordnen und zu gestalten, wie ihm dies möglich war; gegen den Zeitgeist hat er sich und sein Werk produktiv abgegrenzt, ohne doch zu hoffen, ihn ändern zu können.

All dies trug dazu bei, dass sich sein Einsamkeitsbewusstsein als konstitutives Element seines Alters kontinuierlich ausprägen und stabilisieren musste. In dem Jahrzehnt nach Schillers Tod verfestigte es sich durch den Verlust weiterer Weggefährten und Freunde: Herzogin Anna Amalia 1807, Carl Ludwig Fernow 1808, Wieland 1813, Christiane 1816 und so fortan. Der Preis für Goethes virtuose Fähigkeit, andere zu überleben, bestand darin, dass Einsamkeit zu einem zentralen Thema seines Alters wurde: die Einsamkeit des Zurückgelassenen und die freiwillige Einsamkeit desjenigen, der sich den Zumutungen des Zeitgeistes zu entziehen suchte. Es war dies freilich kein öffentlich verhandeltes Thema; Goethe hat dafür gesorgt, dass die Wendung von der »großen Einsamkeit« zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde. Seiner Leserschaft gegenüber hat er es vorgezogen, statt dessen lieber die Notwendigkeit der Entsagung als einer ethisch begründeten freiwilligen Resignation von einer umfassenden Lebensteilhabe dichterisch zu plausibilisieren, und die Germanistik hat, der Goethe'schen Selbstdeutung wie so oft bereitwillig folgend, die Entsagung als eine Kunst des »heiteren Geltenlassens und des gelösten Verzichts«²⁴ geradezu zum zentralen Glaubensartikel von Goethes Altersevangelium erhoben und damit den Schmerz seiner tatsächlichen Einsamkeitserfahrung zum Verschwinden gebracht.

Was er an die Öffentlichkeit nicht dringen lassen wollte, hat Goethe aber den engsten Freunden gegenüber immer wieder als seine durch das Entsagungskonzept nicht zu bewältigende Empirie der Einsamkeit thematisiert, am ungeschütztesten zunächst wohl gegenüber Carl Friedrich Zelter, dem er wenige Wochen nach Schillers Tod schrieb: »Ich dachte mich selbst zu verlieren, und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins. Eigentlich sollte ich eine neue Lebensweise anfangen; aber dazu ist in meinen Jahren auch kein Weg mehr. Ich sehe also jetzt nur jeden Tag unmittelbar vor mich hin, und tue das Nächste ohne an eine weitre Folge

²⁴ Arthur Henkel: *Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman*. Tübingen 1954, S. 2. Zur Diskussion um den Begriff der Entsagung bei Goethe vgl. den von Hans-Jochen Gamm verfassten Artikel »Entsagung« im *Goethe Handbuch*. Hg. von Bernd Witte u. a. Bd. 4/1. Stuttgart/Weimar 1998, S. 268–270. Einen Artikel »Einsamkeit« enthält das *Goethe Handbuch* bezeichnenderweise nicht – im Unterschied zu seinem acht Jahrzehnte älteren Vorläufer: *Goethe-Handbuch*. Hg. von Julius Zeitler. Bd. I. Stuttgart 1916, S. 464–466.

zu denken.«²⁵ Diese Sätze sind so berühmt, dass man sie in dem existentiellen Vollgewicht, die sie für ihren Autor besessen haben, kaum noch wahrnimmt. Hier bekannte immerhin ein 56 Jahre alter Mann, dass der Verlust des Freundes, der dem Verlust seines halben Daseins gleichkam, sich nur durch einen fundamentalen Wandel seiner »Lebensweise« würde kompensieren lassen, von dem er aber wusste, dass es dafür längst zu spät war – denn das Remedium der wiederholten Pubertät, das ihm seine zweifellos große Wirkung auf junge Frauen eröffnete, blieb im Falle des Verlusts eines Freundes nun einmal ausgeschlossen. Verlieben kann man sich auch in diesem und in noch höherem Alter leicht, in einer solchen Lebensphase neue Freunde von einiger Statur zu gewinnen, fällt dagegen nicht nur in Provinzstädten wie Weimar vergleichsweise schwer. Es stand Goethe 1805 klar vor Augen, dass ihm, dem Minister, Vater und berühmten Dichter, jeder Weg zu einer grundsätzlichen Änderung seines Lebens verschlossen war; seine Lebensbahn war festgelegt, es kam jetzt nur noch darauf an, eine Strategie zur Bewältigung der Verluste zu entwickeln. Wie die zitierten Sätze zu erkennen geben, hat Goethe sich gleich nach dem Tod Schillers auf eine Doppelstrategie eingerichtet: Die eine bestand darin, die Einsamkeit für sich als eine Existenzform zu akzeptieren, die ihm zugleich den produktiven Widerstand gegen den Zeitgeist ermöglichte, die andere in der pragmatischen Erledigung des »Nächsten« im Zeichen jener verkürzten Zeithorizonte, die die konkrete Erfahrung, aber auch die Erwartung des Todes nahelegte – eine Erfahrung und eine Erwartung, die Goethe zugleich in seiner Resistenz gegenüber politischen Maximalprogrammen und geschichtsphilosophischen Globalentwürfen bestätigten: »Ich sehe also jetzt nur jeden Tag unmittelbar vor mich hin, und tue das Nächste ohne an eine weitre Folge zu denken.«

Diese Verbindung von Einsamkeit als produktiver Lebensform und pragmatischer Tätigkeit im lokalen wie temporalen Nahbereich charakterisiert die Existenz des späten Goethe. Er wusste, dass die Pläne zur Steuerung der literarischen Prozesse in Deutschland von dem kunstpolitischen Machtzentrum Weimar aus sich mit dem Tod Schillers erledigt hatten, und er wusste überdies, dass der seit der Zeit der *Propyläen* gehegte Traum einer gezielten Lenkung der deutschen Kunstentwicklung nach dem Vorbild der Antike mit dem Ende der Weimarer Preisaufgaben ausgeträumt war. Der Brief an Zelter vom 30. Oktober 1808 zeigt paradigmatisch, wie Goethe aus seiner Einsamkeitserfahrung, die sich durch das Bewusstsein seiner Verlassenheit vom Zeitgeist intensivierte, die doppelte Konsequenz zog, sich einerseits

²⁵ MA 20.1, S. 98.

von der Vorstellung zu verabschieden, auf die künstlerische Entwicklung der Epoche noch Einfluss nehmen zu wollen, und deshalb andererseits seine Aktivitäten ganz auf das eigene Werk und die Vielzahl der von ihm beaufsichtigten wissenschaftlichen und künstlerischen Einrichtungen in Weimar und Jena zu konzentrieren. Zunächst erfolgt in dem Brief eine Globalattacke: »Die Kunstwelt liegt freilich zu sehr im Argen«, »alles geht durchaus ins form- und charakterlose«,²⁶ um dann gegen dieses »alles« allgemeiner Form- und Charakterlosigkeit die Haltung des Einen zu stellen, der sich auf sich selbst resigniert: »man muß sich ein für allemal über diese Dinge beruhigen, das Ganze Wesen verfluchen, an die Bildung anderer nicht denken und die kurze Zeit, die einem übrig bleibt, zu eigenen Werken verwenden.«²⁷ Schärfer als in dieser Verfluchung des »Ganzen Wesens« konnte die Absage an den Bildungsoptimismus des klassischen Jahrzehnts nicht ausfallen. Noch 1813 hat Goethe in einem Brief an Zelter im Rückblick auf die literatur- und kunstpolitischen Strategien der Jahre mit Schiller kopfschüttelnd von dem »Wahn« der Weimarer Kunstfreunde gesprochen, »es sei auf die Menschen genetisch zu wirken«,²⁸ die Entwicklung von Kunst, Literatur und Wissenschaft im Zeichen umfassender programmatischer Leitlinien und Idealkonzeptionen umbiegen und steuern zu wollen, hatte er damals schon längst für immer aufgegeben. Er hat statt dessen seine Wirksamkeit auf das »Nächste« konzentriert: nicht auf die Welt und nicht auf Deutschland, sondern auf das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, auf Weimar und Jena, nicht wie die Philosophen des deutschen Idealismus auf die Menschheit, sondern auf den einzelnen Menschen, nicht auf die Gattung, sondern aufs Individuum, mit dem Blick nicht auf entwicklungsgeschichtliche Fernperspektiven, sondern auf dasjenige, was im unmittelbaren Nahbereich konkret zur pragmatischen Bewältigung anstand. Dass er für sich die Einsamkeit als seine produktive Existenzweise bestimmt hatte, half ihm bei dieser Konzentration aufs »Nächste«; schließlich gab es um ihn genug andere, die in Politik, Philosophie und Kunst das große Ganze im Blick zu haben glaubten und dafür die Probleme in ihrer Nähe aus den Augen verloren. Einer davon war, wie sich beim Zusammenbruch Preußens im Oktober 1806 zeigte, zum Beispiel sein Herzog Carl August, dessen antinapoleonische Politik an der Seite Preußens ihn beinahe sein Herzogtum gekostet hätte. Gewiss hat Goethe im Jahre 1805 nach dem Tod Schillers seinem Leben nicht mehr eine fundamentale Wendung zu geben vermocht, aber die Bewusstheit, mit

²⁶ Ebd., S. 197.

²⁷ Ebd., S. 198.

²⁸ Ebd., S. 309.