

Landkammer, Joachim:

A portrait of the artists as old (wo)men. Spätstile: der alternde Künstler und die alternde Gesellschaft,

in: Jansen, Stephan A. / Priddat, Birger P. / Stehr, Nico (Hrsg.):
Demographie: Bewegungen einer Gesellschaft im Ruhestand;
multidisziplinäre Perspektiven zur Demographiefolgenforschung,
Wiesbaden, VS-Verl. für Sozialwissenschaften, 2005 (Zeitschriften der
Zeppelin University zwischen Wirtschaft, Kultur und Politik)
S. 275-322

A portrait of the artists as old (wo)men Spätstile: der alternde Künstler und die alternde Gesellschaft

Joachim Landkammer

*Aber Soziologie, Phänomenologie, Grundlagentheorie –
das klingt doch alles wie Puccini.*

*Gottfried Benn, Altern als Problem für Künstler (1954)
(Benn 2001: 142)*

1. Einleitung: Spätstil einer Spätzeit?

Mit rascher und überlegener Geste konnte Hans Mayer 1966 in einem Rundfunkgespräch mit Theodor W. Adorno die Frage vom Tisch wischen, ob dem Thema des künstlerischen Spätstils eine zeitgeistige Aktualität zukomme; nichts als „modisches Gerede“ sei es, wenn man vom Problem des Spätstils im Rahmen einer hypothetischen „Spätzeit“ rede – wie das der Germanistenkongress „vor fünf Jahren“ völlig umsonst getan habe: „es kam überhaupt nichts dabei heraus“¹. Trotzdem stellt Mayer seinem Diskussionspartner immerhin die Frage, ob „diese ganze Fragestellung nicht eigentlich selbst schon das Produkt einer Spätzeit“ sei (Adorno/Mayer 2001: 135); weder Adorno noch er gehen aber im weiteren Verlauf darauf ein, so dass die immerhin angedeutete und wohl durchaus berechtigte Frage, warum die beiden Intellektuellen *gerade jetzt gerade zu diesem* Thema im Radio reden, damals letztlich unbeantwortet im Raum stehen blieb.

Heute, 40 Jahre später, scheint es keineswegs mehr so einfach zu sein, die Vermutung (oder den Verdacht) einer gesellschaftlichen Aktualität des Topos „Spätstil“ so einfach loszuwerden und sich wie Adorno/Mayer selbstgewiss und berührungsscheu in die anwendungsfremden und weltabgewandten Binnenräume der humanistischen Fachdisziplin zu flüchten. Die Frage nach dem Altersstil von Künstlern nur im geschützten Bereich der kunstgeschichtlichen Stilkunde oder der individuellen Biographik genialer Ausnahmemenschen abzuhandeln, bedeutet, die Augen zu schließen vor heute möglichen Applikationen und Konsequenzen, die sich mit interdisziplinärer Gegenwarts- und Zukunftsrelevanz

¹ Zu dem, was dabei immerhin „herauskam“ vgl. W. Kohlschmidt 1962. Zum Begriff der „Spätzeit“ vgl. Kunisch 1990; Nolte 1990. In der literaturgeschichtlichen Makro-Perspektive des Goethe-Forschers Emil Staiger stellen sich bspw. „die Jahre von 1800 bis zu unseren Tagen als Spätzeit“ dar, die „Zeit um 1800 als Gipfel“ (Staiger 1973: 7).

präsentieren – auch wenn dazu immerhin die beiden folgenden, nicht-trivialen hypothesenartigen Voraussetzungen akzeptiert werden müssten:

a) Die künstlerischen Strategien, die im Einzelnen als alters- bzw. spätstil-spezifisch nachzuweisen wären, können verstanden werden als „repräsentativ“ bzw. zumindest „indikativ“ für *allgemeinmenschliche* Weisen der Bewältigung der psychologischen und lebenspraktischen Folgen des fortschreitenden Alters. Hinter dieser Annahme steht nicht nur die mittlerweile etwas angestaubte Beuys'sche Provokation, nach der „jeder Mensch ein Künstler“² sei (die ja selbst noch subtil von der Genieästhetik zehrt...), sondern auch die banale, komplementäre (der Genieästhetik zuwiderlaufende) Einsicht, dass jeder Künstler „auch nur ein Mensch“ ist; d.h. dass das Kunsthandeln, Kunstwollen, und Kunstdenken *eine* Art des menschlichen Wirkens ist und gewisse „formale“ Kompetenzen voraussetzt, die, evtl. als „Kreativität“ verstanden, über das spezifische Schöpfertum der (etablierten) Kunst hinaus festgestellt werden können.³ Künstlerisch Schaffende werden nicht als eine exklusive Minderheit begriffen, die als exzeptionelle (Lebens-)Künstler ihrem ganz eigenen „individuellen Gesetz“ (Georg Simmel) folgen,⁴ sondern alternde Künstler und ihre Spätwerke sollen exemplarisch und paradigmatisch über (formale) Möglichkeiten der Bewältigung des Problemkomplexes „Alter“ informieren. Das bedeutet, dass, bei aller Vorsicht vor allzu schnellen Verallgemeinerungen und allzu unbedachten Übertragungen, hier ein induktiver und insofern ent-individualisierender Ansatz verfolgt werden soll – und zwar in zweifach verschärfter Hinsicht:⁵ nicht nur soll, statt vom Spätwerk eines oder einiger *einzelner* Künstler, vom künstlerischen Spätstil *als solchem* gesprochen werden, sondern die Alters-Strategien der Sonder-Spezies *der* „Künstler“ sollen außerdem (vorsichtige) Rückschlüsse auf

2 Der Begriff „Künstler“ wird, wie es ja gerade *dieses* Zitat nahe legt, im vorliegenden Aufsatz geschlechtsneutral verstanden und meint immer alle „Künstlerinnen“ mit.

3 Zum künstlerischen Handeln als verallgemeinerbares anthropologisches Merkmal vgl. Pareysons ästhetische Theorie der „Formativität“ (Pareyson 1988). Der Modellcharakter, der der künstlerischen Erfahrung in Hinsicht auf den „Normalmenschen“ zugeschrieben wird, wird trotz Betonung der individuellen Verhältnisse immer wieder als implizite Motivation angegeben, sich überhaupt mit dem Phänomen alternder Künstler zu beschäftigen. Und nicht nur der alternden: E. Jacques betrachtet bspw. das Problem der „midlife crisis“ anhand von Beispielen künstlerischer Persönlichkeiten „(...) because I believe the essence of the midlife crisis is revealed in its most full and rounded form in the lives of the great“ (1965: 505).

4 Eine Gegenthese allgemeiner Art deutet Benn an, wenn er Kunst „nach der einen Seite ihrer Phänomenologie hin [als] ein Befreiungs- und Entspannungsphänomen, ein kathartisches Phänomen“ bezeichnet: „und diese haben die engsten Beziehungen zu den Organen“ (Benn 2001: 131). Mit anderen Worten: *nur* Künstler werden (besonders) alt.

5 Eine damit verglichen „abgemilderte“ Form der Übertragung liegt vor, wenn innerhalb des Bereichs der Kunstgeschichte eine „Parallele vom individuellen Spätstil zu späten Epochenstilen“ (wie bspw. zum Spätbarock bzw. zum Manierismus) gezogen werden soll (Jaedtke 2000: 301).

die Über- und Weiterlebensstrategien einer „alternden Gesellschaft“ erlauben. Damit riskiert man zwar möglicherweise die Unterbietung der üblichen Plausibilitätsstandards geisteswissenschaftlicher „Theorien mittlerer Reichweite“ (Robert K. Merton), aber gleichzeitig wird damit einem stellenweise in der Literatur angemeldeten Bedürfnis⁶ nach Loslösung von den bisherigen Verfahren der anekdotischen, in ihrer Selektivität kaum je näher begründeten Zusammenstellung und Aufzählung Rechnung getragen,⁷ es muss nicht nur erlaubt, sondern geboten erscheinen, den meist nur stillschweigend mitgeführten Allgemeinheitsanspruch (dass es nämlich so etwas wie einen überindividuellen „Spätstil“ *gibt*, und dass wir aus seiner verstehenden Betrachtung etwas über „das Altwerden“ allgemein lernen können) auch einmal explizit zu thematisieren und auszuformulieren. Der Lohn für das dabei eingegangene Risiko der überschießenden Spekulation bestünde in der experimentellen Generierung neuer Einsichten in mögliche, globaler gedachte Zusammenhänge.

Im hier vorgegeben Rahmen kann dies freilich nur exemplarisch geschehen, und zwar vorwiegend anhand des vieldiskutierten Falls des „Spätwerks“ von Ludwig van Beethoven,⁸ der nicht nur innerhalb der Spätstildiskussion in der Musikgeschichte⁹ einen prominenten Platz einnimmt, sondern auch immer wie-

6 Als frühes Beispiel vgl. Kehrer (1952: 54) „Die positiven, wertvollen Züge der Greise sind leider bislang nur in aphoristischer Form von im späteren Lebensalter stehenden Geistesgrößen aller Zeiten, deren (objektive) Alterserscheinungen [sic] ihrerseits man allerdings nicht kennt, beleuchtet worden“ (zit. im editorischen Anhang von Benn 2001: 593).

7 Ein frühes und besonders fleißiges Beispiel für das quasi-statistische Zusammentragen von Beispielen von altersproduktiven Vorzeigemenschen (eine „Kurzfassung“ bei Benn 2001: 130) bietet das 1939 in erster Auflage erschienene Buch von Paul Herre (1943), das mit seinen nationalen, nationalsozialistischen und frauenfeindlichen Tönen ein extrem zeitgebundenes Dokument darstellt; es geht auf einen Rundfunkvortrag zum 85. Geburtstag von Hindenburg zurück: und man ahnt, dass hier noch einmal eine Art geistiger „Tag von Potsdam“ zur Zähmung des Regimes durch nationalistischen Traditionalismus versucht wird. Denn man wird in Herres Aufzählung aller verdienstvollen (deutschen!) alt(geworden)en *Männer* den Versuch sehen können, „die junge Generation des deutschen Volks, der das Schicksal die Gnade erwiesen hat, Träger einer taterfüllten Neugestaltung von weltgeschichtlichem Umfang zu sein, und die, von einer großen Führerpersönlichkeit verkörpert, ihr Aufbauwerk verrichtet“ (Herre 1943: 360) vorsichtig an den Wert auch der *älteren* Generation zu erinnern, denn: „Nicht jede Zeit ist vom aktiven Geist des Umsturzes und der Neugestaltung beherrscht, und es kommen immer wieder Perioden und Situationen, in denen sich die Besonderheit des alten Menschen, namentlich das auf Erfahrung beruhende Festhalten am Bewährten, zum Vorteil von Staat und Volk geltend machen kann“ (ebd.: 354).

8 Die Einteilung des Beethoven'schen oeuvres in eine „frühe“, „mittlere“ und „späte“ Phase ist kanonisch seit Wilhelm von Lenz („Beethoven et ses trois styles“ 1852-53); zum Spätstil allgemein vgl. u.a. Barford 1969, Blumröder 1983, Brendel 1997; zur Rezeptionsgeschichte immer noch materialreich und interessant: Eggebrecht 1972.

9 Für eine allererste Annäherung an das Phänomen des Spätstils in der Musik sei, mit stirkräuselndem Vorbehalt, auf Joachim-Ernst Berendts populärwissenschaftliches Begleitbuch zu CD-

der als Vergleichsbeispiel für den Spätstil in der Literatur¹⁰ oder in der Malerei¹¹ herangezogen wird. Sporadisch werden auch hier Seitenblicke auf Analysen von Spätstilmerkmalen anderer Künstler eingestreut. Allerdings wird den größten Raum eine theoretische Vorverständnis über den oft unreflektiert eingesetzten Begriff des Spätstils einnehmen, da erst seine genauere philosophische Klärung vor dem existentiellen Hintergrund von Alter und Tod etwaige (behaltsame) Übertragungen auf gesamtgesellschaftliche Dimensionen zu ermöglichen scheint.

b) Die Gesellschaften der Industrienationen dürfen als Kollektivsingulare traktiert werden, die als solche demographisch nachgewiesenermaßen und irreversibel „älter werden“.¹² Auch dann stellt sich freilich die Frage, ob der Versuch, diesen Sachverhalt und seine Folgen auf den Begriff der „Spätzeit“ (z.B.

Einspielungen verwiesen (Berendt 1993). Es hat, trotz seines manchmal peinlichen Pathos und seines Schwelgens in musikgeschichtlichem *gossip*, immerhin das Verdienst, wichtige Namen und Werke zu nennen und einige richtige Fragen zu stellen. Zum Spätstil von Schütz, Schumann, Liszt, und Hindemith vgl. Heft 6 des 39. Jahrgangs der Zeitschrift „Musica“ (1985).

- 10 Zu untersuchen wäre, ob sich die deutsche Literaturwissenschaft, v.a. im Hinblick auf den „späten“ Goethe, nicht als allererste mit dem Phänomen beschäftigt hat. Adorno (2004: 264) forderte noch 1966 ein musiktheoretisches „Äquivalent“ zur Arbeit von Ernst Lewy „Zur Sprache des alten Goethe“ von 1913 (jetzt in Ernst Lewy, Kleine Schriften, Berlin 1961); vgl. dazu Cherubim/Hilgendorf 2003.
- 11 Vgl. dazu allgemein zwei Themenhefte des „Art Journal“: Bd. 46 Heft 2 von 1987 und Bd. 53 Heft 1 von 1994; in der darstellenden Kunst war das Thema verschiedener Ausstellungsprojekte (vgl. Berlind 1994; auch Hood 1977/78 und die Arbeit von Karen van den Berg in diesem Band). Leider nicht zugänglich war mir die Arbeit von Munsterberg 1983.
- 12 Zwei naheliegende Einwände seien schon an dieser Stelle benannt und entschärft: Wenn das Alter – wie wir sehen werden – vom Tod her gedacht werden muss, ist zunächst nicht zu sehen, wie ein solcher Sinn von „Alter“ jenseits des Individuums Sinn machen soll; dass es gleichwohl in unserer „altgewordenen“ Zeit gewisse „Tode“ zu verzeichnen gibt, hat bspw. Sloterdijk notiert, vom „neuen Typus von Vergänglichkeit“ sprechend, für den der Spengler'sche Begriff des „Untergangs“ gar nicht mehr geeignet sei: „Ein ganzer Weltzustand stirbt in etwas Unbekanntes hinüber. Für diese Art von Übergang, dieses Hinüberfallen ins Beispiellose haben wir bis auf weiteres nur unzulängliche sprachliche Mittel – Todesmetaphern von gestern (...)“ (Sloterdijk 2000: 261). Zweitens kann der Befund der „älter werdenden“ Gesellschaft insofern als inadäquat empfunden werden, als dem realen prozentualen Anwachsen der alten Menschen keine „senioren“-freundliche Haltung, kein gesellschaftlich relevantes positives Image des Alten entspricht; im Gegenteil, die Medien und die Köpfe scheinen dominiert von einem durchgehenden Kult der Jugendlichkeit. Das mag (noch) stimmen: *for the time being*. Es bedarf aber wenig augurhafter Prognosefähigkeit, um vorauszusehen, dass sich dies ändern wird: Ein „Methusalem-Komplott“ größeren Ausmaßes als bisher angenommen wird der wachsenden Phalanx der Alten, die heute schon als Konsumenten und Wirtschaftsfaktoren, morgen auch als Wähler- und Interessengruppen eine auch qualitativ interessante Quantität erreichen werden, auch gewisse Bestimmungsmacht über Mentalitäten und Köpfe zuwachsen lassen (vgl. Willems/Kaut 2002). Im Übrigen wäre zu überprüfen, inwiefern der Kult von Jugend, Elan und Schönheit nur strohmännerhafte Fetische und jugendlich-frisch getünchte Fassaden aufbaut, hinter denen „die Alten“ längst an sämtlichen verfügbaren Knöpfen der faktischen und intellektuellen Macht sitzen.

der Industriegesellschaft) zu bringen, nur eine fragwürdige metaphorische Redeweise oder wirklich ein alternativer Ansatz zu einem innovativen Verständnis demographisch radikal veränderter Gesellschaften darstellt. Hier soll jedenfalls der Vermutung nachgegangen werden, dass die Rede vom „Alters- oder Spätstil“ unserer Zeit heute in der Lage ist, statt eine rhetorische Formel geschichtsphilosophischer Dekadenz-Melancholie¹³ oder Ausgeburt utopisch-eschatologischer Hoffnung auf den nach-bürgerlichen Postkapitalismus darzustellen, eine biologische und demographische Realität (anders) in den Blick zu fassen.

Wir gehen also, zur Existenz-Legitimierung einer sonst eher im kunstgeschichtlichen oder psychologischen Disziplinenfeld angesiedelten Untersuchung im Rahmen eines Bandes über das aktuelle demographische Problem, von zwei Verallgemeinerbarkeitshypothesen als Voraussetzungen aus, über die man schon *a limine* trefflich streiten könnte. Insofern ist der experimentelle Charakter dieses Versuchs, dem nur unter Akzeptanz seiner Prämissen Aussagekraft zugebilligt werden kann, nicht abzustreiten. Allerdings scheint es sich nur um ein Maß von Fraglichkeit zu halten, mit dem jede interdisziplinäre Forschungsarbeit steht und fällt: Interdisziplinarität muss immer das Wagnis hinterfragbarer und schwach plausibler Voraussetzungen eingehen.

Das Risiko kann jedoch auch deswegen eingegangen werden, weil die Aussage-Intentionen bescheiden bleiben: Die vielfältigen und gravierenden Probleme der „vergreisten“ Gesellschaft sollen nicht als die einer sich mit künstlerischem Spätstil schmückenden genialisch-kreativen Greisin schöngeredet und schon gar nicht *gelöst* werden; intendiert wäre höchstens durch die Analogie zur Kunst(geschichte) ein anderer, bisher wenig ausprobiertes *Blick* auf die im Ganzen „altwerdende“ Gegenwartsgesellschaft. Außerdem sollen aber weder die dadurch evtl. im Einzelnen möglichen Rückschlüsse und Folgerungen noch gar die daraus sich möglicherweise ergebenden praktischen Handlungsanweisungen hier ausgezogen und konkretisiert werden. Vielleicht wird man sich damit begnügen müssen, als ein (wenngleich wichtiges) Indiz für das „Spätstilhafte“ unserer Gegenwart zunächst lediglich deren höhere *ästhetische* Affinität zu einigen wichtigen (noch herauszuarbeitenden) Aspekten des künstlerischen Spätstils zu konstatieren, wie das der „Spätstil-Experte“ Amir Cohen-Shalev schon vor mehr als 15 Jahren tat, als er feststellen zu können glaubte, dass nach

13 Heidegger hatte versucht, hinter dem pessimistisch Späten noch ein optimistisch Frühes zu sehen: „Sind wir Heutigen bereits abendländisch in einem Sinne, der durch unseren Übergang in die Weltnacht erst aufgeht? (...) Sind wir die Spätlinge, die wir sind? Aber sind wir zugleich auch die Vorzeitigen der Frühe eines ganz anderen Weltalters, das unsere heutigen historischen Vorstellungen von der Geschichte hinter sich gelassen hat?“ (Nachwort zur vierten Auflage von *Was ist Metaphysik?*).

dem früheren „consistent bias against works of art produced in old age“ heute ein allgemeiner Sinneswandel („change of heart“) in der Beurteilung solcher Werke eingetreten sei: dies hänge zusammen mit „massive processes of historical change in habits of aesthetic appreciation and aesthetic judgment, culminating in the general tendency of contemporary art circles to acknowledge, even prefer, the qualities displayed by elderly artists through the centuries“ (Cohen-Shalev 1989: 35). Das Spätwerk von Rembrandt wie von Beethoven liefert nur zwei konkrete Beispiele von vielen möglichen: Von beiden Künstlern wird behauptet, dass ihre früher „unverständlich“ gebliebenen letzten Werke sich uns *erst heute* eigentlich erschließen.¹⁴ Erstaunlich viele Untersuchungen zum Spätstil belegen einen solchen rezeptionsgeschichtlichen Sinneswandel.¹⁵ Joseph Gantner meinte schon 1965, dass die von dem frühen Spätstilforscher Albert E. Brinckmann (Brinckmann 1925)¹⁶ als „dynamisch“ bezeichneten Künstler, die sich durch einen dezidiert neuen Altersstil auszeichnen, uns heute besonders nahe stehen: „Denn unsere Gegenwart, die ja in einem besonderen Sinne ein Zeitalter des Fragments genannt werden darf, hat eine tiefe innere Affinität zu den Werken der dynamischen Künstler, überhaupt zu all den Formen der Vergangenheit, in denen das Fragmentarische, das rein Impulsive, das nie Vollendbare einen Ausdruck findet“ (Gantner 1965: 75).

Eine solche generische Syntonie der Jetztzeit mit dem „Spätwerk“ wäre übrigens nicht nur kompatibel mit der Feststellung, dass man in der aktuellen *Kunstproduktion* (bzw. in der des 20. Jahrhunderts) kaum mehr von „authenti-

14 Zu Rembrandt vgl. Herbert von Einem: „Erst musste auch für die Beurteilung Rembrandts die klassische Schönheitslehre überwunden, mussten die ‚licenses pittoresques‘ und das ‚inachevé‘ (...) positiv gewürdigt worden sein, ehe der Blick für das Besondere seines Altersstils frei werden konnte“ (von Einem 1973: 89); erst „durch die zeitgenössische Kunst (insbesondere des Expressionismus)“ werde „die Bereitschaft zu positiver Bewertung des Non-finito und damit auch des Altersstils genährt“ (ebd.: 90); zu Beethoven vgl. H. Goldschmidts Hypothese, die drei Stilphasen des Komponisten rezeptionsgeschichtlich auf drei Jahrhunderte zu „verteilen“: Der frühe Beethoven könne dann dem 18. und der mittleren dem 19. Jahrhundert zugeordnet werden, während „es dem zwanzigsten Jahrhundert vorbehalten gewesen sei, endlich auch den späten Beethoven sich einzuverleiben“ (Goldschmidt 1971: 41). „Wir stehen heute Aug in Auge mit diesen [letzten] fünf Quartetten [Beethovens]“ (Müller-Blattau 1955: 220).

15 So wurde das Spätwerk Tizians im 19. Jht. noch für „kraftlos“ gehalten (vgl. dazu K. van den Berg in diesem Band). Muir bemühte sich 1961 um die Rehabilitation der (früher) für schwach gehaltenen Spätwerke von Shakespeare, Racine und Ibsen (Muir 1961). Zu Ibsen vgl. auch Cohen-Shalev 1992: 295.

16 Brinckmann selbst hatte auch auf wandelnde Affinitäten zu verschiedenen Lebenszeitstilen hingewiesen: „Sicher werden verschiedene Zeitepochen die Aussprache der verschiedenen Lebensphasen begünstigen“. Für seine Gegenwart meinte er feststellen zu können, dass „die jüngstvergangenen Jahre in Deutschland sehr deutlich das Gepräge fünfundzwanzigjähriger bis fünfunddreißigjähriger Menschen trugen, nun aber durchaus der reife Typ des Vierzig- bis Fünfzigjährigen in Wirkung tritt“ (Brinckmann 1925: 56f). Und heute?

schen“ Spätwerken reden kann,¹⁷ sondern würde diese Tatsache auch *erklären*: Wenn so etwas wie „Spätstil“ quasi zur „Regel“ und zur ästhetischen „Normalität“ wird, taugt der Begriff nicht mehr als unterscheidendes Definitionskriterium „neuer“ Kunst.

Dass jedenfalls die von Cohen-Shalev genannten „massiven geschichtlichen Veränderungen“ *in aesthetics*, neben vielen anderen möglichen Gründen, (auch) etwas mit den bekannten demographischen Entwicklungen zu tun haben, soll hier zumindest als eine nicht so ganz einfach von der Hand zu weisende Denkbarkeit ausgesprochen werden.

2. Laufrichtungen – zwei Perspektiven auf das Letzte

„Ach“, sagte die Maus, „die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.“ – „Du mußt nur die Laufrichtung ändern“, sagte die Katze und fraß sie.

(Franz Kafka, Kleine Fabel)

Es scheint, als ob die Einschätzung der Altersleistungen von Künstlern (wie auch von der „ganz normaler Menschen“) stark abhängt von der Wahl des Blickwinkels, unter dem sie wahrgenommen werden; es scheint, genauer, *zwei* grundsätzlich verschiedene Sichtweisen auf das Altern zu geben. Kafkas *Fabel*, die hier als eine aphoristisch präzise Beschreibung der (Selbst-)Erfahrung des Altwerdens gelesen wird, präsentiert diese beiden Sichtweisen zwar nur als gleichermaßen ausweglose Scheinalternativen: Damit wird jedoch schlicht dem Umstand Rechnung getragen, dass das Problem des Alterns in säkularen Gesellschaften grundsätzlich keinen „Ausweg“ kennt (es *gibt* keine „Lösung“ dieser schon *als* „Problem“ falsch angesprochenen Angelegenheit). Die (hier freilich zynisch klingende) Aufforderung zur „Änderung der Laufrichtung“ soll aber verstanden werden als Erinnerung daran, dass es zumindest „einseitig“ ist, das Altwerden als das unilineare Zulaufen auf ein durch das Leben selbst vorbestimmtes „Ziel“ hin zu begreifen (die menschliche Existenz als eine „Einbahnstraße“ verstehend). Das Lebensende wartet nicht am Ziel einer geradlinig und unausweichlich auf ihn zusteuern den Bahn, ist nicht die *letzte* (und insofern

¹⁷ Vgl. La Motte-Haber (1985: 535 f.); ähnl. Lindauer (2003: 161); für Wolfgang Rihm (1985) ist der Begriff Spätwerk offenbar ein Terminus „aus vergangener Zeit für vergangene Zeit“; dagegen hielt Riezler in seiner Beethoven-Biographie: „die Schilderung eines charakteristischen Altersstils (...) für alle Künste durch alle Jahrhunderte möglich“ (zit. von Benn 2001: 136 f.).

dann *notwendige*) Möglichkeit aus einer stetig schrumpfenden Anzahl und Auswahl von Möglichkeiten, sondern auch hinsichtlich des Lebensausgangs gibt es noch gegenläufige Optionen, ab- und ausweichende Kehrtwendungen: und auch wenn die Alternative „Katze vs. Falle“ *im Resultat* für die Maus wenig Unterschied machen wird: Den bisherigen Eindruck der völligen *Unausweichlichkeit* wird sie zumindest, kurz bevor sie gefressen wird, noch schnell revidieren müssen...

So wie man als Beobachter jenen teleologischen Blickwinkel revidieren muss, der bei der Betrachtung und Bewertung der Aktivitäten alternder Menschen dominiert und oft eben auch bei Untersuchungen der Spätstil-Problematik implizit zugrunde liegt; auch hier scheint es angebracht, an die Möglichkeit einer Umdrehung des Blicks (quasi einer platonischen *periagoge*) zu erinnern, die in die indiskret-pietätslose Gretchenfrage der Beschreibung von Alterscharakteristika mündet: Sag, wie hältst du's mit dem Tod? D.h.: spielt die objektiv verringerte Zeit-Distanz zum (nahen bzw. näherkommenden) *Ende* des Lebens und deren psychologische Konsequenzen die entscheidende Rolle oder wird das hohe Alter eher, in gegenläufiger Perspektive, als „Reife“, als „Fortschritt“, als Annäherung an das Eigentliche und als Überwindung der jugendlichen Beschränkungen und Halbwahrheiten gesehen? Ist das im Alter Geschaffene das Ergebnis eines Crescendo, eines immer höher führenden Stufenbaus, dessen letzte Errungenschaften sich mit denen der Zeit der Jugend und des Erwachsenseins messen lassen (*müssen*)?¹⁸ Oder ist das Alterswerk von der anderen Seite des Zeitpfeils her bestimmt, von der Nähe zum Lebensende, als antizipatorische Reaktion darauf, quasi als Vorwegnahme dessen, was in der unausweichlichen, nur vom exakten *Zeitpunkt* her noch ungewissen Zukunft liegt? Bestimmt also die Perspektive auf das Alter ein Blick *zurück* oder ein Blick *nach vorn*?

Damit soll nicht nur einfach auf die Möglichkeit verschiedener Beobachterstandpunkte und die daraus folgende Relativität der (lebensweltlich-existentialen) Betrachtungsweisen hingewiesen werden; eine theoretische Perspektive ergibt sich erst aus der vielzitierten „Beobachtung des Beobachters“, aus der

18 Evtl. bis hin zum völligen Verblässen alles vor der Altersreife Geschaffenen: etwa so, wie für Thomas Mann Theodor Fontane einer von den „Naturen [war], denen das Greisenalter das einzig gemäße ist, klassische Greise, sozusagen, berufen, die idealen Vorzüge dieser Lebensstufe, als Milde, Güte, Gerechtigkeit, Humor und verschlagene Weisheit, kurz, jene höhere Wiederkehr kindlicher Ungebundenheit und Unschuld, der Menschheit aufs vollkommenste vor Augen zu führen“ (Mann 2002: 245). Thomas Mann verzichtet dabei keinesfalls auf das Entwicklungsmodell, versucht es aber quasi umzudrehen: Fontane bietet das „Schauspiel einer Vergreisung, die künstlerisch, geistig, menschlich eine Verjüngung ist, einer zweiten und eigentlichen Jugend und Reife im hohen Alter“ (ebd.: 273).

„Beobachtung zweiter Ordnung“: auch dann – und gerade dann – wenn ein bestimmter Blickpunkt nur von der unvertretbaren ersten Person her einnehmbar scheint.¹⁹ Wenn im Übrigen hier diese beiden Perspektiven unterschieden und gegeneinander gestellt werden, soll dies nicht bedeuten, dass sie sich ausschließen und unvereinbar sind, denn beide können in der Untersuchung eines konkreten Einzelfalls sehr wohl zusammenbestehen (im Gegenteil: es mag gerade aufschlussreich sein, beide Perspektiven *zusammenzuführen*). Es scheint aber, dass in den meisten Überlegungen zum Älterwerden jeweils die eine oder andere Blickrichtung mehr oder weniger unreflektiert vorherrscht, und dadurch die jeweiligen Aussagen und Haltungen unbewusst bestimmt. Daher scheint es angebracht, sie idealtypisch zu differenzieren.

Das Vorliegen einer solchen fundamentalen Dichotomie in der Betrachtungsweise wird bestätigt durch deren Thematisierung in den unterschiedlichsten Disziplinen – sowohl in „abstrakten“ Erörterungen der Philosophie und Anthropologie als auch in den empirischen Ansätzen der Altersforschung. Als Beispiel für eine philosophische Betrachtung soll ein flüchtiger (Seiten-)Blick auf Heideggers Versuch, in *Sein und Zeit* (1927) das menschliche Dasein vom Tod her zu denken, als Nachweis genügen. Dieser Text thematisiert, in seiner kultur- und zeitgeistkritischen Abgrenzung vom gewöhnlichen, „uneigentlichen“ Umgang mit dem Tod, gerade jene zweifach-gegenläufige Betrachtungsweise, um die es hier geht.

Im „Zweiten Abschnitt“ des ersten (und bekanntlich einzigen) Teils von *Sein und Zeit*, mit der Überschrift „Dasein und Zeitlichkeit“ (§§ 45 ff.), sucht Heidegger zur Bestimmung der Zeitlichkeit des Daseins nach Begrifflichkeiten zur Beschreibung des „Seins des Daseins (...) in seiner möglichen Eigentlichkeit und Ganzheit“ (Heidegger 1993: 233); dabei analysiert er verschiedene Möglichkeiten, diese „Ganzheit“ in der ihr zugrunde liegenden menschlichen Endlichkeit begrifflich zu fassen. Eine mögliche begriffliche Option stellen die Metaphern der „Reife“ (wie die einer „Frucht“, ebd.: 243) bzw. der „Vollendung“ dar; aber Heidegger sieht darin keine brauchbare Beschreibung der menschlichen Daseins-Verhältnisse, denn:

Auch ‚unvollendetes‘ Dasein endet. Andererseits braucht das Dasein so wenig erst mit seinem Tod zur Reife zu kommen, daß es diese vor dem Ende schon überschritten haben kann. Zumeist endet es in der Unvollendung oder aber zerfallen und verbraucht. (...) Enden besagt nicht notwendig Sich-vollenden (ebd.: 244).

19 Die Rede vom „Altersstil“ ist typischerweise eine des Beobachters; viele Künstler wollen selbst den Begriff nicht auf ihre eigenen Werke angewendet sehen (Berlind 1994: 21).

Heideggers kritische Einschätzung der Kategorie der „Reife“ ist hier nur deswegen bemerkenswert, weil sie vielen kunstgeschichtlich-biographischen Herangehensweisen zugrunde liegt.²⁰ Die philosophische Kritik an der Adäquatheit dieses Begriffs für die hermeneutische Existenzanalyse scheint erweiterbar zur Kritik an der konventionellen Redeweise der interpretatorischen Werkanalyse, vor allem hinsichtlich der begrifflichen Fassung des „Spätstils“. In der Tat wird von einigen namhaften Spätstiltheoretikern die Kategorie der „Reife“ als inadäquat zum Verständnis gerade dieses Phänomens zurückgewiesen.²¹

Das lässt uns den Versuch, das Problem des künstlerischen Alterns von Heidegger her zu denken, noch weiter verfolgen. Zumindest kann eine (natürlich seinem eigentlichen Erkenntnisinteresse in *Sein und Zeit* nicht annäherungsweise gerecht werdende) Einbeziehung seiner Überlegungen die Eigenart einer hier präferierten Betrachtungsweise des (künstlerischen) Alterns klarmachen, die zunächst eine Art „Änderung der Laufrichtung“ erfordert: Im Gegensatz zu der organisch-botanisch, von „Samen“ und „Keim“ her gedachten, teleologischen Idee des Wachstums, des „Reifens“ und der Selbst-Vollendung befürwortet Heidegger bekanntlich das existentielle Gegenmodell einer „eigentlichen“ Beschäftigung mit dem Tod, die er mit der Metapher des „Vorlaufens in seine Möglichkeit“ umschreibt. Mit dieser vor dem Tod nicht länger flüchtenden „Kehre“ ist kein sinnierendes „Denken an den Tod“ gemeint, denn das „Grübeln über den Tod (...) schwächt (...) ihn ab durch ein berechnendes Verfügenwollen über den Tod. Er soll als Mögliches möglichst wenig von seiner Möglichkeit zeigen“ (Heidegger 1993: 261); gemeint ist auch nicht, ihn intensiv zu „erwarten“, sondern Heidegger fordert mit dem „Vorlaufen in den Tod“ zu einer Bewusstseinswerdung auf, die eher auf eine völlige Überforderung abzielt: Das Verstehen soll (!) vordringen „in die Möglichkeit *als die der Unmöglichkeit der Existenz überhaupt*“, in die „Möglichkeit der maßlosen Unmöglichkeit der Existenz“ (ebd.: 262). „Das Vorlaufen erweist sich als Möglichkeit des Verstehens des eigensten äußersten Seinkönnens, das heißt als Möglichkeit *eigentlicher Existenz*“ (ebd.: 263, Kursivierung im Original). Damit ist eine Form der Akzeptanz der eigenen Endlichkeit angesprochen, die gerade nichts „Beruhigendes“ und

20 Vgl. z.B. Rothacker 1939; seine Unterscheidung von „Alters- und Reifungskurven“ und die Erkenntnis, dass sie sich „schneiden“ können, deuten gleichwohl eine Abwendung von der teleologischen Vorstellungsweise an.

21 Vgl. de la Motte-Haber (1985: 534): Das Spätwerk „ist zu unterscheiden vom reifen Werk“, es ist „nicht nur das Wohlabgerundete, Süße, Volle. Es ist nicht von organischen Eigenschaften bestimmt, durch die das reife Werk dem Wirken der Natur analog gesetzt wird“ (vgl. auch de la Motte-Haber 1990: 43). Hier liegt freilich ein Echo des (weiter unten vollständig zitierten) Anfangs von Adornos Aufsatz zum „Spätstil Beethovens“ (Adorno 2004: 180).

„Besänftigendes“ hat. Wir dürfen dies in einer bewusst vereinfachenden Lesart auf Erik H. Eriksons psychologische Einsicht beziehen, dass zur Erreichung einer Altershaltung der „Integrität“ und der „Weisheit“ keine Unterdrückung der negativen Gefühle dient, sondern eine Haltung der „dynamischen Balance“ mit dem altersbedingten „sense of Despair and Disgust“ (Erikson 1979).²² Dietmar Kamper hat für das mit dem Spätstil verwandte Phänomen der „Altersradikalität“ einen ähnlichen „nähesuchenden“ Umgang mit dem Tod verantwortlich gemacht: „Man muß sich in die Nichtexistenz stellen, um die produktive Verwandtschaft des Todes zu erfahren“ (Kamper 1996: 55).

Wie immer es sich damit genau verhalten mag: Für die Zwecke der Spätstilbetrachtung sind hier nur die positiven, befreienden Konsequenzen dieses „Vorlaufens in den Tod“ wichtig, die Heidegger von einem solchen „Verstehen des *eigensten* äußersten Seinkönnens“ erwartet: Die Einsicht, „daß es [i.e. das Dasein] in der ausgezeichneten Möglichkeit seiner selbst dem Man entrisen bleibt, das heißt vorlaufend sich je schon ihm entreißen kann“ (Heidegger 1993: 263). Das „Man“ steht bei Heidegger bekanntlich für die alltägliche Welt der Konvention, des Sozial- und Gruppenzwangs, für die im oberflächlichen „Gerede“ alles „Eigentliche“ vergessende Masse (vgl. ebd.: 126 ff.). Dagegen setzt Heidegger die Perspektive der „Vereinzelung“ des Daseins, das sich gegen „das Sein bei dem Besorgten und Mitsein mit Anderen“ abgrenzt (ebd.: 263).

Das Vorlaufen erschließt der Existenz als äußerste Möglichkeit die Selbstaufgabe und zerbricht so jede Versteifung auf die je erreichte Existenz. Das Dasein behütet sich, vorlaufend, davor, hinter sich selbst und das verstandene Seinkönnen zurückzufallen und ‚für seine Siege zu alt zu werden‘ (Nietzsche, ebd.: 264).

Eine „Versteifung“ könnte in der künstlerischen Entwicklung gerade jene Einstellung beschreiben, die die Ausbildung eines Spätstils *verhindert*; oft wird die Fähigkeit von (alternden) Künstlern zu einem „new idiom towards the end of their lives“ (Said 2004: 3), zur Entwicklung einer neuen, vom Bisherigen abgehobenen Stilform („Avantgardismus der Greise“),²³ gerade deswegen so bewundert, weil sie diese davor bewahrt, „hinter sich selbst“ zurückzufallen (was viele Künstler auch in ihrem Selbstverständnis und ihrer Selbstbeauftragung so empfinden).²⁴

22 Erikson exemplifiziert das an der Figur von Dr. Borg aus Ingmar Bergmanns oft als Parabel des „gelingenden“ Alterns gelesenen Film „Wilde Erdbeeren“. Vgl. auch Woodward 1993 über einen (Nach-Freud'schen!) „positiven“ Umgang mit der Trauer im Alter.

23 So der Titel der schon erwähnten Radiosendung mit Hans Mayer und Theodor W. Adorno aus dem Jahre 1966; vgl. auch Gregor-Dellin 1985.

24 „Die Kunst will es von uns, daß wir nicht stehen bleiben“ hat Beethoven über seine späten Quartette zum Faktotum Karl Holz geäußert.

Freilich riskiert Heidegger mit dem (von ihm nicht nachgewiesenen) Nietzsche-Zitat²⁵ wieder den Rückfall in die Sicht der Vollendungs-Rhetorik; denn Nietzsches/Zarathustras Plädoyer für ein Sterben „zur rechten Zeit“ bedient gerade das abgelehnte Modell der Reife, indem einer gewünschten (und offenbar notfalls selbst herbeigeführten) *Koinzidenz* von Vollendung und Tod das Wort geredet wird. Gegen die Gefahr des Sich-Selbstüberlebens empfiehlt Nietzsche einen „vollbringenden Tod“. Damit wird der wohl auch bei Heidegger mit-schwingende (und gerade heute wieder aktuelle) kulturkritische Verdacht artikuliert, dass die Menschen dank technisch-medizinischer Artifizien älter werden als es ihnen (und „uns“) lieb sein kann und „natürlich“ ist. Die Kritik daran, dass man sich derart auf seine Existenz „versteift“, wird meist in eine Eigentlichkeits- bzw. Entfremdungrhetorik gekleidet. Rilkes bekanntes Gebet „O Herr, gib jedem seinen eignen Tod“ – aus dem 1903 (Rilke war 28!) erschienenen „Buch von der Armut und vom Tod“, zugehörig zur Gedichtsammlung „Stundenbuch“ – schließt zwar die bei Nietzsche implizite Selbstmordoption offenbar aus, stellt aber wie Nietzsche und Heidegger die Frage des „sinnvollen“ Zeitpunkts zum Sterben; diese wird freilich wieder mit jenen organisch-botanischen Metaphern des Reifens und Wachsens formuliert, die Heideggers Anti-Naturalismus abgelehnt hatte.

Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Größe
sie in der Kindheit wundersam gestreift, –
der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;
ihr eigener hängt grün und ohne Süße
wie *eine Frucht* in ihnen, die nicht reift.

(...)

Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist *die Frucht*, um die sich alles dreht.

(...)

Denn dieses macht das Sterben fremd und schwer,
daß es nicht unser Tod ist; einer der
uns endlich nimmt, nur weil wir keinen *reifen*.²⁶

In Heideggers *en passant* eingeflochtenem Nietzsche-Zitat darf man also ein un-reflektiertes Zugeständnis an eine schon damals unter den Intellektuellen ver-

25 Es handelt sich um eine leicht modifizierte Adaption aus „Also sprach Zarathustra“ (1. Teil, Kap.: „Vom freien Tode“): „Mancher wird auch für seine Wahrheiten und Siege zu alt; ein zahnloser Mund hat nicht mehr das Recht zu jeder Wahrheit“ (Erster Teil erschienen 1883, Nietzsche 1980b: 94).

26 Vgl. http://www.rilke.de/gedichte/das_buch_von_der_armut_und_vom_tode.htm; Kursivierungen von J. L.

breitete Angst vor gesellschaftlicher Überalterung²⁷ und an jenen zivilisationskritischen „Jargon der Eigentlichkeit“ sehen, für den Heidegger schon oft getadelt wurde.²⁸ Das muss jedoch nicht daran hindern, in seiner ursprünglichen Konzeptualisierung einer „eigentlichen“ Fassung des Daseins durch das „Vorlaufen in den Tod“, mit der Konsequenz der befreienden Vereinzelung und der Entlassung aus den Sozialstrukturen des „Man“, zwar nicht die intendierte normative Lebensstil-Alternative, aber doch eine methodologische Anregung für eine „vom Tod her“ gedachte Konzeption des Altersstils zu sehen.

Wie diese Anregung fruchtbar gemacht werden könnte, wird deutlich, wenn man die kunstgeschichtlich zur Verfügung stehenden begrifflichen Optionen auf die Heidegger'sche Opposition zum Diskurs der „Reife“ und „Vollendung“ abbildet. In der Tat liegt es nahe, das Alterswerk von Künstlern als ein durch lange Lehrjahre hindurch errungenes Resultat vollendeter könnerischer Meisterschaft zu verstehen.²⁹ Dabei muss „meisterliche Vollendung“ nicht unbedingt dahingehend verstanden werden, dass die letzten Werke die anderen übertreffen, sondern eher so, dass sie das Gesamtwerk zu „Ende“ bringen und „abrunden“: letzte Werke „round off the work of their respective authors in such a way that their total achievement seems to be greater than the sum of their individual plays“ (Muir 1961: 116). Es bedeutet auch nicht, dass Werke der Reife nicht noch „Neues“ bringen können: Die erreichte Meisterschaft versetzt den alternden Künstler evtl. gerade in die Lage, noch einmal ganz neue Themen und Fragestellungen mit souveräner Leichtigkeit und Gelassenheit aufzugreifen und abzuarbeiten: Das zugrundeliegende Motto wäre das „Aun aprendo“ des 80jährigen Goya, das 1992 als Titel für eine Ausstellung der National Gallery of Art gedient hat („I am still learning: Late works by masters“; vgl. Lindauer 2003: 84 und 162). Mit diesem „noch“ wird eine noch nicht abgeschlossene Entwicklung, ein tendenzielles „immer weiter“ suggeriert, das das nahe Ende ausblendet.

Die andere Perspektive kommt hingegen in den Blick, sobald Alternativen zur Idee der stetigen künstlerischen Weiterentwicklung auftreten – bzw. sobald diese prinzipiell in Verdacht gerät. Gottfried Benn wehrte sich 1954 in seinem Vortrag „Altern als Problem für Künstler“ gegen die Vorstellung, dass gemäß

27 Nietzsches und Rilkes Kritik an gesellschaftlicher Dekadenz wäre daher zu vergleichen mit T. S. Eliots 1919, im Alter von 30 Jahren entstandenen Poem „Gerontion“; vgl. dazu erste Hinweise bei Blaschke 2004.

28 Und zwar auch schon lange vor Adornos gleichnamigem Buch von 1964: Zur Analyse und Kritik gerade der Heidegger'schen Todesthematik vgl. bspw. schon die 1934 in Leipzig erschienene Dissertation von Dolf Sternberger (1981).

29 Walter Jens (1996: 129) kennt „nur einen einzigen Qualitätsausweis“ der alten Meister: „die absolute Beherrschung des Handwerks, und nur einen Grund zu unverzüglichem Ausschluß aus dem Meisterkonvent: den Dilettantismus“.

der evolutiven Hypothese erst im Alter „das Eigentliche“ erreicht werde: „Mir steckt hinter diesem Eigentlich zu viel Eschatologie, zu viel Ideologie, zu viel altmodischer Entwicklungsgedanke“ (Benn 2001: 133). Als individuell zuzuordnende typologische Alternative fasst hingegen Joseph Gantner die beiden Sichtweisen auf; er knüpft an die Unterscheidung von A. E. Brinckmann zwischen „stetigen“ und „wandelbaren“ Künstlertypen³⁰ an und unterscheidet seinerseits „zwischen Alterswerk und Alterswerk“: Das eine präsentiere sich als „folgerichtige Vollendung und Krönung der früheren Werke“, während andere Künstler „so wie Michelangelo, Rembrandt, Goya, immer wieder und ganz besonders im Alter, zu überraschend neuen Formen gelang[en], so als seien jetzt wie aus unbekanntem Tiefen neue Energien der schöpferischen Anlage, neue Ziele der künstlerischen Vision aufgebrochen“ (Gantner 1965: 73 f.).³¹ Damit ist jedoch noch nicht die für uns entscheidende „Motivation“ dieser „Sorte“ von Spätwerk benannt, die zumindest insofern aus einem „Vorlaufen in den Tod“ resultiert, als das künstlerische Individuum, mehr oder weniger bewusst auf das nahende Ende seines Lebens und Schöpfertums reflektierend, seine Werke vom Horizont der Endlichkeit her denkt: sei es nun in der Absicht einer über den Tod hinauszielenden Selbsttranszendenz (das Alterswerk als „Testament“ für die Nachwelt), sei es als Werk der Resignation, die alle Hoffnung und daher auch alle Verbindlichkeit und Verantwortung gegenüber der Vor- und Mitwelt fahren lässt, die, quasi das persönliche Verschwinden vorwegnehmend, die Akten über den eigenen Fall schon (ab)schließt.³²

Freilich wird eine solche Interpretation des Spätstils kaum für alle späten Werke aller Künstler passen, so dass die Perspektive der „Reife“ und der Weiterentwicklung (freilich auch die konträre der *Rückentwicklung*) nicht als „erle-

30 Brinckmann stellt die „statischen“ den „dynamischen“ Künstlernaturen gegenüber; bei den einen stellt sich das Alterswerk als „Synthese“, bei den anderen als Überschreitung des Bisherigen dar (Brinckmann 1925).

31 Als ein Beispiel aus dem Nicht-Künstlerischen Bereich für einen solchen Neu-Aufbruch im Alter erinnert G. Benn (2001: 123) an das *opus posthumum* von Kant (vgl. dazu Forum für Philosophie Bad Homburg 1991). Als Indiz für einen radikalen Neubeginn, der gerade nicht durch eine „Entwicklung“ erklärbar ist, müssen auch solche Selbstaussagen alternder Künstler gewertet werden, wie die des späten Beethoven, dass er „nun erst zu komponieren beginne“ (vgl. Müller-Blattau 1955) oder die von Hofmannsthal poetisierte Einsicht des sterbenden Tizian: „es komme ihm ein unerhört Verstehen / daß er bis jetzt ein matter Stümper war“ (zit. von Benn 2001: 124).

32 Davon abweichend, aber damit zusammenhängend, wirkt sich ein um den Tod wissender Altersstil natürlich auch auf die „inhaltliche“ Darstellung des Alters aus, etwa wenn Pinder zu dem berühmten Gemälde der *Hospitalvorsteherinnen* von Franz Hals meint: „nur ein solcher [ein 84-jähriger] konnte dieses versteinte Übermaß von Erfahrung und Geschichte, von gewußter Todesnähe in Köpfen und Händen (vor allem!) darstellen“ (Pinder 1927: 42).

dig“ gelten kann. Trotzdem scheint, wie zu zeigen sein wird, das Wesentliche an einem emphatisch verstandenen Spätstil erst durch diese Umkehrung der „Laufriktion“ in den Blick zu geraten, auch wenn Mischformen aus beiden Arten von Altersstilkonzeptionen anzutreffen sind. Falsch scheint uns einzig zu sein, sich ausschließlich auf das evolutive Bild des Alterns festzulegen.

Denn eine solche einseitig auf die Perspektive der Reife fokussierte Sicht des Spätstils muss sich mit einer Horkheimer-Paraphrase sagen lassen: „Wer vom Alter spricht, darf vom Tod nicht schweigen“.³³ Genau dazu tendieren aber weite Teile der zeitgenössischen Gerontologie, die das Problem des (allgemeinmenschlichen wie künstlerischen) Alterns einzig als eine Frage der (empirischen) Nachweisbarkeit der anhaltenden Dauer menschlicher *Kreativität* verstehen und untersuchen.³⁴ Die in den 60er Jahren neu begründete interdisziplinäre gerontologische Forschung hat die Analyse des künstlerischen Spätstils meist ausschließlich als eine Aufgabe quasi moralischer Pflichterfüllung gesehen, die darin bestand, bei alten Menschen all jene Formen von Kreativität und Produktivität nachzuweisen, die den Vorurteilen des so genannten „ageism“ entgegenzustellen wären. Der vor zwei Jahren erschienenen umfangreichen und detaillierten Untersuchung von Lindauer (2003) kommt so zwar das Verdienst zu, einer früheren, sich auf Harvey C. Lehman (1953) beziehenden skeptischen Sicht auf die Alterskreativität (deren Höhepunkt im Alter von ca. 30 Jahren gesehen wurde) ein optimistischeres Bild von auch später noch feststellbaren kreativen Leistungen entgegenzusetzen (vgl. auch Cohen-Shalev 1986), aber die Alternative eines solchen Modells der „continuity“ (zur Lehman'schen These von einem „decline“) bleibt fixiert auf die Idee des menschlichen *Reifeprozesses* in der Zeit. Auch das Problem des künstlerischen Alterstils, das als Sonderfall der *old age creativity* behandelt wird,³⁵ mutiert zur Frage nach der Stabilität und Prolongation von künstlerischer Produktionsfähigkeit. Der Parameter der „Kreativität“ dient als Vergleichsmaßstab zwischen den Leistungen in den frühen und

33 Kastenbaum (1979: 79) machte bereits darauf aufmerksam, dass in einer älter werdenden Gesellschaft die Assoziation von Alter und Tod im Zuge der demographischen Veränderung noch zwingender wird, weil nur wenig Junge sterben, und nur noch das Alter als „Erklärung“ für den Tod zur Verfügung steht.

34 Vgl. zur Kreativität als allgemein-menschliches Thema Sprinkart (1980a: 63); zur Kreativität im Alter Erlemeier 1986; einen Forschungsüberblick gibt Simonton 1988; McLeish hat 1992 eine (leider mit einigen Fehlern und Ungenauigkeiten behaftete) Forschungs-Bibliographie vorgelegt, die Bücher und Aufsätze zum Thema Kreativität und Alter (fast ausschließlich) aus dem angelsächsischen Raum listet.

35 Wobei freilich deutlich zu unterstreichen ist, dass auch in diesen Untersuchungen die als Ausgangshypothese dieser Abhandlung in Anschlag gebrachte Möglichkeit der Verallgemeinerbarkeit künstlerischen Handelns auf allgemein-menschliche Handlungsweisen stets mitgedacht wird.

den späten Jahren. Die Rehabilitation der Alterskreativität läuft dann darauf hinaus, dass die signifikanterweise immer als *Wettbewerb* zwischen Alt und Jung verstandenen Kreativitäts-Tests so angelegt werden, dass ältere Menschen ihre in einigen Feldern objektiv schlechtere *performance* durch andere Fähigkeiten auf anderen Gebieten ausgleichen können. Dieses Kompensationsmodell (Baltes/Baltes 1989), das sich in verschiedenen Variationen immer wieder in der Untersuchung von Altersleistungen wiederfindet,³⁶ reiteriert den defensiven Schematismus eines uralten quasi-ödipalen Generationenkonflikts: Alte können zwar nicht mehr so gut „x“ wie Junge, dafür aber um so besser „y“...

Aber auch so (und gerade so) verbleibt das Verständnis von Alterungsprozessen festgefahren in einer Perspektive eines (letztendlich von vornherein verlorenen!) *Kampfs* gegen die bzw. mit den jugendlichen Fähigkeiten – während ein Spätstil, im oben ausgeführten Sinn der anderen „Laufrichtung“, sich gerade aus dem *Verzicht* auf den Kampf, im Rückzug aus dem Sich-Messen(-Lassen) mit den gängigen Kompetenz- und Leistungsparametern ergeben würde. So verdienstvoll daher all die zeitgenössischen gerontologischen Vorstöße zur optimistischen Korrektur der ageism-Vorurteile sein mögen, so sehr scheinen sie doch in ihrem impliziten *Leistungsdenken* noch dem kategorialen Rahmen verhaftet, den sie eigentlich überwinden wollen.³⁷ Die von der „happy gerontology“ (Norberto Bobbio) betriebene „Rehabilitation“ der alten Menschen, oft als normatives Modell eines „gelingenden Alterns“ gefasst, läuft meist darauf hinaus, dass sie dann doch noch „fast so gut“ (so kreativ, so „produktiv“, vgl. Schmidt 1996) wie die Jungen sind; anstatt die Annahme zu prüfen, dass ihre „Qualitäten“ und ihr besonderer Beitrag zur Kultur und zum Denken unserer Zeit vielleicht mit den leistungsbezogenen Kriterien der „Kreativität“ und „Produktivität“ gar nicht zu fassen sind.³⁸ Warum dies so ist und welche *anderen* Beschreibungsmög-

36 Lindauer 2003 will Lehmans negative Ergebnisse hinsichtlich der Kreativität im Alter durch ein anderes Konzept von Kreativität korrigieren. Simonton (1990a: 325 f.) erwägt die Möglichkeiten eines *trade-offs* zwischen Kreativität und Weisheit im Alter; Baltes 2004 schreibt den Alten „emotionale Intelligenz“ und „Weisheit“ aufs Konto: „Das gelingt älteren Menschen oft besser als jüngeren“ (Baltes äußert sich allerdings heute eher skeptisch über die respektiven Möglichkeiten des „Vierten Alters“). Ries fragt sich „ob nicht im höheren Lebensalter die intuitive Inspiration der jüngeren Jahre später durch eine reife Beherrschung der konstruktiven Elemente ersetzt wird“ (Ries 1992: 63; ähnlich Ries 1980: 102). Ries nennt übrigens (*pro domo* sei es erwähnt) unter den schöpferischen älteren Menschen auch *Graf Zeppelin*, der schon 58 war „als 1906 sein erstes starres Luftschiff startete“ (ebd.: 66).

37 Zum altersfeindlichen „produktivistischen“ Diskurs gegen das Kontemplative vgl. auch Stoff 2004, 189 ff.

38 Vgl. die kritischen Anmerkungen von Robert Kastenbaum (1985: 639 f.) zur gutgemeinten „activity theory“ seiner Gerontologen-Kollegen: Sie beruhe auf einem „old-fashioned American activism and optimism“, stelle aber letztlich eine Flucht vor dem Tod dar („Death, then, is really

lichkeiten alternativ zur Verfügung stehen könnten, kann gerade eine vergleichende Untersuchung des Spät- und Altersstils von Künstlern zeigen: Diese finden nämlich in ihren Spätwerken zu Formen „paradoxe“ Kreativität, die sich dem aktiven Gestalten-Wollen (also der „Kreativität“ im herkömmlichen romantischen und heroisch-genieästhetischen Sinn) gerade *verweigern*. Sie zeigen teilweise Formen von postheroischer „Produktivität“, die in der Destruktion und materiellen Vernichtung ihrer Produkte bestehen: „a deliberately unproductive productiveness, a going against“ (Said 2004: 3).³⁹

Dass der hier vorgeschlagene Richtungswechsel in der Perspektivik auf das Altersschaffen sich aber nicht *gegen* die empirisch arbeitende Gerontologie und Alterskreativitätsforschung stellt, zeigt sich daran, dass er dem empirischen Nachweis künstlerischen Spätstils sinnvoll zugrundegelegt werden kann. Der Psychologe und Kreativitätsforscher der University of California, Dean K. Simonton, stellt das alternative Design seiner Untersuchung zum Spätwerk von Komponisten als einen Richtungswechsel des Blicks im genannten Sinn vor: „No quantitative study has counted the years backward from the end point of a life or career“; gerade dies sei aber deswegen für die Frage des Altersstils wichtig, weil Menschen

come to realize that among their works-in-progress may lurk a last artistic or intellectual testament. (...) As people approach their last years, they may undergo a life assessment, a reflection on where they have been and on how little time remains to travel, and so may feel that the limited future must be exploited to the utmost. (...) For creative individuals, the outcome of this life review may be a significant reshaping of the content and form of those works selected as the career's coda, rendering them qualitatively distinct from other works. Last-work effects hinge not on the creator's chronological or even career age but rather on the perceived proximity of death (Simonton 1989: 42).⁴⁰

Simonton glaubt nun anhand einer statistisch-quantitativen Untersuchung von 1.919 Kompositionen von 172 „klassischen“ Komponisten aus fünf Jahrhunderten das Phänomen des Spätstils, das „swan-song phenomenon“, als Qualität bestimmter kurz vor dem Tod komponierter Werke („creative products [which] re-

not so much of a problem after all!“); auch Kolland/Kahri (2004: 169) fragen sich, ob „erfolgreiches Altern nicht eine Technik der Regulation ist, die dazu führt, den älteren Menschen das legitime Recht auf körperliche Dysfunktion und vielleicht kulturelles Disengagement zu nehmen“.

39 Said stellt im Alterswerk des griechischen Dichters Constantine Cavafy eine „aesthetic of non-production“ fest (ebd.).

40 Vgl. auch die spätere Formulierung desselben Autors (Simonton 1990b: 630): „It is as if when the composers see the end approaching fast on the horizon, warning that their last artistic testaments dwell among their current works in progress, they put their utmost into every creation, yielding truly noteworthy products“.

flect the approach of death“; ebd.: 43) nachweisen zu können. Verallgemeinernd lässt sich nach Simonton dieser „Letzte-Werke-Effekt“ auch bei anderen Arten von Kreativität erwarten: „Last-works effects may be found in almost any creative activity, a universality based on the fundamental fact that creators, like everyone else, must somehow cope with death“ (ebd.: 46).

Freilich mögen einem Geisteswissenschaftler bei solch forscher Forschung, die keinerlei Hemmung und Zweifel hinsichtlich der statistischen Quantifizier- und Klassifizierbarkeit kennt und kunstgeschichtlich und kunsttheoretisch hochdifferenzierte Gebilde über den einen Kamm von mathematischen Zuordnungen zu „seven aesthetic attributes“ (ebd.: 43) schert, die alteuropäisch-humanistisch gebildeten Haare zu Berge stehen.⁴¹ Aber vielleicht sind auch das nur überholte Rückstände einer romantischen Genieästhetik, Berührungsängste, die außerhalb des Elfenbeinturms geisteswissenschaftlicher Selbstgenügsamkeit fehl am Platze sind. Man sollte eher dankbar sein, dass die mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen oder angedeuteten Ahnungen, Konjekturen und Verallgemeinerungen, mit denen man eben auch in den Geisteswissenschaften relativ leichtfertig bei der Hand ist, hier einmal – bei aller möglichen methodologischen Kritik⁴² – „wissenschaftliche“ Abstützung erfahren.

Vor allem aber wird man solche Versuche, dem Phänomen der „letzten Werke“ per Statistik zu Leibe zu rücken, in Zusammenhang sehen müssen mit den Eindrücken vieler anderer, eher „qualitativ“ arbeitender Spätstil-Theoretiker. So machte auch K. Clark „the feeling of imminent departure“ für den Spätstil verantwortlich; nicht nur van Goghs letzte Gemälde seien entstanden in einer „furious battle with time“ (Clark 1972: 19). Aber letztlich sei für den Spätstil auch „an ultimate feeling of resignation and total understanding“ (ebd.: 20)

41 Den angelsächsischen Forschern ist gleichwohl bewusst, dass es sich um ein „klassisches“ Thema der deutschen Geistesgeschichte handelt; vgl. Helds Bemerkungen zum deutschen Ursprung der Kategorie „late style“ (Held 1987).

42 Simonton ist gleichwohl nicht methodologisch naiv zu nennen: Er erwägt bspw. den „tragedy effect“ eines möglichen *bias* der Musikrezeption, die „letzte“ Werke höher schätzen als faktisch angemessen scheint. Nach Simonton gibt es aber einen objektiven Unterschied, nicht nur „a romanticized perception of that behavior“ (Simonton 1989: 50). Damit wird im Übrigen ein Spätwerk-Evaluierungsproblem angesprochen, das man schon bei Plinius nachlesen kann: „suprema opera artificum imperfectasque tabulas (...) in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae“ (in der engl. Übersetzung von John Bostock: „the last works of these artists, their unfinished paintings, in fact, are held in greater admiration than their completed works; (...). For in such works as these, we not only see the outline depicted, and the very thoughts of the artist expressed, but have the composition additionally commended to our notice by the regrets which we must necessarily feel on finding the hand that commenced it arrested by death“, <http://perseus.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137&query=head%3D%232471> (vgl. Rosand 1987: 91).

charakteristisch. Leon Edel erwähnt ebenfalls den Zeitdruck: „The artist as an old man knows that life will not offer him any better chance. There is only one chance, and his art has been that chance“ (Edel 1979: 194). Auch für Walter Jens ist das *Wissen* um den Tod entscheidend, auch wenn es sich gerade nicht in *Gewissheit* äußert: „Zweifel, nicht kecke Gewißheit, Fragen, nicht rasche Antworten bestimmen das Spätwerk, das Akzeptieren des Todes, nicht das Aufbegehren gegen die Endlichkeit“ (Jens 1996: 132). Ganz ähnlich fasst Dietmar Kamper seinen eigenen Begriff vom Spätstil, die „Altersradikalität“: „Zur Altersradikalität aber gehört es, dass man weiß, wie es um einen steht. Altersradikalität nährt sich aus der Insistenz eines wissend-nichtwissenden Sterben-Müssens“ (Kamper 1996: 55). Mit dem Bewusstsein des Todes tritt die Möglichkeit eines Bruch mit der Kontinuität in den Blick; aus dem Nicht-Mehr-Weiter wird künstlerisch ein Nicht-Mehr-So-Weiter, also ein „change of style“. André Malraux hatte schon in den späten 40er Jahren geschrieben: „Wenn der Stil des Todes sie [die Künstler] anrührt, erinnern sie sich, wie sie in ihrer Jugend mit ihren Lehrern gebrochen, um dann mit ihrem eigenen Werk zu brechen“ (zit. bei Benn 2001: 123).

Aus dem hier empirisch zugrundegelegten Kriterium der Bezugnahme auf den nahen(den) Tod würde sich als begriffliche Konsequenz ergeben, dass die Unterscheidung zwischen einem (biologisch determinierten) *Alters-* und einem (individuell-biographischen) *Spätstil* möglich und notwendig wird; die Begriffe werden entkoppelt, denn zum einen wird ein „Spätstil“ relativ jung verstorbener Künstler vorstellbar,⁴³ zum anderen könnte man aufgrund des dargestellten Blickpunktwechsels zur Todesnähe und völlig unabhängig vom biologischen Alter (das Alter als „a socially constructed category“ verstehend, Gullette 1993: 19) ein organisch gewachsenes, konsequent weiterentwickeltes *Alterswerk* von einem aus einer spezifischen Neuorientierung entstandenen *Spätwerk* unterscheiden (wie es etwa Niemöller 1986 vorschlug).⁴⁴ Der *Spätstil* „im emphati-

43 Wie man etwa vom Spätstil bei Mozart, Schubert (Schreiber 1976), Chopin, Mahler (vgl. Adorno/Maier 2001: 136), Hölderlin (Szondi 1984; vgl. auch Adorno 2004: 268 u. Fn. 317), Raffael, Holbein, van Gogh (Clark 1972) spricht. G. Benn nennt Schiller, Nietzsche, Shakespeare, Hölderlin, u.a. als nicht eigentlich rechnerisch „alt“ gewordene Künstler: „Aber mit Arithmetik allein kommt man unserer Frage natürlich nicht näher. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß das Wissen um ein baldiges Ende Jahrzehnte des Alterns innerlich kompensiert“ (Benn 2001: 129). Vgl. Adorno/Mayer 2001: 136.

44 Nicht mehr akzeptierbar hingegen wird eine *qualitative* Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen sein, wie sie Erich Rothacker vertrat: Er wollte „den Terminus ‚Alterswerke‘ auf solche Werke beschränken, in denen ein deutlicher Verfall der Kräfte zu spüren ist und die schöpferischen Erzeugnisse hoher Jahre dafür konsequent als ‚Spätwerke‘ bezeichnen“ (Rothacker 1939: 1 bzw. 1988: 129). Allerdings beinhaltet eine qualitative Wertung auch Adornos wieder-

schen Sinn“ würde dann als Wertbegriff auf das Besondere, Wichtige und Wertvolle in den Werken alternder Künstler aufmerksam machen, im Gegensatz zur neutralen deskriptiven Benennung von „späten Werken“, bei deren Entstehung der Künstler, gewissermaßen aus „kontingenten“ Gründen, eben bereits in fortgeschrittenem Alter war (Riethmüller 1999: 247). Eine solche rein empirisch-beschreibende Verwendung des Spätwerk-Begriffs für Werke des Alters – die oft mit einer gewissen modischen Fahrlässigkeit einhergeht, was Haslmayr veranlasste, in diesen Fällen von einem „Klischee“ zu sprechen (Haslmayr 1994: 153)⁴⁵ – ist insofern die einfachere und unproblematischere (und daher uninteressantere), weil dabei keinerlei Anspruch auf die Identifizierung „typischer“ Vergleichbarkeiten erhoben und auf eine theoretisch fundierte Vertiefung der Frage verzichtet wird, warum gerade alte, todesnahe Künstler *diese* Art von Kunst produzieren (müssen?).⁴⁶

3. Spätstil – was ist das (bzw. was könnte das sein)?

Es gilt nun, die grundlegende Behauptung dieses Aufsatzes zu verifizieren, dass sich trotz aller Individuen-Differenzierung unter dem Begriff des „Spätstils“ sinnvoll einige aus den Spätwerken verschiedener Künstler (verschiedener Kunstgattungen) abstrahierte, formale Charakteristika zusammenfassen lassen, die bei Analyse und Interpretation dieser Werke im Hinblick

- auf ihre immanente formale Anlage (die Frage der Bestimmbarkeit und Eindeutigkeit der Form, das Verhältnis von Teil und Ganzes im Werk usw.),
- auf ihre Aussage (die vorwiegend existentielle, quasi metaphysische Bedeutungshaftigkeit auch im Kleinen und „Unscheinbaren“),
- auf ihren geschichtlichen Standort (die ungewöhnliche Bezugnahme auf Tradition und Zukunft der jeweiligen Kunstgattung) und

holt ausgesprochene Überzeugung (die er einmal Alban Berg, einmal Schönberg zuschreibt), dass nur „die besten“ Künstler einen Spätstil ausprägen (vgl. Adorno/Mayer 2001: 144).

45 Auch Benn stellte mit Überdruß fest „In der Literatur ist ja das Wort spät ein ungemein beliebtes Modewort“ (2001: 133).

46 Benary 1996 kritisiert hingegen bei der Deutung von Spätstilphänomenen einen ausschließlichen Bezug auf die biographischen Umstände der Todesnähe. Eine uneindeutige Position lässt sich bei Gantner feststellen: Einerseits will er an der Unterscheidung Spätwerk / Alterswerk festhalten und auch bei früh verstorbenen Künstlern ein „Spätwerk“ verorten; andererseits handle es sich aber dabei nicht um „Alterswerke“ im eigentlichen Sinne“; die „Vorwegnahme des Alter in einer frühreif-genialen Entwicklung jung verstorbener Künstler“ sei „ein schönes Trugbild, entstanden aus dem fast romantischen Bedürfnis, auch im jung Verstorbenen die volle zeitliche und organische Auswirkung des Genies zu erkennen“ (J. Gantner 1965: 72); daher konzentriert sich seine Aufmerksamkeit auf *wirkliche* Alterswerke *wirklich* alter Künstler.

- auf ihre aktuelle Gegenwartsbedeutung (die Affinität und „Nähe“ des Werks zu heutiger postmoderner Ästhetik)

als gemeinsame Merkmale identifiziert werden können. Da dieser Nachweis hier nicht „empirisch“ im Sinne einer primären Künstler-Querschnittuntersuchung erfolgen kann (und so gar nicht intendiert ist),⁴⁷ soll stattdessen versucht werden, aus möglichst vielen vorliegenden Einzel- oder Teilbetrachtungen jene wesentlichen sekundären Beschreibungsoperatoren zusammenzustellen, deren Gemeinsamkeit und „Familienähnlichkeit“ auffällt und gezeigt werden kann. Damit soll ein erster Anstoß gewagt sein, die „Spätstilforschung“ (falls man von einer solchen bisher überhaupt reden kann) von ihrer bisherigen hyperindividualistischen und solitär-solipsistischen Methodologie umzustellen auf einen künstler- und auch kunstgattungsübergreifenden Ansatz; oder, mit den Begriffen Windelbands: die verstreuten *idiographischen* Bemühungen sollten durch ein *nomothetisches* Verfahren unterfüttert werden. Die allgemeine Scheu vor Verallgemeinerung der so „heiklen“, hoch individualisierten und historisch kontextualisierten Alterungsprozesse (vgl. zum Beispiel Kemp 1987, Riethmüller 1999)⁴⁸ scheint, so berechtigt natürlich hier Diskretion und Vorsicht hier sein mögen, oft übertrieben: „bange machen“ gilt jedenfalls nicht.

Die Merkmale des Spätstils können klassifizierend unter die vier folgenden großen Themenfelder gefasst werden, die alle auf gewisse Weise das „Wissen um den Tod“ voraussetzen.

1. Der Rückzug des künstlerischen Subjekts

In akzeptierender Vorwegnahme seines eigenen Entschwindens reduziert ein alternder Künstler die Präsenz seines Ichs im Spätwerk. Das zumindest könnte man als gemeinsamen psychologischen Hintergrund oft festgestellter Kennzeichen von späten Schöpfungen ausmachen. So wird eine Tendenz zur „Entpersönlichung“ („der Themen“ bei Beethoven, vgl. Müller-Blattau 1995) und „Objektivierung“ notiert; sie macht sich bemerkbar durch den bewussten Verzicht auf eine dynamische und teleologische Durchformung der Einzelteile zum

47 Lindauer hingegen hat eine Methode zur empirischen Bestimmung des Altersstils vorgeschlagen und durchgeführt (Lindauer 2003, Chap. 12 f.): Der durch Meinungsumfragen unter Kunstwissenschaftlern rekonstruierte Konsens führt zu 63 „deskriptors“ des Spätstils.

48 Prinzipielle Kritik am Spätstil-Begriff übt Beckerman; er meint daran erinnern zu müssen, dass Komponisten nicht sterben, weil sie alles gesagt haben, was sie zu sagen hatten, sondern „they die because they get sick“ und will daher den Spätstil daher „the sick style“ nennen (Beckerman 1990: 634).

„Ganzen“; das Werk wird anorganisch,⁴⁹ anti-prozessual,⁵⁰ dissoziativ („paraktisch“)⁵¹ und fragmentarisch. Das Werk trägt Kennzeichen des quasi unfertig „Stehengelassenen“;⁵² es exponiert „krasse Gegensätze“ (Brendel 1997: 73), die nicht mehr vermittelt, „bereinigt“ und versöhnt werden. Nach Jaedtke weist Beethoven den „dialektischen Gedanken“ ab: „an seine Stelle tritt ein zuweilen harscher Dualismus der Extreme (...). Die Gegensätze vereinigen sich nicht mehr; sie entmischen sich, sie *dissoziieren*“. Aus dem früheren Formwillen wird die Passivität eines Rückzugs ins Kontemplative: „Der späte Beethoven *porträtiert* eher verschiedene Charaktere, als daß er sie dramatisch *interagieren* läßt“ (Jaedtke 2000: 250).

Das „Unfertige“ kann verschiedene Formen annehmen bzw. auf verschiedene künstlerische Strategien zurückgeführt werden: Cohen-Shalev stellt im Spätwerk von Ingmar Bergmann eine „adaptive method of formlessness and fragmentation“ fest (Cohen-Shalev 1992b: 741) und unterstreicht die „importance of discontinuity in old age“ und damit den Umstand, dass „discontinuity is not necessarily maladaptive“ (ebd.: 743). In Müller-Blattaus Interpretation der letzten Quartette Beethovens erscheint die kompositorische Zurückhaltung als Eindruck der „Ungespanntheit und mangelnde[n] Zielstrebigkeit des Musizierens“:⁵³ „statt des gespannten Formverlaufs geregelte Kreisläufe und Zyklen des Werdens (...) statt zielstrebigter Entwicklung immer wieder erneutes Ansetzen und Neubeginnen“ (Müller-Blattau 1955: 220). Die Zurücknahme der künstlerischen Intervention kann bis zur Akzeptanz der Imperfektion und des Scheiterns gehen.⁵⁴ Der Psychoanalytiker Elliott Jacques hat in einem Aufsatz von 1965 fest-

49 Adorno in einem Text von 1934 über Beethovens Bagatellen: „seltsame Schrumpfung und Tendenz zum Anorganischen, die ins innerste Geheimnis wie des letzten Beethoven so vielleicht jeden großen Spätstils führt“ (2004: 189).

50 Ein „typisches Phänomen des Überschreitens der Lebensmitte“ sieht Jaedtke darin, dass „an die Stelle von prozessuellem Wachstum (...) die Reflexion über das Erreichte [tritt]; vielleicht weisen Spätwerke aus diesem Grund das dynamische Entwicklungsdenken ab, verdichten Essenzen statt Prozeß“ (Jaedtke 2000: 304 f.). Nach Adorno stellt sich beim späten Beethoven der „Prozeß“ nicht mehr als „Entwicklung“ dar, „sondern als Zündung zwischen den Extremen, die keine sichere Mitte und Harmonie aus Spontaneität mehr dulden“ (2004: 183 f.); vgl. auch ebd.: 211 und 273.

51 Vgl. Adorno 2004: 268 u.ö.

52 „Der alte Künstler erfährt einen Verlust an stilgebundener Form (...), die Sprache des Alterswerks [nähert sich] dem Skizzenhaften, dem non finito“ (J. Gantner 1965: 75).

53 Vgl. auch Adorno über die *Missa solemnis*: „Die Sätze, die nicht mehr in einem Ziel terminieren, das der Drang des Besonderen ihnen vorschrieb, enden vielfach matt, hören auf ohne die Verbürgtheit der Konklusion“ (Adorno 2004: 217).

54 Insofern scheint der Begriff des „Altersradikalismus“ von Walter Jens in die falsche Richtung zu führen; nach seiner Beschreibung sei der Spätstil ein „radikaler“, „weil gerade die späten Werke vom Willen zur ‚letzten Konsequenz‘, zum ‚so und nicht anders‘ bestimmt sind“; in der Tat

gestellt, dass Künstler nach der Überwindung der durch den Gedanken an den näherkommenden Tod ausgelösten „midlife crisis“ eine größere Akzeptanz von „Ambivalenz“ aufwiesen: Statt der Perfektionsobsession walte eine „serenity which transcends imperfection by accepting it“, sei sie doch Teil „of inevitable frustration on the grand scale of life as a whole“ (E. Jacques 1965: 513).⁵⁵

Der Spätstil resultiert also letztendlich aus der Einsicht, dass es – man verzeihe die Banalität der Formulierung – Wichtigeres als die Kunst gibt.⁵⁶ Das bedeutet nicht nur, dass die Kunst nicht mehr als Mittel der Selbstdarstellung und Ich-Verwirklichung empfunden wird, wie der Komponist Wolfgang Rihm *à propos* des Spätstils meinte: „Es kommt – spät – auf keinen Nachweis, kein Beweisen mehr an“ (Rihm 1985). Es heißt auch, dass „das Künstlerische“ selbst als nicht mehr verbindlich, als in seinem Schein-Charakter dekonstruierbar empfunden wird. Llewellyn hat im Spätwerk von Beethoven und Goethe einen „lack of artistic organization“ und eine relative Unbekümmertheit um die endgültige formale Ausführung und Struktur festgestellt und das darauf zurückgeführt, dass beide Künstler in ihrem Alter zunehmend „impatient with art“ wurden, so dass ihr das Illusionäre der Kunst vielfältig aufbrechendes Spätwerk auf ein „throwing aside the appearance of art“ hinausläuft (Llewellyn 1968: 415 u.ö.). Adorno notierte sich in den 40er Jahren zum späten Beethoven: „Abwendung von der Geschäftigkeit. Das ‚Vollbringen‘ als eitel“ (Adorno 2004: 199; vgl. auch die in Beethovens *Missa solennis* festgestellte Abwendung von der „Betriebsamkeit der thematischen Arbeit“, ebd.: 220).⁵⁷ Diese „tendency to strip down artifice“ (Cohen-Shalev 1992b: 740) führt zu einer neuen Aufgeschlossenheit gegenüber dem „Ungekünstelten“ und „Konventionellen“ (vgl. Adorno 2004: 181 f., mit

schwingt auch hier noch, bei aller „Radikalität“, eine Entwicklungs- und Perfektibilisierungsperspektive mit: „immer geht es um den Willen, zu *Ende zu führen*: gelegentlich um den Preis der Revokation eigener Entwürfe, öfter um der Ergänzung und Verbesserung, Vollendung des Vor-Geleisteten willen“ (Jens 1996: 131). Auch Said beschreibt die Fehlbarkeit als ein Produkt der Reife: „the artist’s mature subjectivity, stripped of hubris and pomposity, unashamed either of its fallibility or of the modest assurance it has gained as a result of age and exile (...)“ (Said 2004: 7).

55 Vgl. dazu aber auch die „gewollte Imperfektion“, die Cohen-Shalev etwa bei Ibsen feststellt (Cohen-Shalev 1992: 295): „The structural ‚flaws‘ of these last plays should therefore be seen as ‚failure by design‘ rather than as an inevitable consequence of fatigue or energy depletion brought on by old age“.

56 Genau deswegen ist im „Spätstil“ ein Phänomen zu erkennen, dessen Bedeutung über die Kunst hinausgeht und ins Gesellschaftliche und „Kulturelle“ ausstrahlt: Weil der Spätstil als künstlerische „Haltung“ selbst schon den Bereich der Kunst transzendiert. Es ist erlaubt, den Begriff „Spätstil“ außerhalb der Kunst anzuwenden, weil jeder Künstler mit seinem Spätstil bereits außerhalb der Kunst steht.

57 Die *Missa solennis* kennzeichnet laut Adorno eine „planvolle thematische Unverbindlichkeit des Kompositionsverfahrens“ (Adorno 2004: 213 f.).

Hinweis auch auf den „alten Goethe“ und den „alten Stifter“). Im „Otello“, Verdis letzter Oper, wirkt laut Cohen-Shalev „a direct, de-sublimated conception of art, short on artifice, defeating convention, impatient with established techniques“ (Cohen-Shalev 1990: 10). So wie nichts mehr „bewiesen“ werden muss, ist auch die Kategorie des „Einfalls“ und der „Erfindung“ nicht mehr ausschlaggebend: Thomas Mann spricht „von einer Altersneigung (...) das Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen, die man der ‚selbstständigen‘ Erfindung in verkalkter Würde vorzieht“; er habe sich deshalb (freilich auch schon früher) „in einer Art von höherem Abschreiben geübt“ (Mann 1965: 470).⁵⁸

Die damit angedeutete Minderung des künstlerischen Verpflichtungsgrads (in kontradiktorischem Gegensatz zur Vorstellung der Alterskreativität durch Vollendung und Perfektionierung) ist letztlich rückführbar auf jene altersweise Resignation ohne Verzweiflung („resigned but not defeated“, E. Jacques 1965: 513), die sich oft auf Goethes Definition „Alter: stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung“ (Maximen und Reflexionen, Nr. 1348) beruft. Bei Herbert von Einem wird dies gedeutet als „langsames Abschiednehmen von der Welt des sinnlich Konkreten, Distanz zum Hiesigen (...) Zwiegespräche mit der Unendlichkeit, mystische Nähe des Göttlichen“ (von Einem 1973: 88); sinnvoller scheinen allerdings Versuche bodennäherer Aktualisierungen der Rückzugs-Metapher. Brinckmann sah etwa in den Spätwerken und ihren Schöpfern Beispiele „für das Zurücktreten der Triebimpulse in ihrer Differenzierung, für das Entgleiten unendlich vieler Funktionen in einen Zustand der Funktionslosigkeit, wo völlig in sich ausbalancierte [sic] Kräfte als Harmonie empfunden werden, wo die Verschmolzenheit an die Stelle der Relationen getreten ist“ (Brinckmann 1925, 33 f.). Oft wird jedoch zur Beschreibung sowohl des Charakters der Werke als auch der Geisteshaltung der Künstler die Kategorie der „Gelassenheit“ in Anspruch genommen, die mit der so genannten „Disengagement-Theorie“ des Alters (vgl. Thomae 1980: 16) in Verbindung gebracht werden kann: Für W. Jens ist „Gelassenheit das Stichwort, dem das Goethe'sche Spätwerk zugeordnet ist“ (Jens 1996: 136).⁵⁹ Wie damit vor allem die Befreiung des Künstlers in sei-

58 Der spektakulärste und für unser Thema einschlägige Fall solcher „Abschreibens“ ist natürlich die fast wörtliche Wiedergabe von Adornos Überlegungen zum Spätstil Beethovens in Manns *Doktor Faustus* (Mann 1986: 72 ff.). Vgl. dazu, neben vielfältigster Literatur zum Thema, die Hinweise von R. Tiedemann in Adorno 2004: 279 und 337, jetzt aber auch, die Nähe relativierend, Vaget 2004.

59 „Die Gelassenheit aber, mit der Beethoven mit diesen Gestalten schaltet und waltet, ist Zeichen höchster Reife“ (Müller-Blattau 1955: 224). Vgl. zur „Gelassenheit“ des späten Beethoven auch Maurers theologische und pneumatologische Interpretation (Maurer 2000). Gregor-Dellin will

nem Schaffen von Zwängen und Verpflichtungen verschiedenster Art verstanden werden kann, soll weiter unten gezeigt werden. Mit den künstlerischen Folgen eines „Rückzug des Subjekts“ wäre jedenfalls auch jene „Weltferne“ beschreibbar, die Sloterdijk als spezifische „Würde des Alters“, als exemplarische Folge einer „Lockerung des Weltzwangs“ (im Gegensatz zu den jungen „positivistischen Leistungsträgern“) geltend gemacht hat (Sloterdijk 1996).

2. Der Weg in die „Abstraktion“

Während aus dem Verzicht auf ein künstlerisch formendes Eingreifen eine gewisse unkontrollierte, nicht gebändigte Themenüberfülle herrühren kann,⁶⁰ wird oft hervorgehoben, dass der Spätstil keine Arbeit am Detail, an der konkreten Einzeldarstellung mehr kennt (was ja die Idee der „vollendeten Meisterschaft“ nahe legen würde); es macht sich eher eine großzügige Distanz zum Kleingliedrigen und Kleinformatigen⁶¹ deutlich, bevorzugt wird die großflächige, „unfertige“ Andeutung, die Transzendierung des Sinnlich-Konkreten. Mary M. Gedo spricht von „elderly artists, all more concerned with total effect than specific details“ (Gedo 1984: 335); „die Details werden unwichtiger“ meint auch Jens (1996: 130), während Adorno von „Simplifizierung“ spricht (Adorno 2004: 225). Nach Jaedtke folgt schon aus der gerontopsychologisch konstatierbaren Reduktion der „Strukturveränderung der Intelligenz vom fluiden hin zum kristallisierten Potential“ eine „Verlagerung der kompositorischen Aufmerksamkeit vom sinnlichen Eigenwert des Materials auf die abstrakten Beziehungen zwischen den Materialkomponenten“. Aus den veränderten geistigen Fähigkeiten ergeben sich bestimmte Kompositionstechniken: „Die so häufige Alterspolyphonie bspw. ließe sich deuten als Effekt eines gesteigerten Potentials an kristalliner Intelligenz: Reduktion der sinnlichen Akkordik zur abstrakten Linie, geübte satztechnische Durchbildung, rechnerisch-kombinatorisches Denken“ (Jaedtke 2000: 317 f., zur „Abstraktion“ vgl. ebd.: 297 ff.).

Nun könnte ein gewisser Widerspruch bemerkt werden zwischen der hier angesprochenen „strukturellen Meisterschaft“ und dem oben behaupteten *Verzicht* auf künstlerische „Durchbildung“: Man wird jedoch im Einzelnen auch in den polyphonischen Ansätzen der Spätwerke kaum das vollendet ausgeführte

hingegen nicht in der „Gelassenheit“, sondern im Gegenteil in der „aufbegehrenden Freiheit“ das Charakteristikum des Spätstils erkennen (Gregor-Dellin 1985).

60 Adorno (2004: 183) verweist auf den „Stoffüberschuß im zweiten Faust und in den Wanderjahren“.

61 Lindauer will als allgemeines Charakteristikum älterer Maler die Bevorzugung großformatiger Bilder feststellen (Lindauer 2003: 220).

und Beifall heischende durchkonstruierte „Meisterstück“ finden. Der hier zu machende Punkt betraf hauptsächlich das Verlassen der sinnlichen Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsebene, das schon Nietzsche bei Beethoven zu konstatieren glaubte: „wie z.B. die letzten Beethoven’schen Quartette jede Anschaulichkeit, überhaupt das gesamte Reich der empirischen Realität völlig beschämen“ (Nietzsche 1980d: 366; vgl. dazu auch Kropfing 2003).

3. „(Selbst-)Reflexivität“

Die zunehmende Distanz zwischen Künstler und Werk, nach unserer Hypothese vor allem eine Folge der wachsenden Nähe zum Tode und der daher ebenso wachsenden Distanz des Künstlers zum Leben, äußert sich im Verzicht auf die Verarbeitung aktueller Erlebnisse und auf die Dramatisierung realer Impulse: Thematisiert wird eher das Künstlertum als solches, das künstlerische Medium selbst.⁶² Man komponiert „Musik über Musik“,⁶³ experimentiert in monothematischer Selbstbeschränkung mit verschiedenen *formalen* Möglichkeiten („Variationen“), konzentriert bei äußerster Materialreduktion die Aufmerksamkeit auf die „theoretischen“ (auch historisch distanzierteren) Gestaltungsformen, arbeitet intensiv statt extensiv. Das Spätwerk wirkt „vergeistigt“.⁶⁴

Die für den späten Beethoven typische „Form der Parataxe“ manifestiert sich in einer „Vergangenheitsform des Sprechens, mehr erzählend als erlebend“ (Jaedtke 2000: 305): Es geht also nicht mehr um die Darstellung primärer Gefühlsqualitäten, sondern um eine zurückgenommene, reflektierte Narration. Die damit einhergehende Materialreduktion und -konzentration führt zum thematischen Monismus, zur Tendenz, in immer wiederkehrender Paraphrase den gleichen Grundgedanken in verschiedene Aggregatzustände zu versetzen und dadurch das Medium der Materialbewältigung selbst zu reflektieren bzw. das Medium selbst zu Wort kommen zu lassen: „Die Sprache der Musik oder das

62 Adorno findet beim späten Beethoven keine eigentlichen Themen mehr, sondern „Möglichkeiten oder Ideen von Themen“: „Oft scheint es, als spiele seine Phantasie überhaupt nicht auf der Ebene der Unmittelbarkeit, des Einfalls, sondern der des *Begriffs* – eine Phantasie zweiter und höherer Ordnung“ (Adorno 2004: 230).

63 Nietzsche gebraucht diese Formulierung im Rahmen einer allgemeinen Charakterisierung von Beethoven (im Gegensatz zu Mozart): „Beethovens Musik erscheint häufig wie eine tiefbewegte *Betrachtung* beim unerwarteten Wiederhören eines längst verloren geglaubten Stückes „Unschuld in Tönen“: es ist Musik *über* Musik“ (Nietzsche 1980a: 615 f., vgl. auch Dahlhaus 1980: 70).

64 Vgl. W. Jens (1996: 129), der von einem „Zuwachs an Spiritualität, an Einsicht und Wissen“ spricht, und Jaedtke (2000: 258): „Verinnerlichung, Spiritualisierung, gesteigerte Reflexivität“; bei Adorno (2004: 266) ist von „Entsinnlichung, Vergeistigung“ die Rede; vgl. auch Adorno/Mayer 2001: 135.

Material der Musik redet in diesen Spätwerken selber“ (Adorno 2004: 268). Diese Tendenz zur selbstreflexiven und selbstbezüglichen Kunst ließe sich bspw. am Alterswerk von so verschiedenen Künstlern wie Bach, Beethoven, Wagner, Stockhausen, aber auch Monet und Cézanne zeigen. Durch das formale Experiment verliert die Gestaltung tendenziell das Ausdruckshafte (vgl. Adorno 2004: 181 und 265); Dahlhaus spricht bei Beethoven von einem „maskenhaften Zug“ (vgl. Adorno 2004: 225) der „Ausdruckscharaktere“; sein Spätstil sei gekennzeichnet durch „das Moment fortschreitender Reflektiertheit“ (Dahlhaus 1980: 69 f.) bzw. durch das „Reflexionsprinzip“.

Darunter wird auch die „intellektive Vermittlung“ zu verstehen sein, die zur „sinnlichen Komplexion“ der Kunstwerke zwingend gehört und „ihre Wahrnehmung“ „bedingt“: dies ist es, was Adorno zu dem *statement* veranlasst: „Gibt es etwas wie eine übergreifende Charakteristik großer Spätwerke, so wäre sie beim Durchbruch des Geistes durch die Gestalt aufzusuchen“. Damit wird aber dem inneren Gesetz der Kunst eigentlich zuwider gehandelt; es wird über sie hinausgegangen: „Das [der Auftritt des Geistes] ist keine Aberration der Kunst, sondern ihr tödliches Korrektiv. Ihre obersten Produkte sind zum Fragmentarischen verurteilt als zum Geständnis, daß auch sie nicht haben, was die Immanenz ihrer Gestalt zu haben präntendiert“ (Adorno 2000: 139). In einer anderen Passage macht Adorno, etwas konkreter, die „Insuffizienz“ der Harmonie zum Gegenstand dieses „Geständnisses“ der Unvollkommenheit der Kunstwerke: „im sogenannten Spätstil bedeutender Künstler“ erscheint die notwendige „Unerreichbarkeit“ der Harmonie „als ein Stück Wesen“. Insofern hat die abweisende Sprödigkeit des Spätstils – Adorno erwähnt namentlich „die antiharmonischen Gesten Michelangelos, des späten Rembrandt, des letzten Beethovens“ – „weit über das individuelle oeuvre hinaus, exemplarische Kraft, die geschichtlicher Suspension ästhetischer Harmonie insgesamt“ (Adorno 2000: 168).

„Selbstreflexion“ kann sich aber auch im biographischen Sinne äußern; Jaedtke sieht im „Vermächtnischarakter“ der Alterswerke „das Moment des Bilanzierenden, der Reflexivität“ (im Gegensatz zur früheren „Spontaneität“) und erwähnt eine Reihe von Künstlern (Goethe, Pfitzner, Liszt, Bach), die im Alter auf frühere Werke zurückgegriffen haben.⁶⁵

65 Joseph D. Lichtenberg findet in den Alterswerken von O’Neill, James und Beethoven einen „new style“, der entsteht „through a process of cannibalization of knowledge, its digestion, and reconstruction. Each revisited the past for his sources – both the aesthetic past and the personal past“ (Lichtenberg 1984: 317).

sie alle beziehen sich reflexiv auf sich selbst, sehr oft zugleich mit dem Gestus einer Neu- oder Umwertung. Eine wichtige Tendenz des älteren Menschen kommt damit zum Ausdruck, nämlich das Nachdenken über das eigene Leben und dessen bilanzierende Bewertung. Sie ist möglicherweise das grundierende Moment einer Reflexivität des Alters, die sich durch nachlassende äußere Aktivität von selbst einstellt (Jaedtke 2000: 293).

Oft äußert sich die Tendenz zur „Vergeistigung“ als ein „Rückzug“ (s.o.) ins „Innere“, in ein individuelles Refugium der Spiritualität; damit einhergeht auf sozialer Ebene das (bewusst eingegangene) Risiko der Vereinzelung und Vereinsamung.⁶⁶ Cohen-Shalevs Verdi-Interpretation auf Grundlage von life-span-Prozessen will verdeutlichen, wie die von Neugarten zur Beschreibung von Altersprozessen ins Spiel gebrachte Kategorie der „interiority“ sich in seinen späten Opern künstlerisch niederschlägt und zu einem von seinen Zeitgenossen und deren Stilrichtungen (verismo) *unabhängigen* Spätwerk führt: „the fragmented abstractions of his late plays constitute an artistic expression of a psychological reality which is shared by many elderly persons“ (Cohen-Shalev 1990: 12).

4. Das Verhältnis zur Zeit und die Nachwirkung

Die gelockerten Bindungen zu seinem Umfeld befreien den alternden Künstler aus den ästhetischen Verpflichtungen gegenüber der Tradition und der jeweils aktuellen Gegenwart. Spätwerke lassen sich daher oft stilgeschichtlich kaum einordnen, sie überschreiten bzw. unterlaufen gängige Periodisierungen, sie „fallen“ quasi „aus der Zeit“: zum einen, weil in ihnen ungewöhnliche Brückenschläge zwischen normalerweise weit auseinanderliegenden Stilrichtungen gelingen. Niemöller stellt fest, „daß Spätstil zu einer Begegnung von stile antico und musica nova werden kann“ (1986: 182), nach Jacques kommt es zu einer Versöhnung mit der Vergangenheit, einer „consonance of past and present“ (die charakteristisch sei für „mature productions of Beethoven, Goethe, Virgil, Dante and other giants“, Jacques 1965: 513). Haslmayer spricht von einem „Nebeneinander von Archaischem und Modernem“ (1994: 155), Dahlhaus von der „ästhetischen Präsenz von Vergangenheit und Zukunft“ (1979: 171). Für de la Motte-Haber sind Spätwerke zwar „sperrig“ und „der Zukunft verpflichtet“,⁶⁷ heben aber ebenso in ihren „archaischen Zügen“ die Vergangenheit auf: „Spätwerke proben Urformen“ (de la Motte-Haber 1985: 534).

⁶⁶ Vgl. Schreiber (1976: 293), der beim „späten“ Schubert von einem „Rückzug des Individuums in die kleinbürgerliche Isolation“ spricht.

⁶⁷ Herbert Marcuse meinte 1937 „aus der Musik Mozarts und des alten Beethoven läßt sich eine Vorahnung solcher Möglichkeiten gewinnen“, nämlich Möglichkeiten einer nicht mehr „affirmativen“ Kultur (Marcuse 1965: 99).

Zum anderen wird aber immer wieder das „Heraustreten“ des alternden Künstlers aus seiner eigenen Zeit hervorgehoben, und auch dies ist eine Konsequenz eines Todesbewusstseins: Aus dem Wissen um das nahe Ende folgt nämlich eine „Ungleichzeitigkeit von allgemein-geschichtlichem und persönlich-individuellem Erwartungshorizont“, die den Künstler in Widerspruch zu seiner Epoche bringt (Haslmayr 1994: 147). Dies kann exemplifiziert werden am späten Schönberg, der in den letzten Jahren seines amerikanischen Exils „eine Epoche quasi ‚pluralistischen‘ Komponierens [erlebte], aus serieller Sicht vielleicht völlig abzulehnen und vor dem Hintergrund des an sich selbst gestellten Anspruchs des steten Verbleibs in der historischen Kontinuität äußerst problematisch“ (Gervink 2000: 351). Denn, so lesen wir beim gleichen Autor, der späte „Schönberg war, bedingt gleichermaßen durch die äußeren Lebensumstände wie durch eine größere Gelassenheit gegenüber der kompositionstechnischen Vielfalt, die ihm zur Verfügung stand, nicht mehr auf sein evolutives Geschichtsbild fixiert, das er im Zwang der Notwendigkeit, sich über seinen eigenen Weg in die Atonalität Klarheit zu verschaffen, entwickelt hatte“ (Gervink 2000: 299).⁶⁸

Der Spätstil kann daher verstanden werden als „geprägter Ausdruck einer schöpferischen Persönlichkeit, die sich von der geschichtlichen und gesellschaftlichen Präformierung emanzipiert“ (Niemöller 1986: 183). Die etwas vage „special license of age“ (Rosand 1987) besteht dann in der „Befreiung einerseits vom Zwang des Transitorischen in der Zeit, andererseits vom Zwang zum werkhafte Determinierten“ (Kunze 1986: 168).

Mit der Krise des evolutiven Denkens im Alterswerk wird auch das schon genannte Fehlen von (optimistischer) Zielgerichtetheit noch einmal anders beleuchtet. Für Jaedtke reflektiert „die syntaktische Uneindeutigkeit, die auch an den späten Quartetten [Beethovens] zu beobachten ist, (...) die Krise der Utopie, der finalorientierten Zielperspektive“ (Jaedtke 2000: 257). Im Anschluss an de la Motte-Habers Verweis auf die Substitution des finalen Fortschrittsmodells durch ein zyklisches (de la Motte-Haber 1985 und 1990), das die „spezifische Fortschrittlichkeit von Spätwerken durch Rückgriff auf historisch Früheres“ erläutert, vermutet Jaedtke:

Es ist möglich, daß der ältere Künstler eine solche zyklisch-mystische Fortschrittsfigur umso leichter vollzieht, als hohes Alter zugleich eine Rückwärtsgewandtheit (durch reiche Lebenserfahrung und bilanzierende Tendenzen) und eine Vorwärtsgewandtheit des Denkens (durch zunehmende Konzentration auf Tod und Transzendenz) impliziert (Jaedtke 2000: 297).

⁶⁸ Vgl. allerdings auch die anders akzentuierte Interpretation des Spätwerks Schönbergs bei Brinkmann 2002.

Aus dieser Ambivalenz und Unentschiedenheit im Verhältnis zur Lebens- und Weltzeit des Künstlers⁶⁹ rühren wohl auch die rezeptionsgeschichtlichen Schwierigkeiten des Spätwerks. Dahlhaus führt die „diskontinuierliche Nachgeschichte“ von Beethovens Alterswerk darauf zurück, dass es „schon in seinem Entstehen von seiner Zeit getrennt“ ist,⁷⁰ so wie Brinckmann bei späten Werken generell nicht von den Kategorien „Wirkung“ und „Einfluss“ sprechen wollte: „das sind dynamische Beziehungen, denen das Alter seinem Wesen nach abgeneigt ist“ (Brinckmann 1925: 65).

4. Beethovens Altern als Altwerden der bürgerlichen Musik – Adornos Interpretation zu Beethovens Spätstil

Während im angelsächsischen Raum die Erörterung des Spätstilphänomens sich aus vielfältigen empirischen (vor allem psychologischen und gerontologischen) Quellen speist, orientiert sich die kontinental-alteuropäische und geisteswissenschaftlich orientierte Spätstilforschung vornehmlich an einem *einzigem* Autor (und an seinen wenigen Überlegungen zum Spätstil eines *einzigem* Komponisten): Adornos fragmenthafte, zu seinen Lebzeiten nie in systematische Buchform gebrachte Beschäftigung mit Beethoven und insbesondere mit seinen späten Werken spielt nicht nur in Adornos Ästhetik selbst eine zentrale Rolle,⁷¹ sondern hat auch das hiesige Nachdenken über das Spätstilphänomen bis heute beeinflusst. Das bedeutet nicht, dass Adornos Beethoven-Interpretation nicht auch kritisiert worden wäre, aber selbst die Kritiker scheinen im Banne des Philosophen zu verbleiben. Gleichwohl soll es hier nicht darum gehen, Adornos Platz in der heutigen Beethovenrezeption zu bestimmen. Hier soll nur geprüft werden, ob heute, vor dem Hintergrund einer gesellschaftlich ganz anders drängenden Problematik des Alterns, eine andere Adorno-Lektüre möglich und notwendig ist.

Das bei Adorno oft hoch Problematische, für uns aber gerade Interessante, scheint das unaufgelöste Schwanken zwischen einer individualisierenden und

69 Die Ambivalenz von Beethovens Zugehörigkeit zum „Alten“ wie zum „Zukünftigen“ ist schon Nietzsche aufgefallen: „Beethoven ist das Zwischen-Begebnis einer alten mürben Seele, die beständig zerbricht, und einer zukünftigen überjungen Seele, welche beständig *kommt*; auf seiner Musik liegt jenes Zwielficht von ewigem Verlieren und ewigem ausschweifendem Hoffen (...)“ (Nietzsche 1980d: 187).

70 Vgl. dagegen aber Lichtenberg 1984 über die vielfältigen Anschlussmöglichkeiten von anderen Künstlern an Beethovens Spätstil.

71 Edward Said behauptet, dass „lateness“ für Adorno „the crucial aspect of aesthetics, and of his own work as a critical theorist and philosopher“ sei; Adorno selbst könne als „a figure of lateness itself“ angesprochen werden (Said 2004: 5).

einer generalisierenden Betrachtung des „Falls Beethoven“. Adorno wäre, trotz seiner regelmäßigen Insistenz auf einer werkimmanenten, am kompositorischen Detail festgemachten Interpretation, nicht der Philosoph, der er ist, wenn er sich mit einer rein musikgeschichtlich kontextualisierten technischen Einzelanalyse des Ausnahme-Individuums „Ludwig van“ zufrieden gegeben hätte.⁷² Dieser Komponist ist für ihn immer „nur“ Beispiel, ein Exemplar jener Gattung „bedeutender Künstler“, an denen allein sich Adornos geschichtsphilosophische und soziologische Ästhetik orientiert und messen lassen will.⁷³ Der Auftakt des 1934 geschriebenen Aufsatzes „Spätstil Beethovens“ („einer der meist zitierten Texte im Zusammenhang mit dem Spätstilproblem“, Jaedtke 2000: 269) spannt daher sofort jenen *allgemeinen* Rahmen auf, in dem Beethoven situiert werden muss⁷⁴ – und benennt von vornweg jene am Tod (und nicht an Entwicklungs-Reife- oder Wachstumsprozessen) orientierte Sichtweise auf den Spätstil, für die wir hier plädiert haben:

Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken; es fehlt ihnen all jene Harmonie, welche die klassizistische Ästhetik vom Kunstwerk zu fordern gewohnt ist, und von Geschichte zeigen sie mehr die Spur als von Wachstum (Adorno 2004: 180).

Auch wenn einem Eröffnungssatz eines Essays zugute gehalten werden muss, dass er das Thema erst wie aus einer „Totale“ erfassen darf, bevor es zum „close-up“ kommt, fällt auf, dass hier der Gattung Spätwerk von vornherein Charakteristika aufgebürdet werden, die in Adornos normativer Ästhetik ausschlaggebend für „gültige“ Kunst überhaupt sind: die anti-„klassizistische“ Verweigerung von Ganzheit und Harmonie und die Zugehörigkeit zum („richtigen“, jeweils aktuellen) *geschichtlichen* Kontext. Man darf also, auch wenn das um-

72 Die „technische Analyse der in Rede stehenden Werke“ wird bei Adorno auch immer nur im Konjunktiv eingefordert, im Sinne von „man müsste eigentlich...“ (vgl. Adorno 2004: 181 u. 221); am nächsten kam Adorno einer werknahen Einlösung seiner Interpretation wohl in seinem mit Musikbeispielen durchsetzten, frei gehaltenen Radio-Vortrag im Januar 1966 (Adorno 2004: 263-274). Kunze (1977) bestreitet die musikanalytische Triftigkeit von Adornos Beethovendeutung, indem er angeblich „Spätstiltypisches“ bei anderen klassischen Komponisten nachweist und (Kunze 1987) die behauptete Distanz der *Missa solemnis* zum zeitgenössischen Publikum und Musikgeschmack stark relativiert.

73 Vgl. Eggebrecht (1972: 133 ff.) zu Adornos „Soziologisierung formalistischer Ästhetik“ „auch im Falle Beethoven“. Eggebrecht situiert Adorno in den *mainstream* der Beethoven-Rezeptionsgeschichte und kritisiert an ihm vor allem den „moralisch erhobenen Zeigefinger“ (ebd.: 136).

74 Dahlhaus geht insofern auf diese allgemeine Perspektive ein, als er auf die Relevanz der Rezeptionsgeschichte verweist: Der Sinn des Werks transzendiere das Individuum, die Intention des Werks (nicht des Autors) entfalte sich erst in dessen Nachleben oder Wirkungsgeschichte (vgl. Dahlhaus 1979).

fangreicherer Nachweise bedürfte, als sie hier geleistet werden können, von vornherein von der Vermutung ausgehen, dass bei Adorno unter der Chiffre des Spätwerks die Rolle von Kunst „überhaupt“ verhandelt werden soll.

Aus dieser vergrößernden Perspektive folgt auch die Zurückweisung der „Subjektivität“ und der platten biographischen Zuordnung (vgl. auch Adorno 2004: 263 f.),⁷⁵ insbesondere bei der Erklärung der von der subjektivistischen Verpflichtung zur „Umschmelzung“ entbundenen, stehen gelassenen Konventionen genügt Adorno eine „nur psychologisch[e]“ Begründung nicht, die „die Konventionstrümmer (...) mit Gleichgültigkeit gegen die Erscheinung motivierte“ (ebd.: 182). Das bedeutet nicht, dass Adorno die damit wohl zu verknüpfende Goethe'sche Beschreibung des Alterns als ein „Zurücktreten aus der Erscheinung“ ablehnt,⁷⁶ nur will er diese letztere verstanden wissen als „Vergleichgültigung des Materials“ (ebd.: 198, Adorno 1997: 115), während „das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber (...) als das Formgesetz verstanden werden [muß], aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt“ (Adorno 2004: 182).

Die Opposition gegen eine psychologische Deutung des Spätwerks meint daher nicht die Negation von allem Subjektiven und Altersbezogenen. Gerade dieses „Formgesetz“ wird nämlich „im Gedanken an den Tod offenbar“ (ebd.), denn „der Spätstil ist das Selbstbewußtsein von der Nichtigkeit des Individuellen, Daseienden. Darin beruht das Verhältnis des Spätstils zum *Tode*“ (ebd.: 233, Kursivierung im Original). Der Tod als das zur „Nichtigkeit“ reduzierende Nichts wird von Adorno so ernst genommen (ganz à la Heidegger!), dass „vor dessen Wirklichkeit das Recht von Kunst vergeht“ (ebd.: 182).⁷⁷ Kunst kann, so könnte man vereinfachend etwa sagen, den Tod gar nicht „fassen“ und „halten“, sie kann eine vom Tod gezeichnete Subjektivität nicht mehr zum „Ausdruck“ bringen. Aber sie kann, meint Adorno, dieses Nicht-mehr-Können, diese Nicht-Darstellbarkeit noch darstellen (durch ein „Erscheinen des Nichterscheinens“, ebd.: 229): Die Spätwerke weisen in ihrer „Trümmer“-Haftigkeit, in ihren „Hohlstellen“, „Rissen und Sprüngen“, allgemein in der *Aufgabe des Schein-Charakters der Kunst* auf die Subjektivität hin, die „die Kunstwerke verläßt“, so

75 Zumindest rezeptionsgeschichtlich interessant ist Knittels Hinweis auf Wagners Umdeutung von Beethovens Alterstauheit von einem *handicap* in eine künstlerische „Chance“ (Knittel 1998).

76 Er zitiert das Diktum mehrmals zustimmend, vgl. Adorno 2004: 198, 227 u. 266; 1997: 114 f.

77 Haslmayer schreibt Adorno und Dahlhaus etwas unpräzise-pauschal eine „ontologische Todesauffassung“ zu (1996: 154). Genauso wenig weiterführend scheint das *caveat* von Asiáin, nach dem sich in Beethovens Archaismen „für ihn [Adorno] eine Form von Abschied des Subjekts, von Verzicht und Ende an[deutet], die er nicht mit der vulgären Deutungsschablone vom Dämmern des nahen Todes verwechselt wissen will“ (Asiáin 1996: 234): Vulgär oder nicht, Adorno benennt an mehreren Stellen explizit diese „Erfahrung“.

wie der alternde Künstler seinen Normal-Status als „Schöpfer“ und „kreativ Schaffender“ verlässt:

Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte;⁷⁸ die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk (ebd.: 183).

Ob und wie die konkreten Zeugnisse dieser „Ohnmacht“, die Adorno beim späten Beethoven in der „Verkürzung des Stils“, in den vom „Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit“ befreiten Floskeln,⁷⁹ in die Extreme des Unisono und der Polyphonie hinter sich lassenden „entblößten Ton“, in den durch Zäsuren (un)verbundenen Bruchstücken ausmachen will, nun anhand der Beethoven'schen Partituren musikanalytisch validiert werden können, soll und kann hier nicht gezeigt werden. Die uns umtreibende allgemeine Frage nach „dem“ Spätstil und dessen Übertragbarkeit auf außerkünstlerische Verhältnisse lenkt hingegen unsere Aufmerksamkeit auf die auch bei dem Philosophen Adorno angelegten Verallgemeinerungstendenzen und deren Hintergründe.⁸⁰

Der von Beethoven repräsentierte und (in der Musikgeschichte) realisierte deutliche Umbruch ist auf zwei Ebenen als Negation des Prozesshaften deutbar: So wie in späten Sonaten und Quartetten kein „Prozess“ mehr stattfindet, sondern nur noch eine „Zündung zwischen den Extremen“, so stellt Beethovens Spätwerk als Ganzes nicht nur „eine letzte Möglichkeit des klassischen Komponierens“ (Kunze 1977: 298), sondern damit auch schon einen radikalen Bruch dar; die Kategorie der „Entwicklung“ würde eine Radikalität relativieren und euphemisieren, die durch das individuelle Altern und Sterben eines Einzelnen „erkaufte“ ist; das krude biographische Faktum des („Ab“-)Sterbens sträubt sich gegen die harmonistische Integration in einen „Entwicklungs“-Verlauf: Die Spätwerke sind deswegen die „Katastrophen“, weil *jedes* Sterben eine Katastrophe ist. Die Diskontinuität, die verfehlte Synthese, der „sudden change“ ist „a feature of the late work of many artists (...). In particular, however, he [Adorno] sees it as a characteristic of the music of Mahler, and indeed of a whole tradition of music itself ‚growing old‘“ (Paddison 1993: 238).

78 Vgl. Adorno (2004: 189): „Aus den mächtigen Händen gibt der Meister Stückwerk frei“ (1934); und 1966: „Die – und das hängt nun wirklich mit dem Tod zusammen –, die sterbende Hand gibt frei, was sie zuvor umklammerte, formte, bändigte“ (2004: 273).

79 In einer Notiz von 1948 spricht Adorno vom „Banalen, Gassenhauerhaften“ eines Themas der Sonate op. 101.

80 Adorno verweist immer wieder darauf, dass das für Beethovens Spätstil Typische exemplarischen Charakter hat und bspw. für Bach, Schönberg und Goethe auch gilt (vgl. bspw. Adorno 2004: 232).

Adornos pathosgeladener, gern zitierter Schlusssatz: „In der Geschichte der Kunst sind Spätwerke die Katastrophen“ (ebd.: 184) muss insofern ergänzt werden: *Nicht nur* in der „Geschichte der Kunst“ (die ja für Adorno nie *nur* die „Geschichte der Kunst“ war) ist das so.⁸¹ In Adornos Aufsatz aus dem Jahr 1957 zu Beethovens „Verfremdetem Hauptwerk“, der *Missa Solemnis*, werden die früher nur angedeuteten Linien einer soziologischen-geschichtsphilosophischen Interpretation des Spätwerks deutlich ausgezogen. Die Aspekte des Rückzugs,⁸² des fast anti-künstlerischen Verzichts auf die „Durchsetzung der subjektiven Intention“, sind auch in Beethovens später Mess-Komposition bemerkbar:

Die *Missa solemnis* ist ein Werk des Weglassens, der permanenten Versagung; sie bereits rechnet zu jenen Bemühungen des späteren bürgerlichen Geistes, welche das allgemein Menschliche nicht mehr in der Konkrektion besonderer Menschen und Verhältnisse zu denken und zu gestalten hoffen, sondern durch Abstraktion, durchs Wegschneiden des Zufälligen gleichsam, durch das Festhalten an einer Allgemeinheit, die an der Versöhnung mit dem Besonderen irre ward (Adorno 2004: 218).

Die „Ohnmacht“ ist hier nicht mehr (nur) die eines vom Tode gezeichneten Künstlersubjekts, sondern die in Beethovens Musik hinterlassene „Spur von Ohnmacht“ ist „nicht sowohl [die] des mächtigsten Komponisten als eines geschichtlichen Standes des Geistes, der, was er hier zu sagen sich unterfängt, nicht mehr oder noch nicht sagen kann“ (ebd.). Das Einzelschicksal des im Alter mit den ihm verbleibenden Möglichkeiten ringenden Künstlers wird transfiguriert in die hilf- und ausweglose Situation jenes altgewordenen „bürgerlichen Geistes“, den Beethovens Musik prototypisch verkörpert hat.⁸³ Denn (und hier tritt nun gerade eine seltene „individualisierende“ Komponente in Adornos Spätstil-Konzeption zu Tage) man muss „den Spätstil immer als (...) das Auftreffen der Erfahrung des Alterns auf völlig verschiedene geschichtliche Situationen begreifen“ (Adorno/Mayer 2001: 138).

Die „geschichtliche Situation“ zur Zeit des späten Beethoven wird aber in Adornos (musikhistorisch eher grobflächigen) Sichtweise bereits geprägt vom

81 Kunze wirft Adornos Beethoven-Interpretation vor, auf einem „Klischee von Klassik“ zu beruhen. Seine Gegenfrage lautet: „Ist nicht jedes Kunstwerk, sofern es eines ist, eine Katastrophe, zugleich Auslöschung und Neubeginn, nicht im geschichtslosen Raum, sondern unter der Voraussetzung von Tradition und Konvention?“ (Kunze 1977: 309).

82 „Es ist so, als ob das Subjekt von seiner Musik zurückträte (...)“ (Adorno 2004: 268).

83 „Beethoven’s own death as a particular human being converged with the prefiguration of the death of humanity itself“ (Subotnik 1976: 269); Subotnik zitiert zustimmend auch eine Bemerkung von „Professor Robert L. Marshall“: „it is this historical coincidence of individual and generic death that distinguishes Beethoven’s late style from the more general phenomenon of late styles to which Adorno alludes in the article „Spätstil“ (ebd.). Said deutet die „lateness“ des späten Romans von Tommaso di Lampedusa als den Zeitpunkt einer „transformation of the personal into the collective“ (Said 2004: 6).

„Ende der Tonalität“, also jener Fundamentalvoraussetzung „klassischer Musik“, die erst von Schönberg zu Beginn des 20. Jahrhunderts definitiv überschritten wurde.⁸⁴ Das „Ende“ deutet sich zur Zeit Beethovens nicht so sehr deswegen an, weil das tonale System fraglich wird, sondern weil es *zu selbstverständlich* ist: Die Tonalität „hört auf[,] das Problem der Musik zu bilden: man weiß es eh schon“; „sie braucht sich nicht mehr zu beweisen“ (Adorno 2004: 226).⁸⁵ „Damit aber gerade verliert sie ihre Substantialität und wird zur stehengelassenen und der konkreten Musik sich entfremdenden Konvention“ (ebd.). Es zeigt sich also im Fall Beethoven eine erstaunliche Synchronizität der geschichtlichen Tendenz des Tonmaterials mit den altersbedingten stilistischen Präferenzen gerade dieses Tonkünstlers;⁸⁶ der todesbewusstseinsbedingte Rückzug der „Subjektivität“ befördert eben jene Konventionalität des Komponierens,⁸⁷ die aufgrund der geschichtlichen „Reife“ der Musiksprache an der Tagesordnung ist. Und in dieser Koinzidenz von individueller Gestaltungsidee und geschichtlicher Aktualität manifestiert die Musik der späten Werke Beethovens ihren „Wahrheitscharakter“: „Der Zerfall des Beethoven’schen Kosmos ist als Zerfall der Ausdruck einer höheren Wahrheit“ (Adorno/Mayer 2001: 140),⁸⁸ auch deshalb weil diese Auflösungstendenz, nach Adornos Glaube an zwingende Fortschritts- und Weiterentwicklungsprozesse, als eine notwendige und unvermeidliche schon lange angelegt ist: Das „Zutage-Kommen der an sich immer schon vorhandenen Problematik, das ist eigentlich die Idee des Spätstils“ (Adorno 2004: 143). „Das Mißlingen [wird] in einem obersten Maß zum Maß des Gelingens“

84 Insofern liegt der Vergleich von Beethovens Entfremdung von seiner Zeit mit der der Neuen Musik, die Kunze bestreitet (Kunze 1987), bei Adorno gerade nicht vor.

85 Man könnte also sagen: Die Tonalität, die Musik selbst ist „alt“ geworden; das Material selbst befindet sich in einem „späten“, nach Auflösung und Änderung drängenden Aggregatzustand.

86 Die altersbedingte Tendenz zur „Reflexivität“ (s.o.) trifft zusammen mit dem historischen Fragwürdigwerden einer bestimmten Ästhetik: „Für Beethoven ist die Objektivität der musikalischen Formen, mit der die Missa operiert, mittelbar, problematisch, Gegenstand der Reflexion“ (Adorno 2004: 212).

87 In den Worten Thomas Manns (hier in indirekter Rede den Vortrag Wendell Kretzschmars wiedergebend): „Unberührt, unverwandelt vom Subjektiven trete die Konvention im Spätwerk öfters hervor, in einer Kahlheit oder, man möge sagen, Ausgeblasenheit, Ich-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliche Wagnis. In diesen Gebilden (...) gingen das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein, ein Verhältnis, bestimmt vom Tode“ (Mann 1986: 73 f.).

88 Analog dazu hat Schreiber 1976 versucht, die Adorno’sche Musikphilosophie auch auf das Spätwerk Franz Schuberts anzuwenden: Seine „späte Musik“ wird „zu einem Ideologien im Verbergen aufdeckenden Instrument, zu einem infernalischen Spiegel“ erklärt; und „[w]ahr wäre diese Kunst, am Beginn der spätbürgerlichen Phase, als sie den korrumpierten Geschichtsstand einer Gesellschaft einfängt, und wahr wäre sie zugleich als Kunst in der Weise der Negation, da sie das Erbe zerstört, von dem sie ausgeht“ (Schreiber 1976: 291).

(ebd.: 220),⁸⁹ weil in all den Rückzugsstrategien des alternden Komponisten, die sich als Entsagung, Selbstbeschränkung, Verzicht, ja gar „Unterwerfung“⁹⁰ beschreiben lassen, nicht wirklich etwas „verloren“ geht, sondern im Gegenteil etwas „gewonnen“ wird. Es wird quasi nur das abgestreift, was „eigentlich“ gar nicht (mehr) legitim zur Kunst gehört (das Versöhnliche, das Klassizistisch-Harmonische, usw.): Erst im Spätstil kommt daher Kunst zu sich selbst. In der Überwindung der Unwahrheit des Affirmativen, des Gelingenden, der „Klassik als Klassizismus“ wird Beethovens scheinbare Kapitulation zu einem Sieg: „An dieser Stelle hat er über den bürgerlichen Geist sich erhoben, dessen musikalisch höchste Manifestation sein eigenes oeuvre bildet“ (ebd.: 219).

Anderswo klingt es weniger triumphal; denn das Spätwerk Beethovens bleibt gleichwohl ein Phänomen einer Grenze, die letztlich *nicht* überschritten wird.⁹¹ An diesem Punkt weitet sich auch wieder der Fokus und Beethoven gilt als einer von mehreren „großen“ Künstlern:

Und gerade die größten Künstler (...) sind zugleich die, die (...) nun auf die Grenze stoßen, auf die Grenze von Kultur, auf die Grenze von Harmonie, auf die Grenze der Immanenz. Und genau darauf antwortet dann in den verschiedensten Situationen der Komplex von Erfahrung, der dann in je verschiedener Weise im Begriff des Spätstils sich darstellt (Adorno/Mayer 2001: 143).

Die Grenze der „Kultur“, „Harmonie“ und „Immanenz“ ist deswegen eine unüberwindliche Grenze, weil sie einen sozialen, historischen und politischen Unterbau hat. Man wird Adorno weder über- noch „vulgärmarxistisch“ unterinterpretieren, wenn man in dieser Grenze nichts weniger als eine Epochenchwelle sieht, deren Überschreitung erst einer veritablen antibürgerlichen Revolution gelingen könnte. Die Unfähigkeit der spätbürgerlichen Spätstil-Komponisten zur konkreten nachbürgerlichen Utopie macht sich vor allem in ihrem anachronistischem Ausweichen in archaische Kompositionsweisen bemerkbar; als ob sie das vergebliche Anrennen gegen jene Gumm wand, die sie vom Reich der nachbürgerlichen Freiheit trennt, immer wieder ganz weit in die Vergangenheit zurückwürfe.

⁸⁹ Vgl. zum Scheitern als Gelingen auch Dahlhaus 1979.

⁹⁰ Beethovens *Missa solemnis* hat „(...) dem Subjekt (...) gebieterisch den Eingang in die Musik verwehrt. Für ihre menschliche Allgemeinheit ist sie bereit, damit zu zahlen, daß die einzelne Seele schweigt: vielleicht schon sich unterwirft“ (Adorno 2004: 220).

⁹¹ Das Bestehen auf dem von Beethoven letztlich nicht „Überwundenen“ hat Adorno einst die Kritik der orthodox-marxistischen Beethoven-Interpretation eingetragen: Seine Analyse sei „der unverhohlene Versuch, die eigene Ohnmacht und Ratlosigkeit, die Skepsis und den Pessimismus auf den Ideengehalt der Beethovenschen Musik verzerrend zu projizieren“ (Schneider 1971: 181). Ähnlich Goldschmidt 1971.

Die Tendenz zu einem hier selbst noch gebändigten Archaisieren aber teilt die Missa mit dem Spätstil fast aller Komponisten von Bach bis Schönberg. Sie haben alle, Exponenten des bürgerlichen Geistes, dessen Grenze erreicht, ohne sie jedoch in der bürgerlichen Welt aus eigenem übersteigen zu können; sie alle mußten, am Leiden ihrer Gegenwart, Vergangenes heraufholen als Opfer an die Zukunft (ebd.: 221).

Spätwerke sind also zwar keine Dokumente der individuellen Biographie (vgl. ebd.: 180), aber doch Dokumente eines Scheiterns, das letztlich das Scheitern einer ganzen Gesellschaftsordnung ist. Diese Ordnung, mit all ihren strukturellen „geistigen“ Voraussetzungen (Einheit, Identität, Harmonie, Versöhnung), wird von der scheiternden Spätkunst zwar nicht mehr „überwunden“, aber immerhin in Frage gestellt. „Alle Kategorien des letzten Beethoven sind Herausforderungen an den Idealismus – beinahe den ‚Geist‘. Es gibt keine Autonomie mehr“ (ebd.: 227). Das bedeutet: Kunst hat aufgehört, ein autarkes Reich ästhetischer Selbstbezüglichkeit zu sein; sie ist nicht mehr in der Lage, wie noch die Kunst des „mittleren“ und „klassischen“ Beethoven, eine selbstbestimmte Vision freier, unabhängiger und humanistisch-solidarischer Bürgerlichkeit zu vertreten. Die Themen und Melodien des letzten Beethoven sind „– sei’s durch ihre merkwürdige Uneigentlichkeit, sei’s durch übermäßige Simplizität – so geartet, daß sie schon als nicht sie selbst[,] sondern als Zeichen für etwas anderes erscheinen, (...) sie sagen: das ist es gar nicht“ (ebd.: 229).⁹²

Kunst tritt über sich selbst hinaus und löst sich auf; in ihrem Verschwinden verweist sie auf Anderes, „Wichtigeres“.⁹³ Das Hegel’sche Thema vom „Ende der Kunst“ wird in Adornos Spätstildiskussion spätmarxistisch auf einen neuen Stand gebracht. Unsere These: Heute muss es *demographisch* aktualisiert werden.

5. Updating Adorno: Demographie statt Geschichtsphilosophie

Eine kritische Neufassung der Adorno’schen Spätstil-Überlegungen wird ansetzen an seiner Neigung zur geschichtsphilosophischen Überhöhung individueller Künstlerschicksale. Für Adorno kann der Spätstil nicht als Charakteristikum eines einzelnen künstlerischen Projekts verstanden werden; „wirklicher“ („großer“) Spätstil bringt eine Entwicklung in Gang, die „objektiv“ an der Zeit und notwendiger Bestandteil einer über den Einzelnen weit hinausgehenden Fort-

92 Ähnlich im Radiovortrag von 1966: „die Spätwerke Beethovens [haben] ein Moment des Uneigentlichen (...) dadurch, daß nichts, was in ihnen vorkommt, einfach das ist, als was es erscheint“ (Adorno 2004: 268).

93 Vgl. dazu heutige Tendenzen der Kunst, in das Gebiet des „Sozialen“ und der „Sozialarbeit“ abzuwandern; vgl. van den Berg/van den Berg 1999. Kritisch dazu Rauterberg 2004.

schrittsbewegung ist. Insofern nehmen viele alternde Künstler erst mit ihrem Spätwerk Teil an einer geschichtlichen Entwicklung: Erst in ihrem Spätstil werden sie zu Exponenten des „Weltgeists“. Nicht die so genannte „Reife“ ist die entscheidende Periode des Künstlers, sondern der dialektische Umschlag, der diese negiert und „aufhebt“; Beethovens Spätstil (und *nur* dieser) deutet voraus auf die Moderne, auf die Avantgarde – als Repräsentant der Klassik ist er nur ein Exponent seiner eigenen Epoche.⁹⁴ Und nur die von der besonderen Haltung und Dringlichkeit des *Alters* geprägten individuellen Entwicklungsschübe tragen auch zur überindividuellen, musikgeschichtlichen Entwicklung bei. Es kommt also zu einer Überlagerung von Onto- und Phylogenese: Der alternde und „altersradikale“ Künstler erreicht ontogenetisch das Niveau der Phylogenese, er greift sozusagen mit dem letzten Schwung seiner greisenhaft zitternden Hand noch einmal dem Rad der Geschichte mächtig in die Speichen und dreht es ein entscheidendes Stück weiter... (und sei es nur, um zu zeigen, dass es und wo es *nicht* mehr weitergeht, weil das geltende Prinzip überreizt, zu Ende und über sich selbst hinaus geführt wird).

Adornos geschichtsphilosophische Rahmung des Phänomens Spätstil und dessen Kategorialisierung als das geschichtlich Geforderte und Notwendige ist oft kritisiert worden,⁹⁵ ein kriteriologisches Problem ergibt sich auch aus der Frage nach den Gemeinsamkeiten zwischen den Altersstilen verschiedener Künstler zu verschiedenen Epochen. Denn wenn es die Hintergrundfolie einer *musikhistorischen* Stilevolution ist, die einen Spätstil erst zu einem solchen macht, dann fordert jede Epoche einen *anderen* Spätstil (aber von jedem Künstler dieser Generation *denselben* Stil); insofern ist fraglich, was als allgemeine, zeiten- und individuenübergreifende Bestimmung des Phänomens noch übrigbleiben kann. Die oben aufgeführten, zum Teil jetzt noch einmal in Adornos Beethoven-Deutung verifizierten Kriterien versuchen immerhin, zwischen der gesellschaftlich-historischen und der individuell-biographischen Ebene zu *vermitteln* (den Spätstil vom *Tod* her denken, bedeutet auch, das biographisch Individuelle und Besondere vom biologisch Allgemeinen her zu sehen). Und bei

94 Vgl. Subotnik (1976: 265): „Beethoven’s third-period style marked the beginning of the modern world“; in Beethoven begann „a divergence between structural coherence and intelligibility, which would one day become the abyss between the total organization of serialism and its general incomprehensibility“ (ebd.: 264 f.). Für Edward Said ist „Beethoven’s late style, remorselessly alienated and obscure, (...) the prototypical modern aesthetic form“ (Said 2004: 5).

95 Vgl. bspw. Jaedtke (2000: 310): Adornos historisch-gesellschaftliche Fundierung des Spätstilbegriffs sei dem Begriff nicht angemessen, da Adorno Tendenzen im Auge habe, für deren Auftreten die „individuelle, biographische ‚Spätheit‘ (...) keine Bedingung“ sei; daher solle man doch eher von einem „kritischen Stil“ sprechen (vgl. ebd.: 273 u. 311). Das erkennt freilich, wie zentral für Adornos Interpretation des Spätstils Beethovens auch die Todesthematik ist.

aller notwendigen Kritik an Adornos engem begrifflichen Korsett: Adornos hegelianisierende Sozio-Ästhetik sollte immerhin als Anregung dienen, die *sozialwissenschaftlich-gegenwartsdiagnostische* Relevanz des Begriffs Spätstil in den Blick zu nehmen.

Ein unverkrampftes, sich nicht mit den Scheuklappen gängiger Sozialtheorie bewegendes Gegenwartsinteresse am Problem des Spätstils könnte in der Tat gewisse auffällige Affinitäten und Vergleichbarkeiten zwischen den angeführten Spätstilkriterien und aktuellen Bewusstseinslagen bemerken und daher die Frage stellen, ob heutige Denkstile, Lebenshaltungen, Einstellungen zur Geschichtlichkeit und nicht zuletzt ästhetische Kriterien nicht mit Kategorien beschrieben werden können, die im oben ausgeführten Sinn als spätstiltypisch zu erkennen sind, so dass man heute, angesichts der radikal geänderten demographischen Verhältnisse von einem quasi wörtlich zu verstehenden „Spätstil der alternden Gesellschaft“ sprechen könnte.

Dazu nur einige stichpunktartige Andeutungen: Sind nicht viele gesellschaftliche und kulturelle Makro-Entwicklungen der letzten Jahrzehnte als „Rückzug“ des „schwach“ und „alt“ gewordenen Subjekts zu deuten: Das zunehmende Schwinden individueller Verantwortlichkeiten, der „Tod des Autors“, Überwindung der „Subjektphilosophie“ bei solchen Antipoden wie Luhmann und Habermas, das „schwache Denken“ (Massimo Cacciari) und das „erschöpfte Selbst“ (Alain Ehrenberg)? Dietmar Dath hat 2004 im FAZ-Feuilleton die heutige Linke (Agamben, Negri, Ehlers u.a.) daran erinnern müssen, dass ihre Ablehnung des „westlichen Subjekts“ bei Marx ursprünglich nicht zu finden war (Dath 2004): Aber glauben heute nicht überhaupt nur noch unverbesserlich optimistische Liberale und neo-sozialliberale Ich-AG-Gründer an „das Subjekt“?

Weitere Aspekte, ebenfalls nur als summarischer Assoziationsvorschlag: Sind nicht spätstiltypisch der anti-holistische und anti-teleologische Zug heutigen Lebens, das Fragmentarische, Dissoziative, Eklektische und Unfertige aktueller Weltanschauungen, die nicht mehr zielstrebig-linear denkbare Lebensführung, die patchwork-Identitäten, die pluralistisch-unbekümmerte Gleichzeitigkeit archaisch-regressiver und futuristisch-technoider Bezugspunkte und Versatzstücke? Sind heutige Sozialverhaltens- und Anschauungsweisen nicht durchsetzt von hohlen, „stehen gebliebenen“ Konventionen und „Momenten des Uneigentlichen“ wie Beethovens späte Streichquartette, ist bspw. die christliche Religion nicht heute etwas ähnlich fragwürdig-Archaisches wie es (nach Adornos Interpretation zumindest) in Beethovens später *Missa Solemnis* zum Ausdruck kommt? Überwiegen in Kunst und Kultur nicht (selbst)reflexive Ansätze („reflexive Modernisierung“, „Kunst über Kunst“), im Gegensatz etwa zu sub-

stantiellen Neuanfängen und Innovationen, ganz zu schweigen vom Verlust utopischer Perspektiven, von der fehlenden Phantasie zu Grenzüberschreitungen und Aufbrüchen ins Neue. Dahlhaus sah 1983 die Analyse einer Tendenz zur „Vergleichgültigung des Materials“, die Adorno beim späten Schönberg festgestellt haben wollte (die aber auch schon auf den späten Beethoven angewandt werden kann) bestätigt „in der kompositorischen Praxis seit 1970“ und in deren „Unbefangenheit“ im Umgang mit tonalen oder atonalen Kompositionstechniken (Dahlhaus 2005).

„Die Welt ist alt geworden und steht nur noch auf einem Bein, das wird nächstens auch zusammen knacken“ hieß es 1855 in Scheffels „Ekkehard“, aber diese „Stimmung“ scheint 150 Jahre später noch immer nicht vorbei. Nur ihr scheinbar Bedrohliches hat sie verloren. Gregory Fuller sprach vor zehn Jahren in seinem Buch „Das Ende“ von „der heiteren Hoffnungslosigkeit im Angesicht der ökologischen Katastrophe“⁹⁶ und in seinem Werk über die „Endzeitstimmung“ von den „düsteren Bildern in goldener Zeit“ (Fuller 1993, 1994). Jacques Derrida hat schon 1983 zu den Endzeitvorstellungen unserer Gegenwart und zu dem „neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie“ Stellung genommen (Derrida 2000). Das so genannte Spätbürgertum ist, entgegen Adornos marxistischen *Hoffnungen*, aber wohl gemäß seinen realistischeren *Befürchtungen*, zumindest in unserem „Alteuropa“ zu einem Dauerzustand geworden: Ausdruck der Tatsache, dass es „nicht recht leben, aber auch nicht recht sterben“ kann (wie es die „alte Dame“ in Dürrenmatts bekanntem Stück von ihrer Liebe sagt). Die Kategorie des „Späten“ im „späten“ Bürgertum ist heute daher obsolet, solange sie das Verpassen eines historischen Moments, ein vom „idealen“ Geschichtsverlauf her ungerechtfertigtes Sich-Selbst-Überleben und „Für-seine-Siege-zu-alt werden“ (s.o.) meint: „Spät“ kann die bürgerliche Gesellschaft nicht mehr aufgrund enttäuschter Erwartung und hinausgezögerter Hoffnung tituliert werden, aber als „spät“ ist vielleicht heute ihr „Stil“ zu beschreiben, weil sie schlicht und konkret *demographisch* „alt“ geworden ist.

Freilich würde es zumindest eines weiteren ausführlichen Essays bedürfen, um dem Nachweis von solchen angeblichen „Spätstilphänomenen“ der heutigen Gesellschaft zumindest eine gewisse feuilletonistische Plausibilität zu verleihen (und eine höhere Form von „Nachprüfbarkeit“ ist in solchen zeitdiagnostischen Zusammenhängen wohl kaum erreichbar). Gleichwohl sollte klar geworden sein, welche Fragestellung die Spätstilforschung zum Thema des demographischen Wandels beisteuern könnte: Manifestiert unsere *de facto* rapide gealterte

⁹⁶ Vgl. daneben aber auch Ulrich Horstmans aggressiv „anthropofugale“ Untergangssehnsüchte (Horstmann 1983).

Gesellschaft gewisse soziokulturelle Phänomene, die mit dem Begriff des „Spätstils“ sinnvoll in Zusammenhang gebracht und vielleicht besser verstanden werden können? Wenn Adornos Begrifflichkeit in diesem Sinn reformuliert würde, könnte sein „Spätstil“-Konzept aus dem ideengeschichtlichen Kontext eines utopischen, teleologischen und eschatologischen Geschichtsbilds (das als solches noch typisch für die „Moderne“ ist) extrahiert werden, um ihm eine reale demographisch-ontologische Basis zu verleihen. Die Demographie „rettete“ die Adorno'sche Geschichtsphilosophie, indem sie sie überflüssig macht, aber die phänomenologische Analyse einer „musikgeschichtliche[n] Endsituation“ (Kunze 1986: 168) und ihrer (künstlerischen und kulturellen) Folgen gerade bestätigt. Sie universalisierte und enthistorisierte durch die aktuellen harten anthropologisch-demographischen Fakten die Rede vom „Ende“ (des Bürgertums, der Kunst) und stellte einen solchermaßen real-soziologisch gefassten Spätstil post-historisch auf Dauer.

Wie immer dem auch sei: klar sollte geworden sein, dass und warum dem Spätstil eine weit über die Musik und die Kunst hinausreichende intellektuelle Relevanz und Dringlichkeit zukommt, eine Dringlichkeit, die Adorno in einer Notiz von 1948 in die Worte fasste: „Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so *denken* wie er komponierte“ (Adorno 2004: 231).

Literaturverzeichnis

(Stand aller angegebenen Internetadressen: 27. Juni 2005)

- Adorno, T. W. (2000): *Ästhetische Theorie*, hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann, 15. Aufl., Frankfurt
- Adorno, T. W. (2004): *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt
- Adorno, T. W. / Mayer, H. (2001/1966): *Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch*, in: *Frankfurter Adorno Blätter VII*, S. 135-145
- Arbo, A. (1988): *Nota sul tardo stile di Beethoven nell' interpretazione di Adorno*, in: *Aut Aut*, 225 (May-Jun.), S. 81-86
- Asiáin, M. (1996): *Theodor W. Adorno: Dialektik des Aporetischen. Untersuchungen zur Rolle der Kunst in der Philosophie Theodor W. Adornos*, Freiburg i. Br. et al.
- Baltes, P. B. (2004): *Das hohe Alter. Mehr Bürde oder Würde*, in: *FUndiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin*, Online-Dokument unter: <http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2004/01.html>
- Baltes, P. B. / Baltes, M. M. (1989): *Optimierung durch Selektion und Kompensation: Ein psychologisches Modell erfolgreichen Alterns*, in: *Zeitschrift für Pädagogik*, 35 (1), S. 85-105
- Barford, P. (1969): *The Approach to Beethoven's Late Music*, in: *The Music Review*, 30
- Beckerman, M. B. (1990): *Leos Janacek and „The Late Style“ in Music*, in: *The Gerontologist*, 30 (5), S. 632-635
- Benary, P. (1996): *Notizen zu Alterswerk und Spätstil*, in: *Musica*, 50 (6), S. 434-435
- Benn, G. (2001): *Altern als Problem für Künstler (1954)*, in: *Ders.: Sämtliche Werke*, hrsg. von H. Hof, Band VI: *Prosa 4*, Stuttgart, S. 123-150
- Berendt, J.-E. (1993): *Hinübergehen: Das Wunder des Spätwerks*, Frankfurt
- Berg, K. van den / Berg, J. van den (1999): *Von der Honigpumpe zum freien Wohnen auf Zeit – das Neue in der Kunst der neunziger Jahre und die Konsequenzen für die Institution Museum*, in: *Museen im Rheinland*, 4, S. 3-8
- Berlind, R. (1994): *Art and Old Age*, in: *Art Journal*, 53 (1), S. 19-21
- Blaschke, B. (2004): *Altersphantasien in modernistischer Literatur. Wie Eliot, Beckett und Svevo durch Vergreisungs-Visionen die Literatur erneuerten*, in: *FUndiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin*, Online-Dokument unter: <http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2004/05.html>
- Blumröder, C. von (1983): *Vom Wandel musikalischer Aktualität. Anmerkungen zum Spätstil Beethovens*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, XL (1), S. 24-31
- Brendel, A. (1997): *Nachdenken über Musik*, München/Zürich
- Brinckmann, A. E. (1925): *Spätwerke großer Meister*, Frankfurt

- Brinkmann, R. (2002): Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte, Wien
- Cherubim, D. / Hilgendorf, S. (2003): Sprachverhalten im Alter. Beobachtungen und Diskussionen zum Begriff des Altersstils, in: Fiehler, R. / Thimm, C. (Hrsg.): Sprache und Kommunikation im Alter, Radolfzell, S. 230-256
- Clark, K. (1972): *The Artist Grows Old*, New York
- Cohen-Shalev, A. (1986): Artistic Creativity Across the Adult Life Span: An Alternative Approach, in: *Interchange*, 17 (4), S. 1-16
- Cohen-Shalev, A. (1989): Old Age Astyle: Developmental Changes in Creative Production From a Life-Span Perspective, in: *Journal of Aging Studies*, 3 (1), S. 21-37
- Cohen-Shalev, A. (1990): The Aging Psyche and the Question of Artistic Change: An Examination of One Career, in: *Interchange*, 21 (2), S. 1-14
- Cohen-Shalev, A. (1992a): Self and Style: The Development of Artistic Expression From Youth Through Midlife to Old Age in the Works of Henrik Ibsen, in: *Journal of Aging Studies*, 6 (3), S. 289-299
- Cohen-Shalev, A. (1992b): The Effect of Aging on Dramatic Realization of Old Age: The Example of Ingmar Bergman, in: *The Gerontologist*, 32 (6), S. 739-743
- Dahlhaus, C. (1979): Zu Adornos Beethoven-Kritik, in: Kolleritsch, O. (Hrsg.): *Adorno und die Musik*, Graz, S. 170-179
- Dahlhaus, C. (1980): *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 6., Wiesbaden/Laaber
- Dahlhaus, C. (2005): Vom Altern einer Philosophie (1983), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von H. Danuser, Band 8: 20. Jahrhundert, Laaber, S. 327-330
- Dath, D. (2004): Individualkommunisten gegen die Erbsünde. Was halten wir vom westlichen Subjekt? Von Toni Negri bis Giorgio Agamben ist seine Ablehnung heute linker politischer Konsens, Marx sah das anders, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (06.11.2004), S. 41
- Derrida, J. (2000): *Apokalypse*, hrsg. von P. Engelmann, Wien
- Edel, L. (1979): Portrait of the Artist as an Old Man, in: van Tassel 1979, S. 193-214
- Eggebrecht, H. (1972): *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Mainz
- Einem, H. von (1973): Zur Deutung des Altersstiles in der Kunstgeschichte, in: Bruyn, J. (Hrsg.): *Album Amicorum Jan Gerrit van Gelder*, The Hague
- Erikson, E. H. (1979): Reflections on Dr. Borg's Life Cycle, in: van Tassel 1979, S. 29-67
- Erlemeier, N. (1986): Ausdrucksformen der Kreativität im Alter, in: *Evangelische Impulse*, 8 (4), S. 8-12
- Forum für Philosophie Bad Homburg (Hrsg.) (1991): *Übergang*. Untersuchungen zum Spätwerk Immanuel Kants, Frankfurt
- Fuller, G. (1993): *Das Ende*. Von der heiteren Hoffnungslosigkeit im Angesicht der ökologischen Katastrophe, Zürich

- Fuller, G. (1994): *Endzeitstimmung. Düstere Bilder in goldener Zeit*, Köln
- Gantner, J. (1965): *Der Alte Künstler*, in: Osten, G. von der (Hrsg.): *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin, S. 71-76
- Gedo, M. M. (1984): *The Twilight of the Gods*, in: Gedo, J. E. (Hrsg.): *Psychoanalysis as an Intellectual Discipline*, New York
- Gervink, M. (2000): *Arnold Schönberg und seine Zeit*, Laaber
- Goldschmidt, H. (1971): *Der späte Beethoven – Versuch einer Standortbestimmung*, in: Brockhaus, H. A. / Niemann, K. (Hrsg.): *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongreß 10.-12. Dezember 1970 in Berlin*, Berlin, S. 41-58
- Gregor-Dellin, M. (1985): *Radikalität im Spätwerk der Künstler*, in: Schultz, H. J. (Hrsg.): *Die neuen Alten. Erfahrungen aus dem Unruhestand*, Stuttgart, S. 57-70
- Gullette, M. M. (1993): *Creativity, Aging, Gender: A Study of Their Intersections, 1910-1935*, in: Wyatt-Brown, A. / Rossen, J. (Hrsg.): *Aging and Gender in Literature. Studies in Creativity*, Charlottesville/London, S. 19-48
- Haslmayr, H. (1994): „Katastrophen der Kunst“. Zum Klischee des Begriffs „Spätwerk“, in: Kolleritsch, O. (Hrsg.): *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, Wien/Graz, S. 144-158
- Heidegger, M. (1927/1993): *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen
- Held, J. (1987): *Commentary*, in: *Art Journal*, 46 (2), S. 127-133
- Herre, P. (1943): *Schöpferisches Alter. Geschichtliche Spätlterleistungen in Überschau und Deutung*, 2., erg. Aufl., Leipzig
- Hood, W. (Hrsg.) (1977/78): *Artists and Old Age*, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 35, S. 1-2
- Hoppe, B. / Wulf, C.: *Altern braucht Zukunft: Anthropologie, Perspektiven, Orientierungen*, Hamburg
- Horstmann, U. (1983): *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Wien/Berlin
- Jacques, E. (1965): *Death and the Mid-Life Crisis*, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 46, S. 502-514
- Jaedtke, W. (2000): *Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111. Analytische, geistesgeschichtliche und psychologische Aspekte des Spätwerkes*, Neuried
- Jens, W. (1996): *Das künstlerische Alterswerk*, in: Hoppe/Wulf 1996, S. 126-140
- Kamper, D. (1996): *Altersradikalität*, in: Hoppe/Wulf 1996, S. 44-56
- Kastenbaum, R. (1979): *Exit and Existence: Society's Unwritten Script for Old Age and Death*, in: van Tassel 1979, S. 69-94
- Kastenbaum, R. (1985): *Dying and Death: A Life-Span Approach*, in: Birren, J. E. / Schaie, K. W. (Hrsg.): *Handbook of the Psychology of Aging*, 2. Aufl., New York, S. 619-643
- Kehrer, F. A. (1952): *Vom seelischen Altern*, Münster

- Kemp, M. (1987): Late Leonardo: Problems and Implications, in: *Art Journal*, 46 (2), S. 94-102
- Knittel, K. M. (1998): Wagner, Deafness, and the Reception Of Beethoven's Late Style, in: *Journal of the American Musicological Society*, 51 (1), S. 49-82
- Kohlschmidt, W. (Hrsg.) (1962): Spätzeiten und Spätzeitlichkeit. Vorträge, gehalten auf dem II. Internationalen Germanistenkongreß 1960 in Kopenhagen, Bern/München
- Kolland, F. / Kahri, S. (Hrsg.) (2004): Kultur und Kreativität im späten Leben: Zur Pluralisierung der Alterskulturen, in: Backes, G. M. (Hrsg.): *Lebensformen und Lebensführung im Alter*, Wiesbaden, S. 151-172
- Kropfing, K. (2003): Beethoven in Nietzsche, in: *HyperNietzsche*, Online-Dokument unter: <http://www.hypernietzsche.org/kkropfing-1>
- Kunisch, J. (Hrsg.) (1990): Spätzeit. Studien zu den Problemen eines historischen Epochenbegriffs, Berlin
- Kunze, S. (1977): Fragen zu Beethovens Spätwerk, in: *Beethoven-Jahrbuch 1973-1977*, Bonn, S. 293-317
- Kunze, S. (1986): Figuration in Beethovens Spätwerk. Zur Krise der instrumentalen Spielformel in der Musik um 1800, in: Allrogen, G. / Altenburg, D. (Hrsg.): *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, Kassel et al., S. 153-168
- Kunze, S. (1987): Beethovens Spätwerk und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen, in: Brandenburg, S. / Loos, H. (Hrsg.): *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, Bonn, S. 59-78
- La Motte-Haber, H. de (1985): Das Spätwerk: Eine kulturanthropologische Kategorie, in: *Musica*, 39 (6), S. 533-535
- La Motte-Haber, H. de (1990): Abstraktion und Archaik. Die Kategorie des Spätwerks, in: Eckhardt, A. / Stephan, R. (Hrsg.): *In rebus musicis. Zur Musik in Geschichte, Erziehung und Kulturpolitik. Richard Jakoby zum 60. Geburtstag*, Mainz et al., S. 39-44
- Lehman, H. C. (1953): *Age and Achievement*, Princeton
- Lichtenberg, J. (1984): The Late Works and Styles of Eugene O'Neill, Henry James, and Ludwig van Beethoven, in: Gedo, J. E. (Hrsg.): *Psychoanalysis as an Intellectual Discipline*, New York, S. 297-319
- Lindauer, M. S. (2003): *Aging, Creativity, and Art: A Positive Perspective on Late-Life Development*, New York et al.
- Llewellyn, R. T. (1968): Parallel Attitudes to Form in Late Beethoven and Late Goethe: Throwing Aside the Appearance of Art, in: *The Modern Language Review*, 63 (1), S. 407-416
- Mann, T. (1965): *Briefe 1937-1947*, hrsg. mit Einleitung u. Anmerkungen von E. Mann, Berlin/Weimar
- Mann, T. (1986): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt
- Mann, T. (2002): *Der alte Fontane (1910)*, in: Ders.: *Essays I. 1893-1914*, hrsg. v. H. Detering, große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Werke – Briefe – Tagebücher, Frankfurt, S. 245-274

- Marcuse, H. (1965): Über den affirmativen Charakter der Kultur (1937), in: Ders.: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt
- Maurer, E. (2000): Beethovens Spätwerk im Licht der Theologie, in: RheinReden. Schriftenreihe der Melanchthon-Akademie, Köln, S. 81-100, Online-Dokument unter: <http://www.rheinreden.de/RR2000-2.pdf>
- McLeish, J. A. B. (1992): Creativity in the Later Years: An Annotated Bibliography, New York
- Müller-Blattau, J. (1955): Beethoven im Spätwerk, in: Vetter, W. (Hrsg.): Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage, Leipzig, S. 215-223
- Muir, K. (1961): Last Periods of Shakespeare, Racine, Ibsen, Liverpool
- Munsterberg, H. (1983): The Crown of Life. Artistic Creativity in Old Age, New York
- Niemöller, K. W. (1986): Spätstilaspekte, in: Allrogen, G. / Altenburg D. (Hrsg.): Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag, Kassel et al., S. 175-183
- Nietzsche, F. (1980a): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches II, München
- Nietzsche, F. (1980b): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 4: Also sprach Zarathustra, München
- Nietzsche, F. (1980c): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse, München
- Nietzsche, F. (1980d): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 7: Nachgelassene Fragmente 1869-1874, München
- Nolte, E. (1990): ‚Spätzeit‘: Notwendigkeit, Nutzen und Nachteil eines frag-würdigen Begriffs, in: Kunisch 1990, S. 9-25
- Paddison, M. (1993): Adorno's Aesthetics of Music, Cambridge
- Pareyson, L. (1988): Estetica. Teoria della formatività, Milano
- Pinder, W. (1927): Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte, Berlin
- Rauterberg, H. (2004): Aktionisten der Nächstenliebe. Heute fühlen sich viele Künstler als Sozialarbeiter, sie helfen Obdachlosen oder Behinderten. Doch was hat Ethik überhaupt mit Ästhetik zu schaffen?, in: Die Zeit, 19
- Ries, W. (1980): Kreativität und Alter in Kunst und Wissenschaft, in: Aktuelle Gerontologie, 10, S. 95-103
- Ries, W. (1992): Altern und Kreativität, in: Niederfranke, A. / Lehr, U. M. / Oswald, F. / Maier, G. (Hrsg.): Altern in unserer Zeit: Beiträge der IV. und V. Gerontologischen Woche am Institut für Gerontologie in Heidelberg, Heidelberg, S. 59-68
- Riethmüller, A. (1999): Der Nimbus des Spätwerks in der Musik, in: Schlee, T. D. (Hg.): Beethoven, Goethe und Europa. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999, Laaber, S. 247-260
- Rihm, W. (1985): Zu: Spät, in: Musica, 39 (6), S. 536
- Rosand, D. (1987): Editor's Statement: Style and the Aging Artist, in: Art Journal, 46, S. 91-93

- Rothacker, E. (1939): Altern und Reifen, in: *Geistige Arbeit*, 1 (05.01.1939)
- Said, E. (2004): Thoughts on Late Style, in: *London Review of Books*, 26 (15), S. 3-7, Online-Dokument unter: http://www.edwardsaid.org/articles/LRB/v26_n15_said01.html
- Schmidt, R. (1996): Produktivität des Alters. Theoretische Perspektiven und praktische Implikationen, in: *Soziale Arbeit*, 8, S. 254-258
- Schneider, F. (1971): Zur Kritik der spätbürgerlichen Beethoven-Deutung, in: Brockhaus, H. A. / Niemann, K. (Hrsg.): Bericht über den internationalen Beethoven-Kongreß 10.-12. Dezember 1970 in Berlin, Berlin, S. 177-182
- Schreiber, U. (1976): Schicksal und Versöhnung. Zum Spätstil Franz Schuberts, in: *Musica*, 30 (4), S. 289-294
- Simonton, D. K. (1988): Age and Outstanding Achievement: What Do We Know After a Century of Research?, in: *Psychological Bulletin*, 104 (2), S. 251-267
- Simonton, D. K. (1989): The Swan-Song Phenomenon: Last-Works Effects for 172 Classical Composers, in: *Psychology and Aging*, 4 (1), S. 42-47
- Simonton, D. K. (1990a): Creativity and Wisdom in Aging, in: *Handbook of the Psychology of Aging*, S. 320-329
- Simonton, D. K. (1990b): Creativity in the Later Years: Optimistic Prospects for Achievement, in: *The Gerontologist*, 30 (5), S. 626-631
- Sloterdijk, P. (1996): Alte Leute und letzte Menschen. Notiz zur Kritik der Generationenvernunft, in: Tews, H. P. (Hrsg.): *Altern und Politik*, Melsungen, S. 7-21
- Sprinkart, K.-P. (1980): Modelle und Materialien schöpferischer Ausdrucksformen des Alters. Katalog zur Ausstellung *Kreativität im Alter*, München
- Sprinkart, K.-P. (1980a): Ansatzpunkte und Möglichkeiten kreativer Altenarbeit, in: *Sprinkart 1980*, S. 58-76
- Staiger, E. (1973): *Spätzeit. Studien zur deutschen Literatur*, Zürich/München
- Stemberger, D. (1981): Der verstandene Tod. Eine Untersuchung zu Martin Heideggers Existenzial-Ontologie, in: Ders.: *Über den Tod*, Frankfurt, S. 69-264
- Stoff, H. (2004): *Ewige Jugend. Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich*, Köln et al.
- Subotnik, R. R. (1976): Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition, in: *Journal of the American Musicological Society*, 29 (2), S. 242-276
- Szondi, P. (1984): *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt
- Tassel, D. D. van (Hrsg.) (1979): *Aging, Death, and the Completion of Being*, Philadelphia
- Thomae, H. (1980): Ansätze zum Verständnis seelischer Veränderungen im höheren Alter, in: *Sprinkart 1980*, S. 15-26
- Vaget, H.-R. (2004): Philosophisch-alarmierende Musik. Noch einmal: Thomas Mann und Adorno, in: *Musik und Ästhetik*, S. 9-42

-
- Willems, H. / Kautt, Y. (2002): Werbung als kulturelles Forum: Das Beispiel der Konstruktion des Alter(n)s, in: Willems, H. (Hrsg.): Die Gesellschaft der Werbung. Kontexte und Texte. Produktionen und Rezeptionen. Entwicklungen und Perspektiven, Wiesbaden, S. 633-656
- Woodward, K. (1993): Late Theory, Late Style: Loss and Renewal in Freud and Barthes, in: Wyatt-Brown, A. M. / Rossen, J. (Hrsg.): Aging and Gender. Aging and Gender in Literature. Studies in Creativity, Charlottesville/London, S. 82-101