



Alexander
Schwieren

Todeszone: Über Alterswerke und Alterswissen

Alterswerke sprechen eine gemeinsame Sprache, von Tod und Trauer, Melancholie und Abschied, Skepsis und Ironie; sie setzen Zäsuren und artikulieren insofern, mit Thomas Mann zu reden, einen »Greisnavantgardismus«¹ – so weit die Suggestionen des Begriffs. Sie machen deutlich, dass mit dem Begriff des Alterswerks weniger eine neutrale Beschreibung als vielmehr eine Pathosformel verbunden ist. Einer Pathosformel voraus aber geht ihre Formulierung, sprich: ihre Geschichte. Die Bedeutung, die mit der Lektüre und Rede von Alterswerken – als solchen – verbunden wird, besitzt keine phänomenologische Qualität, sondern ist ein Produkt von Kultur- und Wissensgeschichte. Ein Blick in diese Geschichte fördert eine erstaunliche Vielfalt von Grenzübergängen zwischen unterschiedlichen Wissensordnungen zutage und führt auf diesem Weg nicht zuletzt zu den Anfängen dessen, was wir als Wissen vom Alter zu verstehen gelernt haben.

Psycho-Ästhetik des Alters

Die Krankheiten des Alters werden zwar schon im 19. Jahrhundert so detailliert erforscht und beschrieben, dass zu Beginn des 20. ein Name – »Geriatric« – für den medizinischen Umgang mit dem Alter sinnvoll erscheint. Wissen aber, das »das Alter« umfassend auf den Begriff zu bringen sucht, wird im engeren – oder genauer: im expliziten – Sinn erst in den 1930er Jahren zur wissenschaftlichen Debatte gestellt. Dem geht, neben der Herausbildung der Geriatrie, nicht zuletzt eine *Vervielfältigung des Alters* vorweg: Das Alter als (mehr oder weniger) natürlicher Zusammenhang, wie er sich in den Topoi des Greisen oder Weisen niedergeschlagen hatte, tritt zurück gegenüber einer Übertragung des Alters in verschiedene Bedeutungszusammenhänge. Das Alter prägt nunmehr die Bevölkerungspolitik (»Überalterung«), die Motivation und Entwicklung von Hormontherapien (»vorzeitiges Al-

tern«), einen zunehmend etablierten Begriff ästhetischer Produktionen (»Alterswerke«) oder eben die medizinisch und institutionell virulente Unterscheidung zwischen kurierbaren und – nur noch – kontrollierbaren Pathologien. Diese letzten beiden Bedeutungszusammenhänge der Alterswerke und der Alterspathologien spielen für die Vorgeschichte der Gerontologie eine besondere Rolle: Indem sie als Gegenstücke aufgefasst werden, stellen sie die wesentlichen Perspektiven zur Erforschung des Alters bereit.

Während die Geriatrie dabei auch als Teilprojekt in der (nicht nur) medizinischen Verzeitlichung des menschlichen Körpers zu verstehen ist, lässt sich die Etablierung des Alterswerkbegriffs nur im Kontext der ästhetischen Moderne nachvollziehen, und das heißt vor allem als Gegenfigur zu den Fragmentierungserfahrungen, die mit der Beschleunigung, Mobilisierung und Ausdifferenzierung des Lebens in den Metropolen der »langen Jahrhundertwende« verbunden werden. Besonders Georg Simmel liest die Alterswerke »großer Künstler« und dabei natürlich besonders das klassische Alterswerk Goethes als Inbegriff einer unüberbietbaren Individualität: Der große Künstler ist im Alter »so rein er selbst, daß sein Werk nur das an Form noch zeigt, was die Strömung seines Lebens von selbst erzeugt«². Damit steht er um 1900 im diametralen Gegensatz zu den Verfallserscheinungen der Gegenwart.

Bezeichnenderweise kehrt sich der Alterswerkbegriff an dieser Stelle aber auch gegen seine eigene Vor- oder besser gesagt: Formulierungsgeschichte. Denn die Rede vom Alterswerk galt im 19. Jahrhundert, in dem sie ihren Anfang nahm, vor allem der Übertragung pathophysiologischer Befunde in die Ästhetik. Der senile Autor zeitigte ein seniles Werk, so lautete die polemische Kritik nicht nur, aber auch: der *Jungdeutschen*. Indem genau diese kritisierten Werke zu Beginn des 20. Jahrhunderts als – ästhetische – Opposition zur *Décadence* in Stellung



gebracht werden, kommen sie auch in Widerspruch zur Pathophysiologie des Alters oder, jetzt besser, zur Geriatrie. Zu deren immer detaillierterem Wissen über die Verfallserscheinungen des alternden Körpers scheint die Apologie der Alterswerke kaum anschlussfähig, und doch führen sowohl der biomedizinische Diskurs über den alternden Körper als auch der ästhetische Diskurs über Alterswerke zu einer Frage nach dem Wesen oder besser: dem Wissen des Alters. Desto stärker Alterswerke in einem auch zunehmend expliziten psychologischen Register gelesen werden – einen Höhepunkt liefert etwa Albert Erich Brinckmanns kleine, aber wirkungsreiche Monografie zu den *Spätwerken großer Meister* (1925) –, desto stärker wird auch die Psychologie mit der Pathophysiologie des Alters in Verbindung gebracht. Die (psychologische) »Phasenlehre« ergibt sich nach Brinckmann zwar »empirisch aus der Analyse der künstlerischen Entwicklung«, sie lässt sich aber gleichzeitig auch »biologisch verankern«³. Die Temporalisierung des Werkbegriffs seit dem 18. Jahrhundert, also die zunehmende Auflösung ästhetischer Urteile wie »schön« oder »hässlich« in das »Verstehen« einer Werk- oder Autorenentwicklung, hat insofern nicht einfach tradierte Lebensalter-Topoi in Ästhetik übersetzt. Sie hat der Verzeitlichung des Lebens vielmehr ein adäquates Register und ein *lesbares* Material geliefert. Den Zusammenhang von Alter und Kunst liefert danach nicht mehr – wie seit der Renaissance üblich – die (zittrige) Hand, sondern die Tiefe, nicht das physiologische Attest, sondern das Psychogramm. Das betrifft nicht nur die Reflexion von Kunst, sondern spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch die Psychologie selbst: Wie die Arbeiten von Eduard Spranger oder Charlotte Bühler zeigen,⁴ springt die Entwicklungspsychologie in dem Moment, in dem sie eine immer deutlicher werdende Leerstelle – das Alter – zu füllen sucht, in ein vornehmlich werkästhetisch ausgearbeitetes Register und rekurriert vielfach auch explizit auf die Künste, wenn es um die Plastizität ihrer Befunde zu tun ist. Umgekehrt wird mit diesem Übersprung aber auch die künstlerische Arbeit zunehmend durch den Begriff des Alterswerks geprägt. Während dieser noch bei Theodor Fontane eine allein rezeptionsgeschichtliche Rolle spielt, wird er bei Thomas Mann zu einem produktionsästhetisch zentralen Moment.

Altenlisten und Altersforschung

Zwischen diesen Konstellationen steht gegen Ende der 1930er Jahre eine bemerkenswerte Gleichzeitigkeit: Einerseits werden alte Menschen zum Objekt nationalsozialistischer Bevölkerungspolitik. Als »Sieche« geraten sie in den tödlichen Fokus der Euthanasie-Aktion »T4«, wobei über Funktion und Fluchtpunkt sogenannter »Altenlisten« bis heute nur spekuliert werden kann. Andererseits wird das Alter zum Gegenstand eines neuen Forschungszweigs, der »Altenforschung«, die 1938 vor allem in Person des Mediziners Max Bürger und des rassenhygienisch profilierten Physiologen Emil Abderhalden ihre ersten institutionellen Schritte wagt. Wenn hier das »seelische Altern« als Gegenstück pathophysiologischer Zusammenhänge einbezogen wird, dann geschieht dies sowohl im Rückgriff auf das Wissen, das künstlerische »Altersleistungen« als solche mit sich bringen, wie auch im Rückgriff auf das *in* den Künsten eingeschriebene Wissen über das seelische Altern. Dieser Hinweis auf ein genuin »künstlerisches Wissen« über das Alter macht deutlich, wie schwer an dieser Stelle die Übersetzung künstlerischer Qualitäten in empirische Befunde fällt. Gerade die deutschsprachigen Wissenschaften begegnen in ihrer geistesgeschichtlichen Prägung mit großer Skepsis der Quantifizierung psychologischer oder genauer: seelischer Zusammenhänge. Darin mag eine der Ursachen liegen, warum die »erste Altersforschung« nach 1945 gegenüber angloamerikanischen Arbeiten weit in den Hintergrund getreten ist. Allein Paul Herres Studie *Schöpferisches Alter* von 1939 liefert quantitative Argumente zu Alterswerken – nicht nur von Dichtern, sondern auch von Feldherren und Staatsmännern.⁵ Zumindest implizit verweist die Arbeit des Direktors im Reichsarchiv damit auf den prekären Status des Alters im nationalsozialistischen Deutschland und auf eine wichtige Funktion der Altersforschung in ihren Anfängen: die Legitimation des Alters. Alterswerke liefern ein wichtiges Argument für eine Bevölkerungsgruppe, deren (Über-)Lebensberechtigung in einer produktionsorientierten und um »Volkshygiene« besorgten Gesellschaft infrage steht.



Die Gnade der späten Werke

Es kann kaum Zufall sein, dass sowohl eine Altersforschung, die ihre psychologischen Argumente im Studium von Alterswerken entwickelt, als auch Theodor W. Adornos parallel entwickelter Begriff später Werke als »tödliches Korrektiv«⁶ keine Rolle spielen, wenn nach 1945 die deutsche Philologie die Spät- und Alterswerke für sich entdeckt. In der ›Stunde null‹ kann eine nationalsozialistisch verbrämte Wissenschaft wie die Altersforschung ebenso wenig zu Wort kommen wie eine geschichtsphilosophisch interessierte Lektüre nationaler Klassiker. An deren Stelle entdeckt die deutsche Philologie in der Rückkehr zur Klassik und besonders zu den Spät- oder Alterswerken der Klassik die erstaunliche Möglichkeit, unmittelbar zum Nationalsozialismus affirmativ von einer kulturellen Tradition zu sprechen. Die Distanz, die den Alterswerken abgelesen wird, liefert besonders im Fall Goethes das Vorbild für eine Geisteshaltung, die Politik, Krieg und Verbrechen gegenüber künstlerischen Einsichten in metaphysische Probleme nebensächlich erscheinen lässt. In diesem Sinn findet die ›werkimmanente Methode‹ in den Alterswerken ihren adäquaten Untersuchungsgegenstand. Wenn ihnen in dieser Konstellation überhaupt Geschichtlichkeit zuerkannt wird, dann – in den Worten Paul Stöckleins – als »seelische Geschichtsauffassung«⁷. Deren wesentliches Kennzeichen ist die Distanz zu jeder Form von (physischen) Ereignissen. Mit der Charakterisierung des Alterswerks als ›innerem Exil‹ einsamer Dichter kennzeichnen die Denker ihren eigenen epistemologischen Ort: Im Blick auf die Grenzen des Menschen, das heißt besonders in der Erwartung des Todes, tritt alles Weltgeschehen zurück und begrenzt den Blick auf die Anthropologie. Die Goethe'sche ›Entsagung‹ wird damit zur Parole einer Disziplin, die ohne ›Kulturnation‹ kaum fortexistieren kann, von deren Abgrund aber nichts wissen will und deshalb in eine selbstvergessene Produktivität flüchtet.

Wenn genau diese Haltung zuletzt auch an die ›zweite Altersforschung‹, also an die Mitte der 1960er begründete Gerontologie, adressiert wird (Alterswerk-Philologen sind zu diesem Zeitpunkt mehr auf gerontologischen Kongressen zu finden als auf philologischen Tagungen), dann ist damit mehr verbunden als eine nostalgische Reminiszenz. Vielmehr wird der Gerontologie der Rekurs auf die Künste eingeschrieben, um von nun an immer

dann ins Zentrum der wissenschaftstheoretischen Debatte zu rücken, wenn grundlegende Fragen aufgeworfen werden. Dieser Rekurs wird auch in der Konstitution eines veränderten Altersbegriffs virulent, der die unmittelbare und das heißt in diesem Zusammenhang auch individuelle Geschichte zugunsten normativer Vorstellungen vergessen macht: Wie die Philologie nach 1945 nicht lesen kann, ohne Bedeutung zu entdecken, so kann auch die Gerontologie nicht vom Alter sprechen, ohne es mit Sinn aufzufüllen beziehungsweise ohne dessen ›Wert‹ oder ›Würde‹ zu verstehen. Die Kritik, der die Hermeneutik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterzogen worden ist, hat hier offenbar keine Spuren hinterlassen.

Wenn die ›Humangerontologie‹ seit den 1980er Jahren im – nunmehr expliziten – Hinblick auf die Künste und den ›Old Age Style‹ einem anderen, neuen Begriff des Alters Geltung zu verschaffen sucht, dann übersieht sie nicht nur die Geschichte ihrer Perspektive. Die ›Entdeckung‹ der Alterswerke als potenzieller Widerstände gegen eine Ageism-Gesellschaft verdeckt auch die Momente, die konstitutiv waren und sind für das (gerontologische) Wissen vom Alter und dessen normativen Anspruch: die konsequente Reduzierung künstlerischer Ambivalenzen auf eine übertragbare bzw. anwendbare Pathosformel guten Alters und die normalisierende Orientierung an ›Beispielen‹ großer Meister. Dass die Lektüre dieser Beispiele letztlich immer werkimmanent erfolgt, macht die Folgen deutlich, welche die Geschichte des Begriffs zeitigt: Solange sich die Pathologien in Grenzen halten, gilt es, das Alter mit künstlerischem Sinn zu füllen.

1 So in einem Brief an den Bruder Heinrich vom 14. Juli 1949, zitiert nach Th. Mann: *Briefe*, Bd. 3: 1948–1955 und *Nachlese*, hg. von E. Mann. Frankfurt am Main 1968, S. 92

2 G. Simmel: »Der Konflikt der modernen Kultur« [1918], in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 16: *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen* [u. a.], hg. von G. Fitzi und O. Rammstedt. Frankfurt am Main 1999, S. 193

3 A. E. Brinckmann: *Spätwerke großer Meister*. Frankfurt am Main 1925, S. 16

4 E. Spranger: *Lebensformen: Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, 2. völlig neu bearb. und erw. Auflage. Halle/Saale 1921; Ch. Bühler: *Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem*. Leipzig 1933

5 P. Herre: *Schöpferisches Alter: Geschichtliche Spätleistungen in Überschau und Deutung*. Leipzig 1939

6 Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, hg. von G. Adorno und R. Tiedemann. Frankfurt am Main 1985, S. 139

7 P. Stöcklein: »Das Spätwerk Platons und Goethes«, in: ders.: *Wege zum späten Goethe*. Hamburg 1949, S. 233