

van den Berg, Karen:

Verschiedene Alte: künstlerische Spätwerke und Ansätze einer
Philosophie des Alterns,

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. 245-274

Verschiedene Alte. Künstlerische Spätwerke und Ansätze einer Philosophie des Alterns

Karen van den Berg

Spätstil, Alterskulturen und „Ageism“

Ähneln sich Alte in Lebensvollzug, Verhaltens- und Denkmustern mehr als Menschen in anderen Lebensphasen? Kunstwissenschaftler jedenfalls gehen vielfach davon aus; zumindest hat sich bereits mit dem Beginn der Kunstgeschichte eine Debatte zu künstlerischen Spät- oder Alterswerken herausgebildet. Schon die Existenz dieser Debatte informiert uns darüber, dass es Tendenzen gibt, sich die Lebenspraxis und die Lebensäußerungen alter Menschen als durch eine höhere Konformität gekennzeichnet vorzustellen als die in anderen Lebensabschnitten. Während zahlreiche Analysen strukturelle oeuvreübergreifende Übereinstimmungen von Spätwerken beschreiben (vgl. A. E. Brinckmann 1925), existieren weder zu Frühwerken noch zu ‚mittleren Schaffensphasen‘ von Künstlern ähnliche epochen- und werküberschreitende Verallgemeinerungsversuche. Generalisierenden Aussagen zu Spätwerken begegnen wir dagegen allenthalben, so etwa bei Adorno (1973: 139), wenn er in seiner *Ästhetischen Theorie* schreibt: „Gibt es etwas wie eine übergreifende Charakteristik großer Spätwerke, so wäre sie beim Durchbruch des Geistes durch die Gestalt aufzusuchen“ oder an anderer Stelle das „Antiharmonische“ als Charakteristikum des Spätstils alter Meister herausstellt (ebd.: 168).

Auch die Diskussionen, die sich an die Überalterung der postindustriellen Gesellschaften anschließen, operieren weitgehend mit vereinheitlichenden Bildern des Alters. Dabei findet zugleich eine Bewertung statt: Es kursieren Auffassungen vom Alter, die weitgehend negativ geprägt sind. „Im Zeitalter des Neuen“ (K. P. Liessmann 2000: 8), in einer „heißen Gesellschaft“ mit dem „gierigen Bedürfnis nach Veränderung“ (C. Lévi-Strauss 1968: 272), werden Alte vor allem als geistig und physisch defizitäre Menschen betrachtet (U. M. Röhr-Sendlmeier und S. Ueig 2004). In postmodernen westlichen Gesellschaften überwiegt beim Blick auf das Alter das „Defizitmodell“ gegenüber dem „Kompetenzmodell“ des weisen Alten (vgl. J. von Scheidet und M.-L. Eickelbeck 1995: 30 f.). Entsprechend werden Gesellschaften, in denen Alte die große Mehrheit darstellen, als bedrohliche Szenarien vorgestellt.

Auch wenn gegenwartsdiagnostische Beschreibungen seit den 70er und 80er Jahren eine zunehmende Aktivierung im Alter attestieren und den so genannten „Mythos von ‚neuen‘ Alten“ (U. M. Lehr und A. Niederfranke 1991: 39) entwickelten,¹ so scheint die Rede von den „neuen Alten“ doch ein Euphemismus, der zugleich seine Rückseite mitführt: „Das neue Stereotyp vom lebenslustigen alten Menschen veranlaßt etwa ein Drittel der über 60-jährigen von heute zu der Sorge, als ‚Parasiten‘ der Gesellschaft abgelehnt zu werden“ (ebd.). Gerade die Aktivierung im Alter kann also paradoxerweise ‚ageism‘ evozieren – eine mehr oder weniger latente Form der Altersdiskriminierung (vgl. R. N. Butler 1969 sowie F. H. Nuessel 1982).² Darüber hinaus schwingt in dem Klischee von den „neuen Alten“ auch eine soziale „Infantilisierung und Klientelisierung alter Menschen“ (Lehr/Niederfranke 1991: 38) mit – jene seltsame Perspektive auf die Alten als fröhliche Konsumenten der Zukunft (vgl. Röhr-Sendlmeier/UEing

-
- 1 Die gesamte gerontologische Forschung seit den 70er Jahren scheint darum bemüht zu einer Positivierung des Altersbildes beizutragen. In dem Standardband aus den 80er Jahren für angehende Mediziner, Psychologen und Soziologen „Gerontologie“ (W. D. Oswald et al. 1991) etwa wird sowohl die Gedächtnisleistung wie auch die Intelligenz und die Problemlösungsfähigkeit im Alter als sich keineswegs durchgängig verschlechternd geschildert, vielmehr wird attestiert, dass die Persönlichkeitsentwicklung im Alter jeweils abhängig von Umgebungen und Lebensstilen sei (vgl. U. M. Fleischmann, E. Olbrich, K. W. Schaie jeweils 1991). Allerdings hat sich trotz dieser Forschungen das Image der Alten nicht grundsätzlich verbessert. Ein Versuch, zu einer Positivierung des Altersbildes beizutragen, findet sich auch bei H. J. Kaiser 1989; U. M. Lehr/A. Niederfranke 1991; J. von Scheidet/M.-L. Eickelbeck 1995 und M. Spitzer 2001. Vgl. auch E. W. Markson (1985, 96): „Over the last 5 years, lifespan development psychologists, such as Clyton, Dittman-Kohli, Labouvie-Vief, and Meacham, have initiated a rigorous analytical exploration of positive growth in later life“. Er schreibt weiter: „We want to believe in a ‚good age‘, an old age worthy of young or middle-aged gerontologists. The danger is only that we sentimentalise, engage in wish-fulfilment, making every client’s life review an opportunity for self-actualization or individuation or what-ever other name we give to secular salvation“ (ebd.: 97). Zum Selbstbild der Alten vgl. auch Arbeitsgruppe Alternsforschung Bonn (1972: 41) „Es hat sich nicht bestätigt, daß das Selbstbild immer ungünstiger ausfällt, je älter die Leute werden“. Auch neuere empirische Sozialstudien, die Kreativität, Produktivität und Innovationsfähigkeit im Alter betrachten, beurteilen diese keineswegs als notwendig abnehmend. Höher gebildeten Frauen etwa – so beschreibt es eine zwischen unterschiedlichen Handlungstypen unterscheidende Untersuchung von Rosenmayr und Kolland aus dem Jahr 2002 – wurde im Alter zwischen 61 und 75 Jahren sogar ein gegenüber den 50- bis 60-jährigen um ein Vielfaches zunehmendes Innovationspotential attestiert (F. Kolland/S. Kahri 2004: 160). Zwar stellt auch diese Statistik im Blick auf die Gesamtgesellschaft ein im Alter abnehmendes Potenzial fest, macht aber deutlich, dass dies zwar querschnittlich bzw. horizontal gesehen, aber keineswegs individuell oder nach spezifischen Gruppen, also vertikal gesehen, geltend gemacht werden kann (vgl. ebd.).
- 2 Gerade in jüngster Zeit hat der Rassismus gegen Alte wieder politische Wellen geschlagen. Der Juli (=Jungliberale)-Vorsitzende Jan Dietrich musste wegen seiner Aussage „Gebt den Löffel ab“ am 13. März 2005 zurücktreten.

2004) oder als Objekte „der Frequenz-Ausweitung in der Konsum- und Medienlandschaft“ (L. Rosenmayr 2000: 164).

Wie aber können wir anders über das Altern nachdenken? Die Rhetorik der Beunruhigung, die bei dem Thema der Überalterung der spätmodernen Gesellschaften vorherrscht, scheint ebenso wenig hilfreich für ein Verständnis der gesellschaftlichen Folgen der demographischen Entwicklung wie die euphemistische Rede von den „neuen Alten“. Vielmehr bedarf es, mit Rosenmayr gesprochen, „einer Philosophie des Alterns und des Alters“ (2000: 143), die nicht gleich auf Vereinheitlichung oder binäre Bewertungsschemata abzielt. Markson (1985: 97) formuliert: „The paradox today is that, while numbers grow larger, the meaning of old age itself seems threatened with obsolescence“. Die Frage, wie sich überalterte Gesellschaften kulturell entwickeln werden, hängt jedoch auch davon ab, *wie* Alter verstanden wird. „Altersbilder beeinflussen nicht nur das Verhalten der Mitmenschen oder gesellschaftlichen Gruppen den Alternden gegenüber, sondern sie schreiben den älteren oder letztlich dann alten Menschen einen bestimmten Platz in der Gesellschaft zu“ (Lehr/Niederfranke 1991: 38). Stammesgesellschaften mit „Senioritätsprinzip“ und „prestigeträchtiger Stellung der Alten“ etwa entwerfen andere Selbst- und Fremdbilder der Alten; hier sind es Alte, denen die kulturelle „Deutungsmacht“ zukommt (L. Rosenmayr 2000: 145 u.148). In westlichen Gesellschaften wird die Stellung der Alten dagegen – wie gesagt – ganz anders gefasst: „Höchstens etwa 1/5 der Bevölkerung mißt laut (...) europäisch vergleichenden Studien den Alten kulturellen Wert bei“ (ebd.: 166).³ Diese kulturbedingten Unterschiede in den Einschätzungen lassen vermuten, dass es verkürzend wäre von *dem* Altersverhalten als einer anthropologischen Konstante auszugehen.⁴ Was aber können wir dann über das Alter sagen? Und wie berechtigt ist die Vorstellung eines einheitlich gefassten Alters- und Spätstils? Was können wir konkret über unterschiedliche Alterskulturen sagen, unterschiedliche Bilder von Alten und was über unterschiedliche Hand-

3 Nach einer Sigma-Studie mit 1000 Befragten aus dem Jahr 1999. So bleibt es, allen Bemühungen der Gerontologen und Altersforscher zum Trotz, die sich seit einigen Jahren um eine Positivierung des Altersbildes bemühen, bei Ressentiments und einem geringen Ansehen, das alte Menschen in der postmodernen westlichen Zivilisation genießen.

4 In dem Kapitel „Unsere Zukunft“ im Schirmmachers *Methusalem-Komplott* bemerkt dieser: „Übersetzt man sich die Schätzungen in Bilder, dann wird die Erde wie ein riesiges Altersheim durchs Weltall kreisen. Wie viel Senilität, Vergesslichkeit, Altersdemenz, wie viel Krankheit wird in diesem kollektiven Bewusstsein sein? Wie viel Angst und schlechtes Gewissen, Selbsthass und – Hass?“ (F. Schirmmacher 2004: 17-18). In einem Kommentar zu Schirmmachers *Methusalem-Komplott* schreibt der Journalist Hannes Stein über das schlechte Selbstbild der Alten: „Könnte es sein, dass der ‚ageism‘ ausschließlich in Gesellschaften vorkommt, die weißhaarig und runzlig sind, also eine Form des Selbsthasses darstellt?“ (Hannes Stein in der Welt vom 20.03.2004; http://www.single-generation.de/kohorten/78er/frank_schirmmacher.htm)

lungstypen? Und: Wie kann die Betrachtung von künstlerischen Spätwerken zur Beantwortung dieser Fragen weiter helfen?

Ergiebig kann die Betrachtung künstlerischer Alterswerke gerade deshalb sein, weil sie personalisiert und individualisiert geschieht. Entlang von Werkanalysen, die den Kontext der jeweiligen Oeuvreentwicklung mit in den Blick nehmen, können Interpretationen entwickelt werden, wie sich mit zunehmendem Alter die *Denkstile, Produktionsformen und -praktiken* einzelner Künstler verändern. Und gerade weil wir es hier mit einem interpretativen, individualisierten Verfahren zu tun haben, kann es als Korrektiv gegenüber generalisierenden Theorien der Entwicklungspsychologie oder querschnittlichen Statistiken der empirischen Sozialforschung gelten.⁵

Darüber hinaus relativiert die Beschäftigung mit eminenten Alterswerken die seit der Renaissance vorherrschende „Hochbewertung der Jugend in Kunst und Literatur“ (ebd.: 156). Künstler, die im hohen Alter erst den Zenit ihrer Arbeit erreichen oder noch einmal einen vollkommen neuen Ansatz in ihren Arbeiten verfolgen, widersprechen dem verbreiteten Stereotyp vom angewiesenen Alten.

„Why does an artist change style?“

Ob es eine verallgemeinerbare Charakteristik von Spätwerken, eine Typologie der Produktivität und des Weltverhältnisses im Alter gibt, ist bereits seit den 60er Jahren von der neu begründeten interdisziplinären gerontologischen Forschung⁶ und von Entwicklungs- und Sozialpsychologen sowie Anthropologen kontrovers diskutiert worden. Parallel zu dieser Debatte beschäftigte sich auch die kunstgeschichtliche Stilanalyse intensiver mit dem Thema des Altersstils. Hier waren es vor allem Kenneth Clark und Rudolf von Arnheim, die grundlegende Untersuchungen zu einem entwicklungspsychologisch verstandenen Altersstil unternahmen. Interessant innerhalb der kunsthistorischen Debatte ist zunächst ein sich abzeichnender kultureller Wandel dessen, wie Altersstile gesehen und beschrieben werden. So ist auffällig, dass im 19. Jh. viele Spätwerke wie etwa dasjenige Rembrandts und Tizians für kraftlos gehalten wurden (K.

5 Vgl. hierzu auch Cohen-Shalev (1993: 140): „Rappoport (1985) advocates using personal documents and life histories in ideographic studies of creativity across the life span ,as a corrective against the impersonalising tendencies of normative personality development theories““.

6 1965 wurde die Zeitschrift „The Gerontologist“ gegründet, 1966 in Nürnberg die „Deutsche Gesellschaft für Gerontologie“ (DGG), die neben Medizinern auch Soziologen und Psychologen sowie Wissenschaftler anderer Disziplinen umfasste. 1970 übernahm der Internist René Schubert den ersten Lehrstuhl für Geriatrie in der Bundesrepublik. 1988 wurde von Wolf D. Oswald und Siegfried Kanowski die interdisziplinäre „Zeitschrift für Gerontopsychologie & -psychiatrie“ gegründet (<http://www.dggg-online.de/wir/geschichte.php>)

Clark 1972; A. Zander Rudenstine et al. 1994). Oder wie es Pritikin formuliert, galt der alte Künstler im 19. Jh. landläufig mehr oder weniger als Imitator seiner Selbst: „Traditionally, the older artists is patronized at best quaint or at worst a pathetic self imitator of a great early career“ (R. Pritikin 1990: 638). Das erste Anliegen von Arnheim und Clark war deswegen zunächst einmal, mit dieser normativen Bewertung aufzuräumen.

Neben den Kunsthistorikern interessieren sich aber auch Psychologen wie etwa Marc Bornstein für künstlerische Spätwerke. Speziell Bornsteins Anliegen war es dabei, die generalisierende Perspektive auf alte Künstler durch individualpsychologische und soziale Aspekte zu flankieren und damit normative entwicklungspsychologische „Gesetzmäßigkeiten“ und „Lifespan-Theorien“ neu auszuloten. Er stellt die Frage: „Why does an artist change style?“ (M. H. Bornstein 1984). Entgegen tradierten kunsttheoretischen Überlegungen, die künstlerische Entwicklungen vor allem mit Begründungen wie „internen“ Entwicklungslogiken der Kunstgeschichte, „äußeren“ soziokulturellen Bedingtheiten oder schlicht den zeitgeistigen Innovationsanforderungen begründen, schlägt er vor, die Oeuvrentwicklung stärker im Zusammenhang mit individuellen und altersbedingten Persönlichkeitsentwicklungsmechanismen zu betrachten – ohne allerdings allein einer normativen Entwicklungspsychologie das Wort zu reden – denn der einzelne Künstler ist weder Exempel für altersbedingte psychologische Entwicklungsgesetze, noch ist das einzelne Kunstwerk durch die Summe seiner umweltlichen Bedingtheiten erklärbar. Im Anschluss hieran soll denn auch im Folgenden nicht von *dem einen* Alterstil gesprochen, sondern vier unterschiedliche Typen des Spätstils unterschieden werden. Diese möchte ich nennen: 1) Prozess, Begriffslosigkeit und Auflösung; 2) Altersavantgardismus; 3) Das dissonante Alter; 4) Der Altersradikalismus: Auslöschung, Todesbewusstsein und letzte Bilder. Ein Anspruch auf Vollständigkeit ist damit jedoch nicht formuliert.

„So weit im Leben und so nah am Tod“⁷ – Prozess, Begriffslosigkeit und Auflösung – Topoi des Spätstils und Monets späte Seerosen

Als der 1840 geborene französische Impressionist Claude Monet im Sommer 1912 nach langer Schaffenspause und dem Tod seiner 1911 verstorbenen zweiten Frau Alice endlich wieder zu malen beginnen will, stellt der 72-jährige „mit Schrecken fest, (...) mit dem rechten Auge nichts mehr“ zu sehen (C. Geelhaar 1986a: 61). Wenig später wird ein doppelter grauer Star diagnostiziert. Zu die-

⁷ Aus dem Gedicht „Strömung“ von Ingeborg Bachmann (Bachmann 1989: 156).

sem Zeitpunkt hätte kaum jemand darauf setzen wollen, dass der Maler bis zu seinem Tod 1926 noch weitere 14 Jahre malen und sich 1915 in Giverny noch ein neues 23x12 Meter großes Atelierhaus bauen lassen würde, um an der Idee der „Grandes Décorations“ zu arbeiten; an den monumentalen, raumumspannenden Seerosenbildern, den berühmten „Nymphéas“ (Abb. 1, 2 und 3). Zwei der in diesem Zusammenhang entstandenen monumentalen Bild-Serien schenkte er dem französischen Staat. Sie wurden seinen architektonischen Angaben folgend nach seinem Tode in zwei ovalen Räumen in der Orangerie in den Pariser Tuilleries installiert.⁸ Noch heute kann man an diesem Ort ein Inszenierungskonzept sehen, mit dem Monet weit über die Bildideen des Impressionismus hinaus weist.

Es lässt sich sicherlich darüber streiten, „ob diese Bilder des Alters ein neues Konzept repräsentieren oder das ältere erweitern und vertiefen“ (G. Boehm 1986a: 117) – dies wurde vielleicht auch deshalb bezweifelt, weil Monet nicht den Schritt in die Abstraktion vollzog – aber zwei Maßnahmen veränderten die Bildauffassung im Vergleich zu früheren Werken des Malers so entscheidend, dass sich dennoch von einem kategorialen Wandel sprechen lässt: Zum einen verzichtete Monet bei seinen *Nymphéas* seit etwa 1907 auf einen Horizont. Die Bilder zeigen nur mehr die spiegelnde Fläche des Seerosenteiches und die darauf schwimmenden Wasserpflanzen. Ohne den Saum des Ufers und ohne die Halt gebende Horizontlinie – gepaart mit einem zunehmenden Verschwinden der Motive – entsteht so eine Bildstruktur von bislang ungekannter Offenheit: Monet wagt eine Form- und Strukturlosigkeit, wie sie erst in den vierziger Jahren für die abstrakten Expressionisten maßgeblich wurde.⁹

8 „Ich stehe kurz vor dem Abschluss zweier dekorativer Panneaux, die ich am Tag des Sieges signieren will, und möchte Sie bitten, sie, durch Ihre Vermittlung, dem Staat zu schenken. Es ist nicht viel, aber es ist die einzige Weise, auf die ich am Sieg teilnehmen kann. Ich wünsche, dass diese beiden Bilder im Musée des Arts Décoratifs plaziert werden, und ich wäre glücklich, wenn sie von Ihnen ausgewählt würden“ (Monet aus einem Brief an Georges Clemenceau, zit. bei C. Geelhaar 1986: 63). „Ich werde dem Hôtel de Biron zwölf meiner letzten dekorativen Gemälde schenken, von denen jedes vier Meter zwanzig mißt, aber sie müßten einen Saal bauen, wie ich ihn haben will, nach meinen Plänen“ (Monet nach René Gimpel: Tagebuch eines Kunsthändlers. 1818-1923, zit. bei Ch. F. Stuckey 1994: 309).

9 Franz Meyer (1986) diskutiert in seinem Beitrag „Das ‚Monet revival‘ der fünfziger Jahre“, wie direkt dieser Einfluss gesehen werden kann und inwieweit man hier nur Parallelen sehen sollte.



Abb. 2



Abb. 1

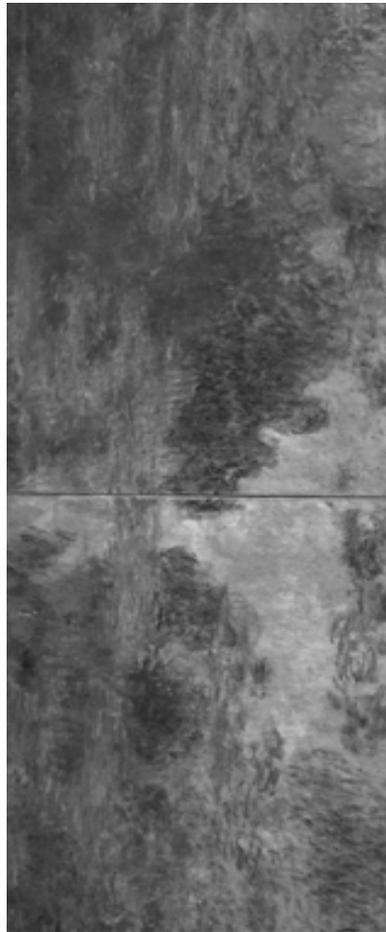


Abb. 3

Neben einer zu beobachtenden Lockerung des Verhältnisses zwischen Bild und Motiv, in der die Wiedergabe der Gegenstände nur „Anlass“ bildimmanenter Formgebung zu sein scheinen und nicht mehr das „Ziel“ der Malerei, wie es Gottfried Boehm formulierte (G. Boehm 1988: 21), veränderten sich aber – und dies ist die zweite Neuerung – auch die Formate seiner Bilder so weitgehend, dass sich das Bild-Betrachterverhältnis neu bestimmte: Die zuvor meist knapp unter oder über einem Meter messenden Bilder wuchsen mit der Idee einer raumumspannenden Malerei für die Orangerie auf zwischen 2x3m und bis zu 2x6m große Formate an und überstiegen damit faktisch das Gesichtsfeld des Betrachters. Damit, wie auch durch den zunehmend lockerer werdenden, trockenen Pinselduktus, wird zugleich eine Entfernungsbestimmung und Maßstäblichkeit aufgehoben. Das Kontinuum loser, trockener Pinselstriche bietet dem Auge des Betrachters kaum Anhaltspunkte, sondern lässt es schweifen über gegenständlich nicht mehr auflösbare Farbklänge.

Was in früheren Bildern noch als spannungsvolles Ineinandergreifen von wiedergegebenen Spiegelungen, Wasseroberflächen und Durchblicken auf den Grund des Teiches erkennbar war, bietet sich in den späten monumentalen Seerosenbildern als eine sich in Unschärfe auflösende Prozesshaftigkeit. Obwohl voller Bewegung, verweigern die Bilder einen „archimedischen Punkt“ (G. Boehm 1986a: 120). Alle Widerständigkeit von begrenzenden Oberflächen, alle Dinghaftigkeit scheint verschwommen zugunsten der Möglichkeit eines Eintauchens und endlosen Umherschweifens des Blicks ohne festes Gerüst von Raum und Zeit. „Monet zeigt das Erscheinen einer Landschaft, ohne dass er uns vermöge des Bildes eine Handhabe gäbe, etwas Faktisches zu erfassen, unter Abzug des Erscheinens“ (G. Boehm 1986b: 89). Inneres und Äußeres lassen sich nicht mehr differenzieren. Der Kunsthändler René Gimpel beschrieb die Situation in Monets Atelier 1918: „Ein Panorama von Wasser und Seerosen, von Licht und Himmel. In dieser Unendlichkeit hatten Wasser und Himmel weder Anfang noch Ende. Es war so, als wären wir in einer der ersten Stunden der Erschaffung der Welt gegenwärtig. Es war geheimnisvoll, poetisch, köstlich unwirklich. Die Wirkung war eigenartig: Es war gleichzeitig angenehm und beunruhigend, auf allen Seiten von Wasser umgeben zu sein und doch nicht davon berührt zu werden“ (Gimpel, zit. nach R. Gordon/A. Forge 1985: 233). In diesen Bildern, die vor allem bewegte Farbfelder sind, entsteht zugleich der Eindruck von Eintauchen, Innenschau und Nähe, wie andererseits alles ungreifbar und fern bleibt – ganz im Sinne des Benjamin'schen Begriffs der Aura.¹⁰

10 „Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft, in der Aura bemächtigt sie sich unser“ (W. Benjamin 1983: 560).



Abb. 5



Abb. 4

„Für einige der späten Seerosenbilder darf man vermuten, dass sie aus reiner Erinnerungssicht gemalt sind. Monets Augen waren, wie man weiß, an der Grenze der physischen Blindheit angelangt, aber gleichwohl ganz erfahrungs- und lebenssatt, und deshalb fähig, von innen heraus Realität in ihrer Fülle vorzuhalten und zu gestalten. Nicht nur weil Monet wusste, wie Seerosen aussehen, sondern weil er sie in der Erfahrung des erinnernden Sehens auch verankerte“, schreibt Boehm (1985: 48). Die Seerosen wirken wie Erinnerungsbilder ohne zeitliche Richtung, die sich gerade deshalb intensiv und uneben bewegt in der Anschauung entfalten. Monets späte Bilder scheinen ein Weltverhältnis zu spiegeln, das die wahrgenommene gegenständliche Welt mit dem Bewusstsein verwebt; die Dingwelt ist von ihrer Koppelung an die innere Befindlichkeit nicht mehr zu trennen. Die sinnliche Wahrnehmung des Hier und Jetzt scheint in einer nichtlinearen Zeitstruktur und aufgehobenen Kausalität selbst aus dem Bewusstsein und den dort verhafteten verschwommenen Erinnerungen zu entspringen.

Solche Phänomene wurden vielfach als eine alternden Künstlern eigentümliche Stilistik festgestellt und können geradezu als Topos in der Beschreibung von Spätwerken gelten. Schon einer der frühen, sehr pauschal urteilenden „Spätstil-Forscher“, A. E. Brinckmann, beschreibt „invertierte Verschmolzenheit“ (1925: 65) als ein Charakteristikum des Spätstils vieler Maler.¹¹ Auch Rudolf von Arnheim resümiert, dass in Spätwerken „der Antagonismus von Thema und Gegen-thema einem konturierten Fließen weicht“ (R. Arnheim 1991: 371) und eine zunehmende „Ebenmäßigkeit der Textur (...) mit einer Interesselosigkeit gegenüber Kausalbeziehungen einher“ gehe (ebd.: 371). Weiter attestiert er Spätwerken eine „Dynamik, die die verschiedenen Figuren bewegt“ und „nicht von ihnen selbst erzeugt“ erscheine, vielmehr seien die Figuren „einer Kraft unterworfen, die alle gleichermaßen beeinflusst“ (ebd.: 372).

Als ein wesentliches Charakteristikum von Spätwerken bezeichnet Arnheim „die Verlagerung von einer hierarchischen Ordnung zu einer Koordination. Ausschlaggebend ist hierbei die Überzeugung, daß Ordnung besser auf dem Konsens Gleichberechtigter als auf dem Gehorsam gegenüber übergeordneten Prinzipien oder Mächten beruht“ (ebd.: 370). Das beschreibt Arnheim am Beispiel von Rodins Höllentor.

Kenneth Clark nennt dieses Phänomen anhand anderer Beispiele „a mistrust of reason“ (K. Clark 1972: 21). Ähnlich resümiert auch Cohen-Shalev die Beobachtungen anhand der Spätwerke von Rembrandt, Turner, Hals und Cézanne: „Energy, vitality, relaxation of several formal contours and direct expressive-

¹¹ Beim späten Tizian wird von Brinckmann vor allem das Verschmelzen der Bilder zu einem Gesamtton hervorgehoben (A. E. Brinckmann 1925: 24).

ness mark the late works of a number of their painters in various historical and cultural settings“ (A. Cohen-Shalev 1993b: 5).

Immer wieder tauchen im Zusammenhang der Beschreibung von Spätwerken Begriffe wie „Vergeistigung“ und „mystische Vertiefung“ auf – so etwa in der Analyse des späten Rembrandts. Hier ist zudem von Begriffslosigkeit (M. Bockemühl 1981: 11) die Rede.¹² Auch betont Michael Bockemühl in seiner Untersuchung von Rembrandts Spätwerk das unmittelbare „Erleben des Vergänglichen“ (ebd.: 10) und dass der „Prozeß der Anschauung, (...) hier zum Problem“ würde (ebd.: 14).

So wie es bei Monet mit seinem fast erloschenem Sehvermögen geradezu verlockend nahe liegt, seine Bilder als eine Form von Verinnerlichung zu lesen und vor allem das Prozesshafte festzustellen, so ist auch die verbreitete Beschreibung anderer Spätwerke, wie sie hier referiert wurde, zugleich mit Vorsicht zu genießen, weil sie eine Verkürzung nahe legt, in der körperlicher Verfall der Sinne zur Introspektion führt. „Der Gesichtssinn verliert an Schärfe, der Gehörsinn an Reichweite, das Kurzzeitgedächtnis hat Ausfälle, die Reaktionszeit nimmt zu, und die Wendigkeit des Verstandes weicht einer gezielten Konzentration auf bestimmte, überkommene Interessen, Kenntnisse und Beziehungen“ (R. Arnheim 1991: 366-367). Hiermit wäre jedoch nicht einmal Monet hinlänglich erfasst, steht doch solcher Vereinfachung beispielsweise der monumentale Anspruch entgegen, den Monet in seinen „Grandes Décorations“ formuliert.¹³ Zutreffender ist hier möglicherweise die Adorno'sche Analyse, die das Unabgeschlossene, das Prätendieren dessen, wovon gewusst wird, dass es nie eingelöst werden kann, als Charakteristik großer Spätwerke anführt.¹⁴ Zumindest erzeugt das Streben nach dem Umgreifenden, Ganzheitlichen, welches sich zugleich als extremer Ausschnitt erweist, bei Monets „Grandes Décorations“ genau diese Erfahrung: Die Erfahrung des zugleich Geschlossenen und doch Unvollständigen.

12 Rembrandts späte Bilder fassen, wie Dagobert Frey es formuliert, „alles im komplexen Erlebnis zusammen, indem dieses Vielschichtige unmittelbar bewusst wird“ (D. Frey 1959: 112).

13 Ähnliches gilt für Rodins Höllentor.

14 An dieser Stelle muss noch einmal das Eingangszitat in seinem Zusammenhang wiedergegeben werden: „Gibt es etwas wie eine übergreifende Charakteristik großer Spätwerke, so wäre sie beim Durchbruch des Geistes durch die Gestalt aufzusuchen. Der 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 prätendiert“ (Th. W. Adorno 1973: 139).

Den Phallus unterm Arm: Altersavantgardismus



Abb. 6

Die 1911 in Paris geborene und seit 1938 in New York lebende Künstlerin Louise Bourgeois erhielt erst 1982 ihre erste große Museumsausstellung im New Yorker Museum of Modern Art. Ihre Karriere begann also mit über 70 Jahren. International bekannt wurde sie allerdings erst Ende der 80er bzw. Anfang der 90er Jahre, also mit etwa 80. 1992 entwickelte sie für die Documenta 9 ihre große Installation „Precious Liquids“ und im Anschluss war sie 1993 mit Arbeiten auf der Biennale in Venedig und 1996 auf der Biennale Sao Paulo zu sehen. Dieser „späte Ruhm“ hängt vermutlich weniger mit den Unwägbarkeiten einer (Frauen)-Karriere zusammen als vielmehr mit einer neuen Werk- oder Inszenierungsstrategie, die in den 80er Jahren einsetzt und die auch den Blick auf frühere Arbeiten der Künstlerin neu ausrichtete. Wie der Ausstellungstitel „The Iconography of Louise Bourgeois“, unter dem die Max Hutchinson Gallery ihre Werke in New York 1980 zeigt, rückte eine andere Sichtweise auf das formal sehr heterogene und weitgehend abstrakte Werk der Künstlerin in den Vordergrund. Bourgeois' Plastiken, die in den 40er Jahren an Max Ernst, Bencusi, Gia-

cometti oder Afrikanische Plastik erinnern und in den 50ern an die Künstler des Informel denken lassen, offenbaren immer stärker einen psychischen Symbolismus, beinahe eine persönliche Mythologie. Als sich die 72-jährige Künstlerin 1982 vom New Yorker Kult-Fotografen Robert Mapplethorpe mit einem riesigen Latex-Phallus unterm Arm fotografieren lässt (eine Plastik, die sie 1968 unter dem Titel „Fillette“ schuf), präsentiert sie sich überlegen, schelmisch und abgründig zugleich (Abb. 6). In den 80er Jahren beginnt sie sich mit „Legs“ (1986) – überlängten von der Decke hängenden Gummibeinen – oder großen Raum-Installationen wie „No Exit“ (1988) zunehmend von einer klassischen Objektsprache unabhängig zu machen (Abb. 7 und Abb. 8); sie arbeitet environmental. Während sich der Symbolismus in früheren Jahren fast ausschließlich über anthropomorphe Figurationen vermittelte, sich Penisse und Vaginen unter abstrakt geometrische Objekte und Stelen mischten und irritierend eindeutig Geschlechtlichkeit präsentierten, beginnt Bourgeois in den 80er Jahren architektonische, betretbare Räume zu entwickeln. Das Symbolische und Psychische rückt aus der Peripherie ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dabei werden auch frühere Arbeiten, die in diese Thematik passen, wieder aufgegriffen, so dass sich dieser neue Fokus nicht als Bruch artikuliert.¹⁵

Auf der Documenta 9 konnte der Besucher in eine aus groben Holzplanken gezimmerte runde Kammer eintreten, in der ein Metallbett stand, das – statt Matratze – eine durchhängende Bleiaufgabe hatte und um das sich seltsame, an Stangen befestigte Glasgefäße rankten. Von der Decke hing an einem Kleiderbügel ein überlanger schwarzer Herrenmantel, darunter zwei dunkle große Kugeln und daneben auf dem Boden ein weißes organisches Gebilde. Der damalige Documenta-Leiter Jan Hoet sah in diesem psychedelischen Raum mit dem Titel ‚Wertvolle Flüssigkeiten‘ nicht „nur ein Bett, sondern auch eine Badewanne, in der man den Schmutz abwäscht, wo man sich säubert. Und draußen steht ein Satz: ‚Art ist a Guaranty for Sanity‘ (Abb. 9, 10 und 11). Die Schröpfgläser deuten auf Alchimie, Medizin“ (J. Hoet 1992: 261). Hoet spricht davon, dass es in dem Raum „wie in einem Laboratorium aussieht“ (ebd.). Er hat etwas Traumatisches, eine gleichermaßen bedrohliche wie auch geheimnisvoll poetische Atmosphäre.

Der starke Bezug von Bourgeois Bildwelt zu Kindheitserlebnissen ist angesichts des Bettes und des übergroßen Mantels sofort sinnfällig und mag im Hinblick auf das Alter der Künstlerin zunächst überraschen.

¹⁵ „Größer und bleibender scheint jedoch jener Teil ihres Werkes zu sein, der auf eine starke psychische Wirkung zielt (...)“ (L. Windhövel 1992: 146).



Abb. 8

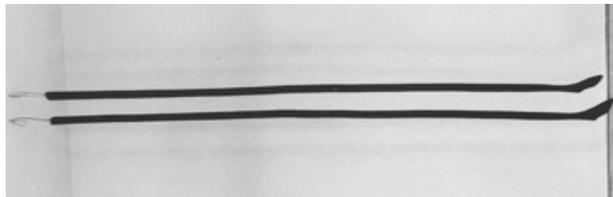


Abb. 7



Abb. 9



Abb. 10

Die Künstlerin selbst hat die entscheidende Bedeutung ihrer Kindheit immer wieder betont: „My name is Louise Josephine Bourgeois. I was born 24 December 1911, in Paris. All my work in the past fifty years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood. My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama“ (www.kunstrauminnsbruck.at/de/text09.htm). An anderer Stelle äußert sie: „Man kann die Vergangenheit nicht aufhalten, man muss jeden Tag der Vergangenheit entsagen. Und sie akzeptieren. Und wenn man sie nicht gewähren lassen kann, dann muss man Skulpturen machen“ (zit. von R. Crone und P. Graf Schaesberg 1998: 24).

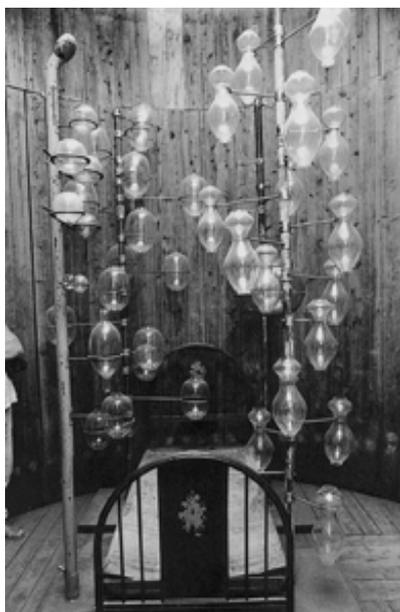


Abb. 11

Die künstlerische Arbeit hat also mithin auch einen therapeutischen Effekt, der im Alter offenbar immer wichtiger wird, so dass die Thematisierung von tief sitzenden traumatischen Vorstellungen bei Bourgeois im Spätwerk immer offensichtlicher zu Tage tritt. „Ich habe Angst vor allem, einfach vor allem“ (zit. von Th. Kellein 1999: 6). An anderer Stelle äußert sie: „In real life, I identify with the victim. (...) In my art, I am the murderer. I feel for the ordeal of the murderer, the man who has to live with his conscience“ (A. Quinn 1998).¹⁶ In ihrer Kunst lebt sie ihre Mordphantasien aus, wie auch die Arbeit „Destruction of the Father“ (1974) zeigt, in der sie ihren Vater zerstückelt auf einem Tisch präsentiert (Abb. 12). „Der Vater, bekannte sie in zahlreichen US-Interviews der siebziger und achtziger Jahre, nötigte der Familie die ständige Anwesenheit seiner Geliebten auf. Für Bourgeois ein kindliches Trauma, das sich 1974 in ‚Destruction of the Father‘ relativ spät entlud“ (L. Windhövel 1992: 145).

¹⁶ „In Louise Bourgeois’ work, we are often faced with the presence of subjects who desire, and who desire sexually“ (Paulo Herkenhoff: Louise Bourgeois architecture and high heels; <http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/especial/iebo.htm>).



Abb. 13



Abb. 12

Es wäre dennoch banalisierend, ihr Werk auf dieses therapeutische Moment zu reduzieren. Hiermit ist die Qualität der Bildwelten nicht zu begründen; vielleicht aber lässt sich der Antrieb, der Bourgeois noch im hohen Alter schöpferisch sein lässt, hierdurch verstehen.

Eine weitere Werkgruppe, die dies bestätigen würde, ist ein Zeichnungskonvolut von 220 Zeichnungen, das zwischen November 1994 und Juni 1995 entstand und den Titel „The Insomnia Drawings“ trägt (vgl. P. Fischer 2001; Abb. 13). Die Zeichnungen der seit langem an Schlaflosigkeit leidenden Künstlerin entstanden während ihrer nächtlichen Wachphasen und erscheinen psychogrammatisch – wie Notizen, die Gedanken, Erinnerungen und innere Bilder festhalten – eine Wirkung, die sich gerade aufgrund der Abstraktion der Blätter ergibt. Sie sind nicht nüchtern, sondern an Erlebnissen orientiert, wie die Künstlerin selbst formuliert: „Drawings have a featherlike quality. Sometimes you think of something and it is so light, so slight that you don't have time to make a note in your diary. Everything is fleeting, but your drawings will serve as a reminder; otherwise it would be forgotten“ (<http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibits/bourgeois/lbintro.html>).

So spiegeln auch die Zeichnungen eine „innere Welt“, aber genau wie die Installationen haben gerade diese Alterswerke nichts Zwanghaftes, sondern etwas überraschend Souveränes und Freies. So wie die alte Lady den übergroßen Phallus locker unterm Arm hält und uns überlegen zulächelt, scheint sie eine Freiheit erreicht zu haben, die die monströsen Dinge – ohne dass sie weniger monströs werden – „locker anpackt“ und einen schelmischen Spaß dabei hat. Wahrscheinlich drückt sich hierin eine Form von Freiheit aus, die man nur erlangen kann, wenn man nichts mehr beweisen muss.

Das dissonante Alter

Das Oeuvre des 1872 geborenen holländischen Malers Piet Mondrian scheint in geradezu paradigmatischer Konsequenz die von der Kunstgeschichte gezeichnete Entwicklungslogik zu beschreiben, die von der gegenständlichen, in dunklen Tönen gehaltenen Landschaftsmalerei des 19. Jh. über den Impressionismus und den Kubismus zur Abstraktion führt. Berühmt wurde er allerdings vor allem durch seine seit 1921 im Umfeld der De-Stijl-Bewegung entstandenen, geometrisch klaren Kompositionen, in denen er farbige Flächen (später nur noch in den Primärfarben) neben schwarze Linien auf hellen (später nur noch weißen) Grund setzte. Diese im Malprozess durch Skizzen und ständiges Verschieben von Linien und Flächen ausponderierten Bilder gelten uns heute als Klassiker

der Moderne. Die ausgeklügelte Gewichtung von Farben, Linien und Flächen – bei der Mondrian selbst großen Wert darauf legte, dass sie keinen geometrischen Berechnungen, sondern allein dem Gleichgewichtsempfinden des Anschauungssinns folgen –, galt den amerikanischen abstrakten Expressionisten später als letzte klassische Formulierung des europäischen Tafelbildes und seiner Kompositionsprinzipien. Für Newman etwa stand Mondrian, wie Max Imdahl es formulierte, „auf der Seite der traditionellen Malerei, der ‚etablierten Rhetorik der Schönheit‘“, denn das komponierte Tafelbild, „wie es bei Mondrian hervortritt, ist ein in sich selbst abgeschlossenes (...) System, in welchem verschiedene Richtungswerte, verschiedene Formelemente und verschiedene Farben gegeneinander ausbalanciert sind zugunsten eines individuellen und unveränderlichen Ganzen (...)“ (M. Imdahl 1996: 249).

Barnett Newman als Vertreter der so genannten „non-relationalen Malerei“ sah in Mondrians Bildern „das geometrische Äquivalent einer gesehenen Landschaft (...) Der rechte Winkel ist bekanntes natürliches Anschauungsschema“ (zit. n. M. Imdahl 1996: 270- 271). Doch lassen sich Mondrians seit 1941 entstehende Bilder nicht mehr mit diesem Bild- und Kompositionsverständnis beschreiben. Nach der kriegsbedingten Übersiedlung des 68-jährigen Holländers in die USA findet der Maler zu einer neuen Bildidee: zu seinen New Yorker „Boogie Woogie“ Bildern.¹⁷ Diese – wie die Titel „Broadway Boogie Woogie“ (Abb. 16) und „Victory Boogie Woogie“ (Abb. 17) andeuten – vom Kompositionsverständnis des Jazz inspirierten Malereien zeigen eine neue Kleinteiligkeit, flimmernde Bewegtheit und Offenheit, die sich von der ausgewogenen und geschlossenen klassischen Ruhe der noch 1940 entstandenen Kompositionen ausdrücklich unterscheidet. Das Auge bewegt sich in den Boogie Woogies wie in einem immer wieder synkopisch gebrochenen, schnellen Rhythmus hin und her. Gerade in „Broadway Boogie Woogie“ wirkt dabei die Bildfläche in für Mondrian bisher ungekanntem Maße unabgeschlossen. Anders als die klassischen geometrischen Kompositionen des Malers wirkt dieses Bild als mehr oder weniger offenes System, das zudem weniger planimetrisch ist als frühere Arbeiten: Die stabile, simultane Ordnungsstruktur des europäischen Tafelbildes ist in Frage gestellt. Gerade deshalb erscheinen uns diese Bilder so irritierend gegenwärtig und von ihrem Bildverständnis eher der Nachkriegskunst zugehörig.

17 „The firmly logical progression of Mondrian’s earlier period loses ground in these last pictures. Instead of linear progression, whereby each item is an advance on the well-paved route toward the achievement of an art-ideal, there is a recapitulation of a different sort, a confusion of elements from various past sources, such as naturalistic representation, creeping up after decades of suppression, and the colourful richness of the Fauvre years“ (A. Cohen-Shalev 1993b: 3).

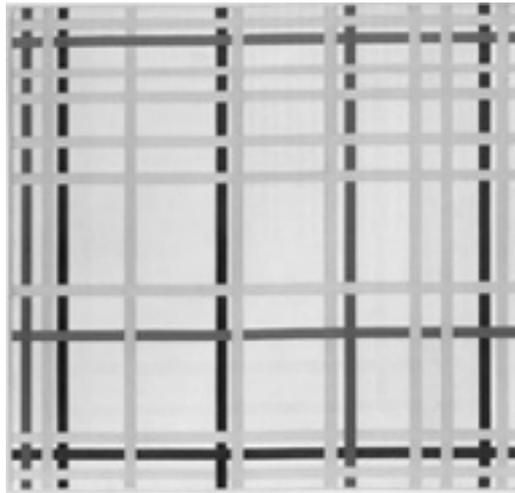


Abb. 15

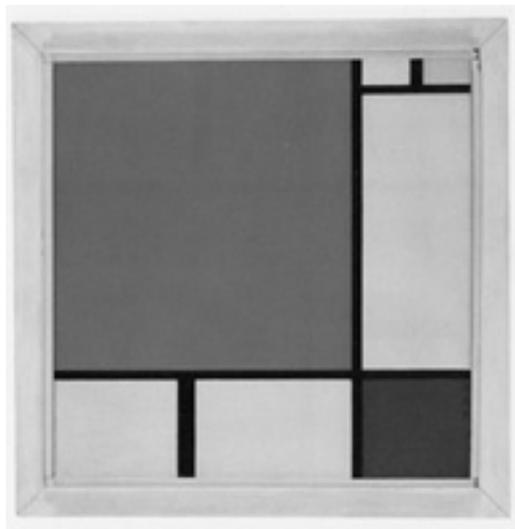


Abb. 14

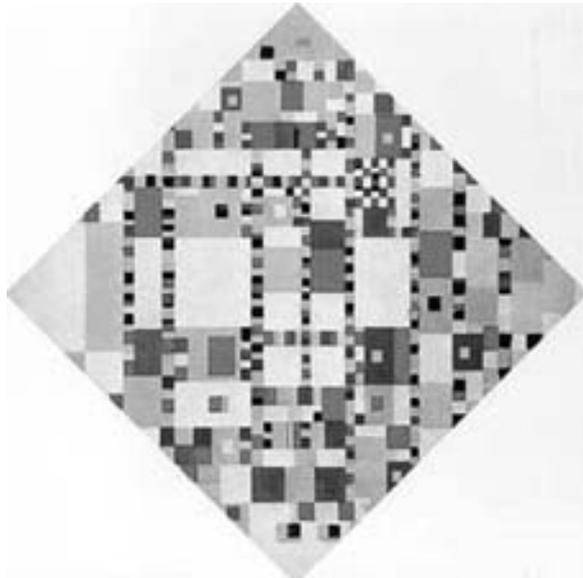


Abb. 17

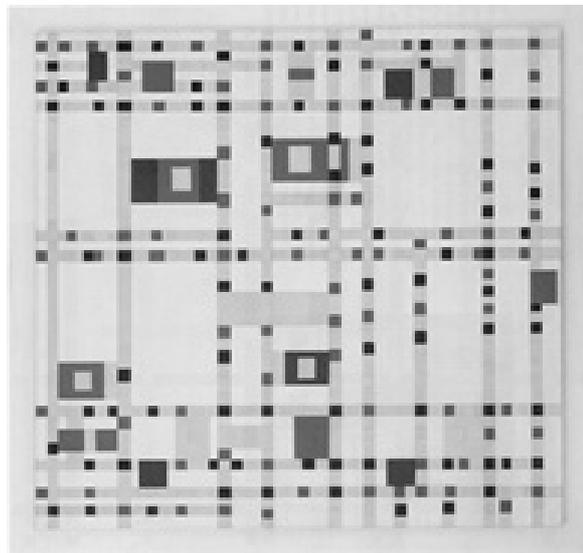


Abb. 16

Die neue Bildidee der späten New Yorker Bilder wurde häufig mit den Eindrücken der Stadt in Verbindung gebracht. Es entstand der Anschein, „Mondrians Kunst habe nach seiner Ankunft in New York 1940 eine scharfe und plötzliche Wende erfahren, die als Reaktion auf die Stadt zu verstehen sei. Mondrian unterstrich zwar den Dynamismus der New Yorker Bilder besonders, aber er würde wohl eine solch ‚naturalistische‘ Interpretation verwerfen“ (A. Zander Rudenstine et al. 1994: XIX), die in den Linien die befahrenen Straßen New Yorks wiedererkennen wollen. Neben den für die Entwicklung des Malers sicherlich wirksamen neuen kulturellen Eindrücken (wobei man betonen muss: ein Jazz-Fan und Verehrer Josephine Bakers war Mondrian schon in Europa) und einer inneren Logik des Oeuvres lässt sich dieser Wandel mit Cohen-Shalev jedoch auch als in gewissem Maße altersbedingt verstehen. Er sieht in Mondrians Boogie Woogie Bildern vor allem einen alterstypischen Spätstil: „With transition to old age, however, the rigorous structure is often seriously questioned, supplanted by ambivalence and ambiguity. Ambivalence often grows out of a psychological reorganization that typifies old age“ (A. Cohen-Shalev 1993b: 6). Cohen-Shalevs Diagnose, dass es sich hierbei um einen altersbedingten Bruch in der Oeuvreentwicklung handele, der darauf zurückzuführen sei, dass im Alter Sinneseindrücke unmittelbarer – bzw. direkter einfließen und zum Ausdruck gebracht werden,¹⁸ darf man allerdings bezweifeln. Denn die Bilder stellen keinen Bruch mit dem vom Maler einmal erreichten Abstraktionsgrad dar – hiergegen hätte auch Mondrian selbst sich verwehrt (vgl. A. Zander Rudenstine et al. 1994: XIX) –, vielmehr sind die späten Werke eine Weiterarbeit an der Frage dessen, was ein Bild ist und wie Komposition funktioniert. Hierauf findet Mondrian eine Antwort, die das Harmonieproblem neu formuliert. „Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie“, schreibt Adorno (1973: 168) und weiter: „Wird diese streng genommen, so erweist sie nach dem Kriterium ihrer selbst sich als unerreichbar. Ihren Desideraten wird erst dann genügt, wenn solche Unerreichbarkeit als ein Stück Wesen erscheint; wie im sogenannten Spätstil bedeutender Künstler. Er hat, weit über das individuelle Oeuvre hinaus, exemplarische Kraft, die geschichtlicher Suspension ästhetischer Harmonie insgesamt. Die Absage ans klassizistische Ideal ist kein Stilwechsel oder gar einer des ominösen Lebensgefühls, sondern gezeitigt vom Reibungskoeffizienten der Harmonie, die als leibhaftig versöhnt vorstellt, was es nicht ist, und dadurch gegen das

18 „The evolution, over the lifespan, of artistic creations from expressing a ‚simple and unambiguous reality‘ to a more direct unmediated expression of the sensations is paralleled by lifespan development between midlife and old age“ (A. Cohen-Shalev 1993b: 5) und er schreibt weiter „It is as though the paragon of internal consistency, toward the end of his career, let loose the control that had made his art so preciously unique“ (ebd.: 3).

eigene Postulat des erscheinenden Wesens sich vergeht, auf das doch gerade das Ideal von Harmonie abzielt“ (Th. W. Adorno 1973: 168). In diesem Sinne erweist sich auch bei dem vorher als Inbegriff der Harmonievorstellung der klassischen Moderne geltenden Mondrian die wesentliche Wendung im Alter: Ihm gelingt eine Emanzipation und Befreiung von festgeschriebenen, manifesten Konzepten und jene von Adorno beschriebene Souveränität im Offenlegen von Dissonanzen, die Harmonie erst erfahrbar machen.

Radikalisierung, Auslöschung und letzte Bilder

Es ist eine möglicherweise zu wenig diskutierte Frage, inwieweit künstlerische Praxis grundsätzlich etwas mit Todesbewältigung zu tun hat. Sicher ist jedenfalls, dass viele Künstler sich – angesichts der im Alter bewusster erlebten begrenzten Lebenszeit – zunehmend damit beschäftigen, wie ihre Arbeit sie selbst überlebt. Die Frage, was von ihren Werken bleiben soll, was kommenden Generationen erhalten und überliefert werden soll, wird entscheidend. Neben eher organisatorischen Bewältigungsstrategien wie der Gründung einer Stiftung, dem Einsetzen einer Nachlassverwaltung oder Schenkungen an Museen führt die Bearbeitung dieser Frage aber auch zu neuen Werkstrategien.

Eine der Strategien kann in der geballten Vernichtung eigener Arbeiten bestehen. Inwieweit hierfür gerade reduktionistisch oder konzeptionell arbeitende Künstler besonders anfällig sind, ist bisher nicht untersucht worden. Einem der wichtigsten Vertreter der Konkreten Kunst in Deutschland, Ernst Hermanns (geb. 1914, gest. 2000), jedenfalls mussten die Zeichnungsmappen beinahe aus den Händen gerissen werden, damit es überhaupt noch einen Nachlass zu verwalten gab; denn der über 90-jährige Künstler begann seine Grafiken und Zeichnungen reihenweise zu vernichten.¹⁹ Hermanns hielt kaum noch Arbeiten aus seiner Produktion für gültig und überlieferungswürdig.

Eine der zentralen Figuren der Moderne, der 1887 in Blainville geborene Franzose Marcel Duchamp, hatte bis kurz vor seinem Tode über zwanzig Jahre (von 1946 bis 1966), an der großen Installation „Etant donnes: 1. La chute d'eau; 2. Le gaz d'éclairage“ gearbeitet.

¹⁹ Dies geht zurück auf persönliche Berichte seiner Nachlassverwalter der Stiftung DKM, Duisburg.



Abb. 18



Abb. 19

Während man längst glaubte, er habe seine künstlerische Arbeit aufgegeben, realisierte er heimlich ein großes Projekt und gab die Anweisung, es erst nach seinem Ableben (1969) zu veröffentlichen.²⁰ Heute ist die Arbeit im Philadelphia Museum of Art zu sehen. Durch ein Loch in einer groben Holztür blickt man in eine künstliche, dreidimensional realistisch gestaltete Moorlandschaft, in der eine nackte weibliche Figur liegt. Sie liegt als sei sie einem Gewaltverbrechen zum Opfer gefallen; man blickt zwischen ihre Schenkel. Allerdings hält sie mit einer Hand eine Gaslampe hoch – neben ihr plätschert ein künstliches Bächlein. Die Arbeit gibt Rätsel auf. Erklärungen wollte Duchamp offenbar vermeiden, denn es ist allein die nachlebende Generation, an die er sich richtet und die er offenbar vor Rätsel stellen wollte: „;It’s the posthumous spectator‘ who is important, because the contemporary spectator is worthless (...) He is minimum value compared to tar of posterity‘“ wird er zitiert (R. Pritikin 1990: 636). „The years of apparent inactivity were revealed to be a conscious strategy to place perfectionism and introspection at work in a redefinition of productivity only a mature mind could conceive“ bewertet Pritikin dieses Vorgehen (ebd.: 638).

Diese Strategie der letzten Werke lässt sich nicht unbedingt an ein hohes Lebensalter koppeln, so hat die 1955 in Teheran geborene jüdische Iranerin Chohreh Feyzjou, deren Leben und Werk vor allem mit Heimatlosigkeit und Fremdsein zu tun hatte, in den letzten Jahren ihres Lebens eine Art Endlager ihrer frü-

²⁰ Über diese späte Arbeit schreibt Pritikin; „Although some might object the rationalized observations of a neglected old man, the evidence over the length of Duchamp’s career is that he was uniquely consistent about such matters from the moment he turned his back to the conventional art world“ (R. Pritikin 1990: 636).

heren Arbeiten entwickelt. Alles ist mit schwarzem Pigment eingefärbt, scheint angebrannt, die Leinwände älterer Bilder sind aufgerollt und zusammengeklebt und schließlich mit einem Stempel „Product of Chohreh Feyzdjou“ versehen. In einigen Kisten lagert schlicht nur schwarze Masse – ein bedrückendes monumentales Endlager künstlerischer Produktivität, das auf der Documenta 11 den Besucher empfing und auf ganz eigene Art die Frage nach dem, was überleben soll, beantwortete.

Diese Strategie, das Werk selbst von vornherein im Hinblick auf Überlieferung zu produzieren, um die über den eigenen Lebenshorizont hinausweisende Frage „was bleibt?“, wenn nicht zu beantworten, so doch zu artikulieren, muss als eine sich stark von der Freiheits- und Dissonanzhaltung zu unterscheidende verstanden werden.

In Ruhe zuschauen

Um an den Ausgangspunkt unserer Untersuchung zurückzukehren und die Frage, ob Alte anders arbeiten und in ihren Verhaltensmustern und Lebensentwürfen als gleichartiger betrachtet werden müssen, zu beantworten, könnte man jetzt einerseits noch einmal auf strukturelle Übereinstimmungen rückverweisen wie das Bewusstsein begrenzter Lebenszeit, Erfahrungssattheit oder die Souveränität, Muster und Ordnungen uneingelöst zu lassen oder zu überwinden – auch sind die genannten 70-, 80- und 90-jährigen, die im Alter noch einmal neue Konzepte und Praktiken entwickeln, nicht einfach „jung geblieben“, sondern im Laufe ihrer Entwicklung komplexer, waghalsiger und anders geworden.

Betrachtet man hingegen ihre künstlerischen Strategien, Produkte und Handlungsmuster im Einzelnen, so muss man dagegen auf *Unterscheidungen* beharren. Die erwähnten Künstler unter einem einheitlichen Altersstil zusammenzufassen scheint abwegig. Es wurden keineswegs die gleichen künstlerischen Konsequenzen gezogen. Was allen hier beschriebenen Künstlern allerdings gemeinsam ist, ist eine klare Differenz des jeweiligen Altersstils gegenüber demjenigen der früheren Jahre – aber selbst die Bildung einer solchen Differenz kann keineswegs als zwangsläufig gelten.

Inwieweit zu einem späten Wandel individuelle oder kulturelle Lebensumstände beitragen oder vielleicht auch der von Zeitgenossen bereits geleistete retrospektive Blick auf das jeweilige Oeuvre die Perspektive der Künstler noch einmal neu bestimmt und neue Impulse freisetzt, wäre eine eigene Untersuchung wert. Womöglich war es ja die Sichtweise der Amerikaner auf Mondrians Bilder, die den Maler zu einer neuen Entwicklung veranlasste und nicht Mondrians

Blick auf Amerika. Aber welche Antriebe hier wirksam sind, bleibt Spekulation; das Erzählen der Vita stets fiktiv. Auch ob sich die Energie zum Aufbruch ins Spätwerk vorwiegend aus einer altersbedingten, neu gewonnenen Souveränität und Unabhängigkeit von äußerem Zuspruch ergibt, bzw. aus einer Emanzipation gegenüber Fremd-Anforderungen und Karrierezwängen, muss hypothetisch bleiben, zumal die Karriere von Künstlern genau genommen nie zu Ende ist. Künstler gehen nicht in Rente. Sie waren vermutlich immer schon „neue Alte“. Für Künstler (in einem gegenwärtigen Verständnis) ist nur dann alles erreicht und alles gut gegangen, wenn sich, ganz im Sinne der viel zitierten Handlungsmaxime Heinz von Foersters, immer neue Optionen eröffnen.²¹

Wie man diese anhaltende Motivation zum Aufbruch und die permanente Entwicklungsoffenheit aufrecht zu halten vermag, darüber ist kein Rezept zu erhalten. Die flächendeckende Altproduzentenkultur ist wahrscheinlich auch gar nicht wünschenswert und hätte denn auch mindestens eine Rückseite: seltsam und bedrohlich zugleich wäre das Szenario einer zu Monumentalität, Avantgardismus, Unruhe, Dissonanzen und letzten Werken neigenden Gesellschaft ohne Ruhestand. Eines zumindest würde fehlen, einer der unersetzbaren Momente: man könnte Alten – wie etwa Marcel Duchamp – nicht mehr beim scheinbaren Nichts-Tun zusehen. So gesehen ist es nicht nur fragwürdig Alte als allzu verhaltenskonform zu betrachten, sondern auch gar nicht erstrebenswert.

Literatur

- Adorno, T. W. (1973): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt
- Arbeitsgruppe Altersforschung Bonn (1972): *Altern psychologisch gesehen*, Braunschweig
- Arnheim, R. von (1991): *Über den Spätstil*, in: Ders.: *Neue Beiträge*. Köln, S. 366-376
- Bachmann, I. (1989): *Werke*, Bd. 1: 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen, München/Zürich
- Benjamin, W. (1983): *Das Passagenwerk*, Bd. 1, Frankfurt
- Bockemühl, M. (1981): *Rembrandt. Zum Wandel des Bildes und seiner Anschauung im Spätwerk*, Mittenwald
- Boehm, G. (1985): *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*, in: Boehm, G. / Stierle, K. H. / Winter, G. (Hrsg.): *Modernität und Tradition, Festschrift für Max Imdahl*, München, S. 37-57

21 Von Foersters ethischer Imperativ lautet: „Handle stets so, daß die Anzahl der Wahlmöglichkeiten größer wird!“ (H. von Foerster / S.J. Schmidt 1993: 234)

- Boehm, G. (1986a): Strom ohne Ufer. Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen, in: Claude Monet: Nympheas. Impression – Vision. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Basel/Zürich, S. 117-127
- Boehm, G. (1986b): Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei, in: Smuda, M. (Hrsg.): Landschaft, Frankfurt, S. 87-110
- Boehm, G. (1988): Werk und Serie, in: Hess, D. / Winter, G. (Hrsg.): Kreativität und Werkerfahrung, Festschrift für Ilse Krahl, Duisburg, S. 17-24
- Bornstein, M. H. (1984): Developmental Psychology and the Problem of Artistic Change, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 43 (2), S. 131-145
- Brinckmann, A. E. (1925): Spätwerke großer Meister, Frankfurt
- Bubner, R. (2000): Wie alt ist das Neue in der Kunst?, in: Liessmann 2000a, S. 217-233
- Butler, R. N. (1969): Age-ism: Another Form of Bigotry, in: The Gerontologist, 9, S. 243-246
- Clark, K. (1972): The Artist Grows Old, Cambridge
- Cohen-Shalev, A. (1993a): The Development of Artistic Style: Transformations of a Creator's Core Dilemma, in: Human Development, 36, S. 106-116
- Cohen-Shalev, A. (1993b): Mondrian and the „Boogie Woogies“: Interruption of the Inner Developmental Logic or Completion in Old Ages?, in: International Journal of Aging and Human Development, 36 (1), S. 1-8
- Cohen-Shalev, A. (2002): Both Worlds at Once: Art in Old Age, Lanham
- Crone, R. / Schaesberg, P. Graf (1998): Louise Bourgeois – Das Geheimnis der Zelle, München
- Fischer, P. (Hrsg.) (2001): Louise Bourgeois: The Insomnia Drawings, 2 Bde., Zürich et al.
- Fleischmann, U. M. (1991): Gedächtnis, in: Oswald et al. 1991, S. 168-176
- Foerster, H. von / Schmidt, S. J. (1993): Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke. Frankfurt
- Frey, D. (1959): Das Fragmentarische als das Wandelbare bei Rembrandt, in: Schmoll, J. A. gen. Eisenwerth (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form, Bern/München
- Geelhaar, C. (1986) (Hrsg.): Claude Monet: Nympheas. Impression – Vision, Ausstellungskatalog Basel, Basel/Zürich
- Geelhaar, C. (1986a): Le spleen de Giverny, in: Ders. 1986, S. 15-115
- Gordon, R. / Forge, A. (1985): Monet, Köln
- Heidrich, E. (1910): Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass, Berlin
- Hoet, J. (1992): Documenta als Motor. Ein Rundgang durch die Documenta IX, kommentiert von Jan Hoet, in: Kunstforum International, 119, S. 220-503
- Imdahl, M. (1996): Barnett Newmann, ‚Who's Afraid of Red Yellow and Blue III‘, in: Ders.: Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften, hg. v. A. Janhsen-Vukicevic, Bd. 1, Frankfurt, S. 244-273
- Kaiser, H. J. (1989): Handlungs- und Lebensorientierungen alter Menschen, Bern et al.

- Kellein, T. (1999): Louise Bourgeois – die Kunst als bildhauerisches Feuer, Ausstellungskataloge Kunsthalle Bielefeld, Köln
- Kolland, F. / Kahri, S. (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
- Labouvie-Vief, G. / Hakim-Larson, J. / DeVoe, M. / Schoeberlein, S. (1989): Emotions and Self-Regulation: A Life Span View, in: *Human Development*, 32, S. 279-299
- Lehr, U. M. / Niederfranke, A. (1991): Altersbilder und Altersstereotype, in: Oswald et al. 1991, S. 38-46
- Levi-Strauss, C. (1968): *Das wilde Denken*, Frankfurt
- Liessmann, K. P. (2000): Die Furie des Verschwindens. Über das Schicksal des Alten im Zeitalter des Neuen, in: Liessmann 2000a, S. 7-15
- Liessmann, K. P. (Hrsg.) (2000a): *Die Furie des Verschwindens*, Wien
- Lippard, L. R. (1989/1995): Louise Bourgeois: From the inside out, in: Weiermair, P. (Hrsg.): *Louise Bourgeois*, Zürich, S. 13-17
- Markson, E. W. (1985): Review Essay: Late Life Creativity and Wisdom, in: *The Gerontologist*, 25 (1), S. 95-99
- Meyer, F. (1986): Das „Monet revival“ der fünfziger Jahre, in: Geelhaar 1986, S. 145-160
- Nuessel, F. H. (1982): The Language of Ageism, in: *The Gerontologist*, 22, S. 273-276
- Olbrich, E. (1991): Denken und Problemlösen, in: Oswald et al. 1991, S. 68-77
- Oswald, W. D. / Herrmann, W. M. / Kanowski, S. / Lehr, U. / Thomae, H. (Hrsg.) (1991): *Gerontologie*, Stuttgart et al.
- Pritikin, R. (1990): Marcel Duchamp, the Artist, and the Social Expectations of Aging, in: *The Gerontologist*, 30 (5), S. 636 -639
- Quinn, A. (1998): Daddy Dearest, Compilation of Artist Louise Bourgeois's Writings and interViews from 1923 to 1997, in: *Artforum*, November 1998, zit. n. Online-Dokument unter: <http://www.procuriarworkshop.com/home/index/article/17.html>
- Röhr-Sendlmeier, U. M./ Ueing, S. (2004). Ein Laufsteg für Methusalem. Wie die Alten in der Reklame auftauchen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 161 (14.07.2004), S. 33
- Rosenmayr, L. (2000): Erinnern bewahrt vor Verschwinden. Die Rolle der Alten in der Verwandlung des Vergangenen, in: Liessmann 2000a, S. 143-175
- Schaie, K. W. (1991): Intelligenz, in: Liessmann 2000a, S. 269-283
- Scheidet, J. / Eickelbeck, M.-L. (1995): *Gerontopsychologie*, Weinheim
- Schiff, G. (1987): Picasso's Old Age: 1963-1973, in: *Art Journal*, 46 (2), S. 122-126
- Schirmmacher, F. (2004): *Das Methusalem-Komplott*, 34. Aufl., München
- Soussloff, C. M. (1987): Old Age and Old-Age Style in the „Lives“ of Artists: Gianlorenzo Bernini, in: *Art Journal*, 46 (2), S. 115-121

- Spitzer, M. (2001): Die Weisheit des Alters, In: Nervenheilkunde, 6, S. 7-10
- Stuckey, C. F. (Hrsg.) (1994): Claude Monet, Ausstellungskatalog, Köln
- Windhövel, L. (1992): Louise Bourgeois, in: Kunstforum International, 119, S. 143-146
- Zander Rudenstine, A. / Bois, Y.-A. / Joop, J. / Janssen, H. / Elderfield, J. (1994): Einführung, in: Bois, Y.-A. / Joosten, J. / Zander Rudenstine, A. / Janssen, H.: Piet Mondrian 1872-1944, Mailand, S. XVIII-XX

Zitierte Netz-Adressen (30.05.2005):

- <http://www.kunstraum-innsbruck.at/de/text09.htm>
- <http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibits/bourgeois/lbintro.html>
- <http://www.procuniarworkshop.com/home/index/article/17.html>
- http://www.single-generation.de/kohorten/78er/frank_schirmmacher.htm
- [http://www.dggg-online.de/wir/geschichte.php; 12.03.05\)](http://www.dggg-online.de/wir/geschichte.php; 12.03.05)
- <http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/especial/iebo.htm>

Abbildungslegende

- Abb. 1 Monet, Claude: „Nymphéas, Paysage d'eau, Les nuages“, 1903, Öl auf Leinwand, 74x106,5 cm in
Claude Monet: Nympheas Impression – Vision, Kunstmuseum Basel
- Abb. 2 Monet, Claude: „Le bassin aux nymphéas“, 1917 – 1919, Öl auf Leinwand, 130x200 cm in
Claude
Monet: Nympheas Impression – Vision, Kunstmuseum Basel
- Abb. 3 Monet, Claude: „Le bassin aux nymphéas, Le soir“, 1916 – 1922, Öl auf Leinwand, jeder
Teil 200x300 cm in Claude Monet: Nympheas Impression – Vision, Kunstmuseum Basel
- Abb. 4 Monet, Claude: „Le bassin aux nymphéas“, 1899, Öl auf Leinwand, 90x90 cm in Claude
Monet: Nympheas Impression – Vision, Kunstmuseum Basel
- Abb. 5 Monet, Claude: „Le Pont Japonais“, 1918 – 1924, Öl auf Leinwand, 89,5x116 cm in Claude
Monet: Nympheas Impression – Vision, Kunstmuseum Basel
- Abb. 6 Mapplethorpe, Robert: „Louise-Bourgeois-Porträt mit Filette“ Portrait von Louise Bour-
geois, 1982 in Louise Bourgeois, Edited by Peter Weiermair, Edition Stemmler
- Abb. 7 Bourgeois, Louise: „Legs“, 1986, Rubber, 123 1/2x2x2 inches in Louise Bourgeois, Edited
by Peter Weiermair, Edition Stemmler
- Abb. 8 Bourgeois, Louise: „No Exit“, 1988, Wood, painted steel und rubber, 82 1/2x84x96 in
Louise Bourgeois, Edited by Peter Weiermair, Edition Stemmler

- Abb. 9 Bourgeois, Louise: „Wertvolle Flüssigkeiten“, 1992, Installation, in Kunstforum, Bd. 119: Die Documenta als Kunstwerk
- Abb. 10 Bourgeois, Louise: „Wertvolle Flüssigkeiten“, 1992, Installation, in Kunstforum, Bd. 119: Die Documenta als Kunstwerk
- Abb. 11 Bourgeois, Louise: „Wertvolle Flüssigkeiten“, 1992, Installation, in Kunstforum, Bd. 119: Die Documenta als Kunstwerk
- Abb. 12 Bourgeois, Louise: „Destruction of the Father“, 1974, Plaster, Latex, Wood and Fabric, 237,8x362,3x248,6 cm
- Abb. 13 Bourgeois, Louise: „The Insomnia Drawings“, 1994-1995, Konvolut von 220 Blättern, Skizzen, Zeichnungen, poetische Texte, Aphorismen
- Abb. 14 Mondrian, Piet: „Composition II; Composition I; Composition En Rouge, Bleu Et Jaune“, 1930, Öl auf Leinwand, 51x51 cm, in Piet Mondrian, Ausstellungskatalog des Haags Gemeentemuseum, der National Gallery of Art und The Museum of Modern Art
- Abb. 15 Mondrian, Piet: „New York City; New York City I“, 1941, Öl auf Leinwand, 119x114 cm, in Piet Mondrian, Ausstellungskatalog des Haags Gemeentemuseum, der National Gallery of Art und The Museum of Modern Art
- Abb. 16 Mondrian, Piet: „Broadway Boogie Woogie“, 1942 – 1943, Öl auf Leinwand, 127x127 cm, in Piet Mondrian, Ausstellungskatalog des Haags Gemeentemuseum, der National Gallery of Art und The Museum of Modern Art
- Abb. 17 Mondrian, Piet: „Victory Boogie Woogie“, 1942 – 1944, Öl auf Leinwand, 127x127 cm, vertikale Achse 179 cm
- Abb. 18 Duchamp, Marcel: „Etant donnés: 1. La chute d'eau; 2. Le gaz d'éclairage“, 1946 – 1966, Installation, 242,5x177,8x124,5 cm
- Abb. 19 Duchamp, Marcel: „Etant donnés: 1. La chute d'eau; 2. Le gaz d'éclairage“, 1946 – 1966, Installation, 242,5x177,8x124,5 cm