

Kunst und Altern

Manfred Wagner

Allgemeine Einführung

Kunst ist ähnlich wie Leben ein äußerst komplexes Phänomen. Daher ist nötig, für die Betrachtung des Themas einige Prämissen voranzustellen, ohne die jene Missverständnisse entstünden, die sich in der zwar spärlichen, aber doch vorhandenen Literatur teilweise eingestellt haben. Dies hängt zweifellos auch mit dem Arbeitsfeld der Experten zusammen, die größtenteils Kunsthistoriker sind, aber auch aus den Disziplinen Psychologie, Kulturwissenschaften, Soziologie, Philosophie und deren Spezialderivaten stammen. Die Soziologie kann entgegen ihrer Gewohnheit mit statistischem Durchschnitt zu operieren, aus Quantitäts- und Abgrenzungsgründen keine Ergebnisse liefern, so dass Fallstudien und teilnehmende Beobachtung, ohnehin die Vorzugsmethode in der Beschäftigung mit Kunst, herangezogen werden müssen.

Im Folgenden geht es um das Altern der Künstler und deren Werke im Alter, wobei Altern aus historischen Gründen um die Sechzig angesiedelt werden muss. Es ist aber doch auch eine große Palette von jung verstorbenen Künstlern mit einzuschließen. Ihre Alterswerke, also jene ihrer letzten Lebensjahre, sind durchaus den Alterswerken älterer Kollegen ähnlich, so dass man auch sie mit Recht als Alterswerke (in Relation zu ihrem Lebensalter) ansprechen muss.

Der Begriff Spätwerk wird deswegen vermieden, weil sie sich, wie neuerdings groß angelegte Forschungsprojekte beweisen wollen, auch von Alterswerken unterschied:

Von „Spätwerken“ zu sprechen lohnt sich vor allem in den Fällen, in denen die je spezifische Spätzeitlichkeit tatsächlich zum produktiven Prinzip der poetischen Arbeit wird, etwa wenn die Erinnerung an ein früheres Werk – wie beispielsweise im zweiten Teil von Goethes *Faust* (1832) im Verhältnis zum ersten Teil (1808) – prägend für die spätere Wiederaufnahme und Transformation des zuvor Erarbeiteten wird.¹

Typologisch ginge es dabei um Grenzfälle (vor allem im Hinblick auf den Abbruch des Werkes), Erinnerungsarbeiten (vergegenwärtigte Vergangenheit), Neueinsätze („Brüche“ oder „Kehren“, etwa im Hinblick auf die Frühromantiker und deren Konversionen zum Katholizismus), Werkinszenierungen (z. B. Hans Arp im ersten Band seiner *Gesammelten Gedichte*).

Ebenso soll auch die Frage nach dem Altersstil unerörtert bleiben. Wenn auch grundsätzlich klar ist, dass der Terminus für einen Zusammenhang von Qualitäten in bestimmten Zeiten oder bei bestimmten Menschen gilt, ist die wissenschaftliche Differenzierung so diffizil geworden, dass von der Rezeption her Verwechslungen nahezu unvermeidlich sind. Historisch werden Stile zwar als Gedächtnishilfen für bestimmte Vorstellungen von künstlerischen Darstellungen in einer überschaubaren Zeit verwendet, aber jeder Experte ist sich darüber im Klaren, dass dies nur als Behelfskrücke dient, daher keine scharfen Grenzen festzumachen sind und jederzeit die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit eintreten kann. Auch die beliebten Kopplungen von zwei Stilbegriffen (Diaden) wie „prähistorisch und historisch“, „geometrisch und naturalistisch“, „archaisch und klassisch“ sind ähnlich konstruiert. Die häufigst verwendete und in der Regel auch auf Personen angewandte stilistische Kombination wird in der Regel dreiteilig in der Folge von Früh-, Mittel- und Spätstil referiert. Damit wird

1 Zanetti, Sandro (2008). *Forschungsprojekt „Erinnerungsarbeiten – Neueinsätze – Werkinszenierungen. Entwürfe und Fallstudien zu einer Theorie literarischer Spätwerke“*. <<http://www.schreibszenen.net/zanetti-open/skizze-spaetwerke.pdf>>, 1 [2008-12-15].

auch über große Epochen hinweg eine Parallele zum menschlichen Leben mit dessen entsprechenden Abschnitten von Jugend – Erwachsenenheit oder Reife – und Alter formuliert. Wie fragwürdig diese Dreiteiligkeit sein kann, ist aus der gewöhnlich in der Kunstgeschichte aufgeführten Reihenfolge von Renaissance, Manierismus und Barock abzulesen, was dann aber wiederum zusammengezogen oder in noch mehrteilige Abschnittfolgen gedehnt wird².

The commonest phase sequence, the triad early, middle and late style, gives rise nonetheless to several recurring problems, especially regarding the nature of the synthetic accomplishment that is recognized as a 'late style'. The first of these occurs when it is possible to doubt whether a 'late style' has been established at all. Jackson Pollock showed signs of returning to a figurative mode but did not live long enough to develop that in a consistent practice. Are his figurative works signs of an incipient late style? Artists such as Jean-Dominique Ingres and John Constable, who continued to develop into their old age may not be seen as possessing unequivocal late styles; a true late style seems to require a stasis commensurate with the two preceding phases. Secondly, some late styles do not seem to achieve sufficient syntheses of what went before or else synthesize in an uninspiring direction. It also happens that a late style might extend over so much of a lifetime that it outweighs the other two phases. Samuel Palmer's early 'Shoreham period' style was visionary and idiosyncratic, but he spent the bulk of his life painting more conventional landscapes. In each of these instances, historians may prefer to speak of 'last styles' breaking the triad into an unfinished sequence a,b,c...

Thirdly, an artist may be seen to 'oscillate'. Thus Panofsky (1971) proposed that Albrecht Dürer had no triadic sequence of style phases and no late style but 'oscillated' between Northern (Germanic) and Southern (Italian) influences without being able to synthesize the two. His 'laste style' would therefore be a 'last' or 'latest' style. This is the clearest alternate theory to the triadic sequence, and it is limited applicability demonstrates the pervasive power of the concept of triadic personal style.³

Ein weiteres Problem, um in der Stilanalyse zu verbleiben, besteht darin, dass oft der eine nicht zum anderen passt, weder diachron noch synchron.

Es gibt auch Künstler, die selbst verschiedene Stile annehmen, oder wie Pablo Picasso selbst welche schaffen, die im Gesamtzusammenhang unkompatibel erscheinen. Man sieht dies im Alterswerk von Jacques-Louis David (1748-1825), ebenso bei Edvard Munch (1863-1944). Picassos synthetischer Kubismus und der gleichzeitig von ihm gepflegte Neoklassizismus ist wohl das prominenteste Beispiel. Solche Brüche treten aber bis auf wenige Ausnahmen (Matisse 1869-1954) nicht so sehr im Alter auf, sondern in der Jugend wie bei Schiele (1890-1918), oder im frühen Reifealter (wie eben bei Picasso). Andererseits ist aber wohl berechtigt, von einem Personalstil des Künstlers zu sprechen, wenn der auch eher als Summe der von ihm während seines ganzen Lebens erreichten Standards verstanden werden muss, denn als untrügliches Erkennungsmerkmal. Teile seines Personalstils teilt jeder Künstler mit anderen Künstlern (teilweise sogar aus anderen Epochen), weswegen stilkritische Expertisen nach wie vor als höchst unsicher angesehen werden müssen und ihnen Materialforschungen, gleichgültig welcher Art, jederzeit vorzuziehen sind.

Sowohl Künstler selbst wie auch Kunsthistoriker und Kunstpsychologen sind sich in der Frage, ob es einen Altersstil gebe, völlig uneinig. Allerdings scheint es einige Merkmale zu geben, die im Alter gehäuft aufzutreten scheinen, wobei jedoch, wie sich nach den neuesten Forschungen ergibt, zwischen Männern und Frauen signifikante Unterschiede bestehen⁴.

2 Ivanoff, Nicola (1957). *Stile e Maniera*. In: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, Bd. I. Venedig: Pozza, 69-88.

3 Elkins J: *Style* (2008). In: *Grove Art Online*. Oxford Art Online. <<http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T082129>>, [2008-12-16].

4 Gagel, Hanna (2005). *So viel Energie. Künstlerinnen in der dritten Lebensphase*. Berlin: AvivA; Friedan, Betty (1993). *Mythos Alter*. Reinbek; Onken, Julia (2002). *Altweibersommer. Ein Bericht über die Zeit nach den Wechseljahren*. München; Lindauer, Martin S. (2003). *Aging, Creativity, and Art*. New York-Wien: Springer.

Fred Martin (*1927), Künstler und Direktor des College of San Francisco Art Institute von 1965-1975, machte die Fragezeichen auch im Internet bildlich mit seinen eigenen Anmerkungen sichtbar⁵.

Die wichtigste Klarstellung vorab betrifft den Begriff des Künstlers. Grundsätzlich ist der primär schöpferische Künstler gemeint, also nicht der Interpret, Schauspieler, Tänzer etc. Die künstlerische Tätigkeit umfasst die möglichst hochwertige Darstellung des schöpferischen Potentials des Menschen in der Versinnlichung seines kognitiven, emotionalen und sozialen Vermögens. Um dies besser verdeutlichen zu können, sei auf ein in den 1990er Jahren vom Autor entwickeltes künstlerisches Kreativitätsmodell verwiesen, das sowohl den qualitativ hierarchischen Rang der künstlerischen Fähig- und Fertigkeiten als auch die „Distanz“ zum „normalen“ Menschen einzuschätzen darzustellen versucht⁶. Die künstlerisch konstitutiven Parameter wurden in den Eigenschaften Fluktualität, Flexibilität, Originalität, Sensitivität, Komplexitätspräferenz, Elaborationsfähigkeit und Ambiguitätstoleranz komprimiert. Die Rangskala der Qualifikation beginnt in der expressiven Phase des Kindes und der produktiven des normalen Erwachsenen. Die restlichen drei Felder beinhalten die Qualitätshierarchie des Berufskünstlers in inventorischen, innovativen und emergenten Belangen. Inventorisch ist die künstlereigene Erfindung, innovatorisch sind Erfindungen, die für mehrere Künstlerkollegen gelten können und emergentiv umfasst jene Höhengsphären, die vormals dem Genie an sich zugeschrieben wurden.

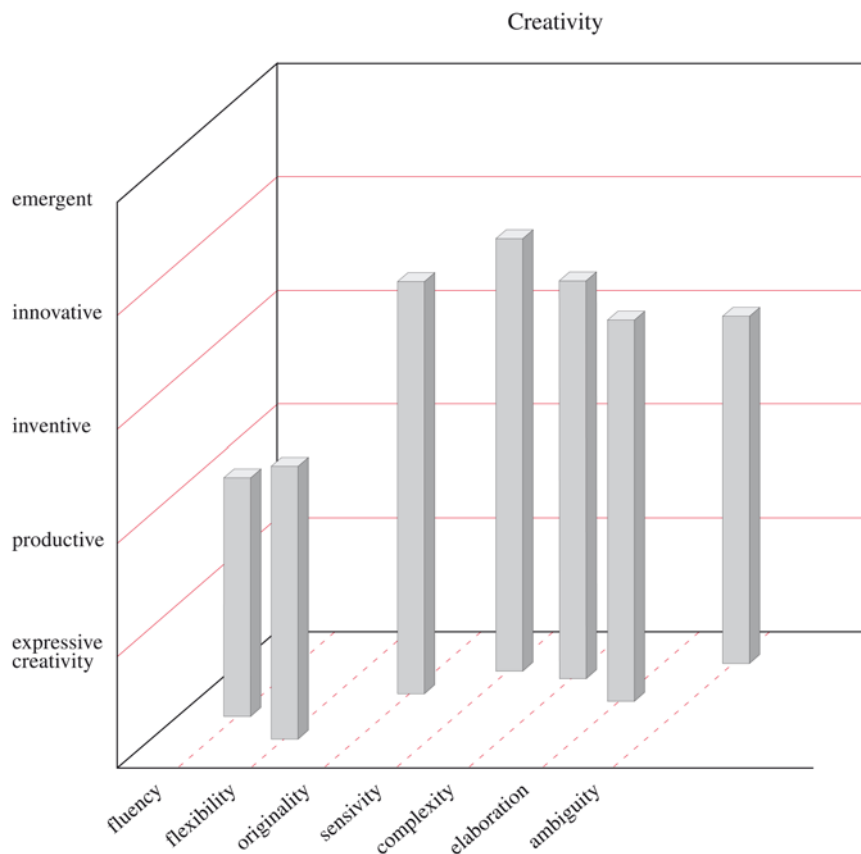


Schaubild: Kreativität (normal)

5 Martin Fred: Thoughts about “Old Age Style,” and other thoughts about “Late Style”. Aug 2007. <http://www.fredmartin.net/Essays/Old-Age-and-Late-Style/Old-Age_Style_and_Late-Style_1-Introduction.htm>, [2008-12-17].

6 Wagner, Manfred (2000). *Stopp das Kulturgeschwätz. Eine zeitgemäße Differenzierung von Kunst und/oder Kultur*. Wien: Böhlau, 29-71.

Ausgangsbasis für die künstlerische Existenz ist eine spezifische genetische Voraussetzung (was man früher Begabung nannte) und eine Sozialisation, die möglichst frühkindlich ansetzt und bei entsprechender Pflege, Hochleistungen verspricht. Ähnliche Modelle könnten vermutlich auch mit nicht allzu vielen Unterschieden an andere Arbeitsebenen (Wissenschaftler, Techniker, Mediziner...) angelegt werden. Jedenfalls aber verspricht dieses Modell des Künstlertums als Hochleistungsagentur der Kreativität eine relativ sichere Einschätzung (nicht Messung!), die allerdings, wie immer in der Kunst, an jedem Künstler, jedem Kunstwerk (oder Kunstprozess) jeweils neu überlegt werden muss.

Da die Künstlergenese in der Regel so stark ist, dass sie nahezu einer Zwangsneurose gleicht (was viele Künstler bestätigen), ist wahrscheinlich, dass nur in der Frage ihrer physischen oder psychischen Erschöpfung ein Ende der künstlerischen Arbeit gefunden wird, während im Normalfall bis zum Tod an den spezifischen Themenstellungen gearbeitet wird. Dazu kommt, dass die künstlerische Arbeit die vermutlich letzte übrig gebliebene „nicht entfremdete Arbeit“ des Menschen in aller Radikalität darstellt, der Künstler also, sofern er keine anderen als künstlerische Funktionen einnimmt, nur wenige Ablenkungen erfährt. Auch dies ist eine Parallele zur Wissenschaft, wobei allerdings der Irritationsbereich in universitären oder ähnlich strukturierten Einrichtungen durch Verwaltung und Geldbeschaffungsmaßnahmen entsprechend höher angesetzt werden muss.

Als These ist jedenfalls festzuhalten, dass in einem künstlerischem Leben (bis auf Ausnahmen z. B. Bruckner oder Vincent van Gogh) nach einem in der Jugend stattfindenden Anlauf im Gegensatz zum normalen Leben, das der Kunstpsychologe Rudolf Arnheim als „Bogen“ mit Auf- und Niedergang skizzierte⁷, die künstlerische Arbeit nach Erreichung eines bestimmten Standards in Sinuskurven mit geringer Amplitudenschwankung verläuft, wobei das Alterswerk sich sowohl in einer aufsteigenden als auch einer absteigenden Richtung bewegen kann.

Die von der kunsthistorischen Rezeption her projizierte ungebrochene Entwicklung des Künstlers ist eine Vermutung, die mehr mit der Sichtweise des Beobachters zu tun hat als mit der Realität. Zwar ist richtig, dass im Alter einzelne Parameter stärker ausgeprägt zu sein scheinen (Sensitivität, Komplexitätspräferenz und Elaborationsfähigkeit), wobei ein hohes Maß an Ambiguitätstoleranz ohnehin den meisten Künstlern, sofern sie nicht einem pathologischen Defekt anheimfallen, zugestanden werden muss.

Dies hat vermutlich mit den dem Alter vorhergehenden Phasen zu tun, denn die Sensitivität (das Aufspüren von gesellschaftlichen Veränderungen, das Herankommen von Gefährdungen, die Bedrohungen von außen) wird ohnehin ein Leben lang erprobt und steigert sich durch diese permanente Übung. Die Komplexitätspräferenz (die Fähigkeit, die wirklich wichtigen Fragen der Existenz, die Triebstrukturen, die Emotionen von Liebe und Abneigung, die Grenzen des Seins auszuloten) hat keinen Grund leichtgewichtiger zu werden, wobei durchaus sein kann, dass einzelne Themen isolierter bevorzugt werden. In der Musik taucht hier zumindest bis zum Ende des 19. Jahrhunderts das Phänomen auf, Selbsterreichtes und den klassischen Kanon der „gelehrten“ Musik aus Renaissance und Barock einer Symbiose zuzuführen. Die Elaborationsfähigkeit (die exakte Herausarbeitung des gestellten Themas) birgt vermutlich in sich das, was man als „Altersstil“ gegenüber früheren Schaffenszeiten differieren möchte.

In der Kunstgeschichte wurden oft derartige Vergleiche gezogen, wie die Beispiele Tizian und Michelangelo (um die Prominentesten zu nennen) belegen. Die Polemik um die Alterswerke Tizians, die Giorgio Vasari (1511-1574) mit seinem Besuch beim Maler und der darauf folgenden Biographie (1566) einleitete, dauert immer noch an.

⁷ Arnheim, Rudolf (1986). *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 285-296.

Aber es ist schon wahr, daß sich seine Arbeitsweise in letzter Zeit gegenüber seiner Jugend sehr geändert hat: Seine frühen Werke sind mit einer gewissen Feinheit und Sorgfalt ausgeführt und können von der Nähe und von der Ferne aus betrachtet werden; und seine letzten malt er mit Pinselhieben, grob hingekleckst, und mit Flecken, so dass man sie aus der Nähe nicht betrachten kann und von der Ferne scheinen sie perfekt.⁸

Die letzten Werke Tizians zwischen 1550 und 1576, deren Echtheit immer wieder angezweifelt wird, vor allem, weil man aus der Sicht des im 20. Jahrhundert üblichen Positivismus das Renaissance-Werkstatt-Prinzip nicht mehr verstand, zeigen trotz der Parallelen zu vorausgenommenen Themenstellungen, die teilweise sogar als Replikenvorgaben verstanden wurden, eben einen anderen Weg der Sichtweise. Natürlich sieht Tizian inzwischen schlecht, aber er münzt dieses Defizit in Expression um, die des genauen Strichs wie früher weniger bedarf. Seine Farben werden dunkler, weil er sie dunkler sieht, weswegen er sie in Richtung Melancholie, Verlassenheit, aber nichtsdestoweniger in die Dynamik einer klaren Aussage dreht. Seine früheren Figuren sind gealtert wie er selbst, aber nicht weniger stumm und was jung sein muss, bleibt jung (der Körper von Marsyas ebenso wie die Hunde im *Tod des Aktaeon*, 1576)⁹.

Ein anderes System steckt im Vergleich der *Ruhenden Venus* mit dem Hündchen des 40jährigen Tizian mit der *Danae*, die der 80jährige für Philipp II. von Spanien malte. Das erstere, klar räumlich strukturiert, die Gegenstände als erweiterte Konturen des Frauenbildes, der farbigen Betonung der Eigenständigkeit. Das letztere in einem ins Graue reichenden Gesamtton; die Gegenstände sind quasi enteignet, reduziert auf Schemen, „zusammengeschmolzen“ formulierte A. E. Brinckmann schon 1925¹⁰:

Der Frauenleib sinkt in die Kissen, der Kopf taucht in die Dämmerung des Himmelbettes ein. Selbst das Hündchen verschmilzt mit den Schatten des geknäulten Lakens. Die Alte, die mit geöffneter Schürze von dem goldenen Regen ihren Teil erhaschen möchte, ist wie ein Geschöpf der brauenden Wolken und Lichtwirbel, aus denen die Götterkraft auf Danae niederströmt. Beide Figuren sind in kreisendem Kompositionswirbel, in Verschlungenheit. Eine Tür ist rechts im Grunde, kein fester Rahmen gegen das Offene wie auf dem ersten Bild, sondern mit bröckelnden Steinquadern ins Unbestimmte weichend.¹¹

Brinckmann zitiert in seiner Studie auch die Parallelen bei Jacopo Tintoretto (1518-1594), dessen Bewegungsmotive wie das Kampfgetümmel im *Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen* des Vierzigjährigen sich von den Räumen im späteren Alter (*Maria Aegyptiaca*) wesentlich unterscheiden. Noch deutlicher sieht er diese Phasenverschiebungen im Optischen in Details.

El Greco malte im 38. Lebensjahr das *Porträt des Luigi Gonzaga*. Dieser Kopf bestehe aus der

sicheren Gegensätzlichkeit seiner Teile: Stirnwölbung und Nasenrücken im Gegensatz zu den gemeißelten Augenhöhlen, Modellierung der Wange in zwei Flächen, ein straffer Mundschnitt über gerundetem Kinn, begleitet von der kurzen Horizontale des Grübchens. Bestimmt wird dieser Kopf durch den weißen Halskragen vom Gewand abgesetzt. Als Greco etwa sechsundfünfzigjährig den Hieronymus (in der National Gallery zu London) malte, interpretierte er die Formen völlig anders. Es ist, als ob nun der feste Bau des Gesichts in Schmelze und Fluß gekommen sei, die Einheit in seinem Bau wird nicht mehr relativ gefunden, sondern von vornherein als eine in ihren Teilen engverwobene Masse gesehen, und diese Masse trieft gleichsam als Bart in den Torso ab. Sticht dort eine weisende

8 Bettarini, R., Barocchi, P. (Eds.) (1966-68). *Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Florence: Sansoni. Band V.

9 Sohm, Philip (2007). *The Artist grows old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*. New Haven and London: Yale University Press, 82-103.

10 Brinckmann, A. E. (1925). *Spätwerke großer Meister*. Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanstalt.

11 Brinckmann. *ibidem*, 24-25.

Hand heraus, so fließen jetzt beide Hände gegen die Fläche des Buchs wie sickernde Wasseradern in einen Teich.¹²

Aber, wäre der Argumentation entgegenzuhalten, ist nicht das Porträt eines Fürsten anders zu gestalten als das Greisenalter eines Kirchenlehrers?

Ebenso wird immer der Vergleich bei Michelangelo (1475-1564) zitiert. Natürlich unterscheiden sich die Zeichnungen der *Schlacht bei Cascina* des 30jährigen von den Skizzen zur *Pietà Rondanini* des 80jährigen.

Aber warum? Der 30jährige macht Körperstudien, die die Konturen der Muskeln brauchen, die Dynamik der Stärke und der Geschwindigkeit, eines Typus, der es mit der Welt aufnimmt. Der sinkende Körper Christi in der *Pietà* hat keine Dynamik mehr, auch keine Kraft und keinen Willen. Der Körper vergeht im Allgemeinen. Und was übrig bleibt, ist nicht die Darstellung der Gruppe, sondern die Stimmung dieser Gruppe. Ein Schwächeanfall? Oder die korrekt mögliche Erfassung des Themas?

Ein ganz ähnliches Problem wird bei Renoir (1841-1919) im Vergleich der *Zigeunerin*, die der Künstler als 27jähriger malte, mit dem *Verwundeten Mädchen* von 1909, als Renoir fast 70 Jahre alt war, sichtbar. Dort, die klare Präzision der Gegensätzlichkeit des Sitzens im Bildraum, der kleinen autonomen Bestandteile des Ganzen, da, das Verschwinden des Raumes in den das Mädchen gesunken ist, mit dem Blick, eigentlich auf den schmerzenden Riss am Bein fixiert, der ins Allgemeine verdämmert. Selbst die Hintergründe, obwohl beide impressionistisch bewegt, schließen sich dem Duktus an. Einmal Farbbewegung, deutlich voneinander abgesetzt, dann bewegungsarmes Fließen.

Aber muss nicht das pralle Leben einer Zigeunerin anders dargestellt werden, als das Leid eines jungen Mädchens? Und müssen nicht Rembrandts (1606-1669) nahezu 90 Selbstporträts, die er als Kontrollinstanz seines Alters und seiner Fähigkeiten instrumentalisierte, so verstanden werden wie sie sind?

Altersstil ist demnach ein Mythos, der eher aus der Sichtweise der Historiker gespeist wird, denn aus der künstlerischen Realität. Denn das Anliegen des künstlerischen Schaffens bleibt immer das gleiche: mit dem zur Verfügung stehenden Potential die Thematik optimal zu erfassen, also aus den Faktoren Thema und Form das Produkt Inhalt zu generieren. Dies mag im Alter irgendwie kürzer, abstrakter, also durch Vergeistigung des Sujets geschehen, möglicherweise durch scheinbare Resignation, aber nicht wegen der Schwäche des Künstlers, sondern weil er es so will. Andere wollen es ganz anders haben. Hokusai (1760-1849) sagte mit 75 Jahren:

Seit ich 6 Jahre alt bin, habe ich ständig gezeichnet. Mit 50 hatte ich schon eine Unmenge von Bildern veröffentlicht. Aber alles, was ich vor dem 73. Lebensjahr geschaffen habe, ist nicht der Rede wert. Erst mit 73 habe ich etwas von der wahren Natur der Tiere, der Pflanzen, Fische und Insekten begriffen. Folglich werde ich mit 80 nochmals Fortschritte gemacht haben, mit 90 werde ich das Geheimnis der Dinge durchschauen, und wenn ich 110 sein werde, wird alles von mir, und sei es auch nur ein Strich oder Punkt, lebendig sein.¹³

Peter Cornelius Klausen wusste nicht, „wieviel Ironie, Weisheit oder Größenwahn in einem solchen Satz steckt“ und spricht mit Recht von einem vom Künstler selbst geschaffenen „Künstlermythos“. Wir alle kennen derartige Konstrukte zur Genüge.

Auch die Argumente von Kei Müller-Jensen, der sich der Problematik vielleicht unbewusst näherte, sonst hätte er den Titel seiner Studie über das Alterswerk nicht eine „Gratwan-

12 ibidem, 26.

13 Claussen, Peter Cornelius (2005). Altersbilder in alten Bildern. In: http://www.zfg.uzh.ch/static/2005/claussen_altersbilder.pdf, 2 [2008-12-17].

derung“ genannt, überzeugen nicht¹⁴. Die acht Typen stimmen zwar teilweise, sind aber spekulativ begründet.

Gemäß Müller-Jensen:

Die Werke im Alter können

sich deutlich vom Jugendwerk absetzen und Ausdruck von Vergeistigung und visionärer Vollkommenheit sein und somit eine Steigerung gegenüber dem Jugendwerk bedeuten (Tizian, Rembrandt),

eine gleichbleibende Dynamik und malerische Qualität beinhalten (Jordaens, Goya), mit nachlassender Differenziertheit oder Leistungsfähigkeit, Zeichen von Vergröberung aufweisen (Picasso, Monet),

nach Kompensation von Behinderungen noch interessante Artefakte darstellen (Geiger, Matisse), deutlich Spuren von fehlender Koordination zeigen und damit Abbau bedeuten (de Kooning, Götz),

nur schwache Kopien von Jugendwerken sein (Ensor),

ein vollkommen neues malerisches Denken produzieren (Turner, Cézanne),

ein Feuerwerk aller entwickelten und durchlebten Register produzieren (Tizian, Kubin),

oder einen bewussten Verzicht auf jedwede künstlerische Äußerung beinhalten.“

Dafür reicht auch ein knapper Widerspruch:

Unterschiede in den Werken treten in der Regel in allen Altern auf; Und wieso soll Vergeistigung eine Steigerung gegenüber dem „anderen Geist“ der Jugend bedeuten (Mozart, Rembrandt)?

Vergröberung ist prinzipiell kein Altersmerkmal, sondern ein Stilmittel (Wotruba, Picasso), Behinderungen treten während eines gesamten Künstlerlebens immer wieder ein (Vincent van Gogh, Schubert);

Fehlende Koordination ist entweder künstlerische Absicht oder ein Missverständnis von Seiten des Betrachters (Tizian);

Kopien von Jugendwerken werden oft überlegt, aber mit ganz anderen formalen Aussichten realisiert (Beethoven);

Neues malerisches Denken kann in jeder Altersphase eintreten (Hans Haacke);

Die Zusammenfassung alles „Entwickelten und Durchlebten“ kann wohl nur im Alter geschehen (Bruckner);

Dieser bewusste Verzicht ist kein Alterselement, sondern eine Willensäußerung des Künstlers, gleichsam sein „künstlerischer Tod“. Alterswerke wären demnach die vor diesem Ereignis (bei Rossini mit 27 Jahren!) geschaffenen Werke.

Pablo Picasso (1881-1972) ist nahezu der wörtliche künstlerische Widerspruch zu obiger „Gratwanderung“. Er malt bis zu seinem Tod im 92. Lebensjahr seine Thematik, nimmt aber keinerlei Rücksicht auf die Erwartungshaltungen des Publikums. Die Erotik ist nach wie vor fröhlich und zynisch, tabulos, was die Sexualität betrifft und existentialistisch wie eh und je. Wie der Kurator der Wiener Albertina-Ausstellung und beste Picasso-Kenner Werner Spies ausführte, ging es Picasso vor allem um „Malen gegen die Zeit“ (so auch der Titel der Ausstellung 2008). Malerei in ihrer nahezu skizzierten Expressivität, moderner selbst als die *jungen Wilden*, die Graphik erzählfreudig wie immer, aber genauer ausgearbeitet als je zuvor. Der Grund dafür? Werner Spies: „Picasso teilte seine Lebenszeit in gleiche Abschnitte ein, für die er je ein Werk vorsah, gleichgültig welcher Größe und welcher Technik.“¹⁵ Eine ganz andere Altersbewältigung, möglicherweise als Krücke für sich verpflichtet fühlen gegenüber dem Ausstoß von Kunst, aber letztlich typisch für ein Genie, der es als Aufgabe ansah, sein

14 Müller-Jensen, Kei (2007). *Das Alterswerk – eine Gratwanderung*. Karlsruhe: Edition Rottloff.

15 Spies, Werner (Ed.) (2006). *Picasso. Malen gegen die Zeit*. Albertina, Wien, 14-45.

ganzes Leben mit gleicher Thematik, aber völlig verschiedener formaler Gestaltung, höchst unterschiedliche Inhalte zu vermitteln.

Zum Unterschied von Künstlern und Künstlerinnen im Alter

Während gewöhnlich in der Kunstgeschichte zwischen Männern und Frauen kein Unterschied gemacht wird (oder werden sollte), und in der Beurteilung wohl auch zu Recht keiner gemacht werden kann, verdankt man Hanna Gagel, einer nunmehr über 70jährigen deutschen Kunsthistorikerin, mit ihrer Studie *So viel Energie* (Berlin 2005) eine evaluierte Geschlechterdifferenzierung, die man bis jetzt vielleicht vermutete, aber empirisch nicht erfahren hatte¹⁶.

Hanna Gagel untersuchte das Leben von sechzehn wichtigen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts zwischen dem 50. und 80. Lebensjahr, also der dritten Lebensphase, „le troisième âge“ oder „l'âge d'or“ wie es im Französischen gebräuchlich ist. Dabei stieß sie auf eine Gemeinsamkeit, die Frauen wesentlich von gleichaltrigen Männern unterscheidet, nämlich, dass diese Zeit bei Frauen oft mit einem neuen Energieschub verbunden ist. Viele haben ihr bestätigt, dass sie tatsächlich körperlich und seelisch gestärkt aus den Wechseljahren hervorgegangen seien und nach der Ablösung von Familienverpflichtungen, Kindern, Liebhabern oder Ehemännern auch eine neue Art der Konzentration auf sich selbst gefunden hätten. Die Anthropologin Margaret Mead nannte dieses Phänomen „postmenopausal zest“.¹⁷

Ob dies auch bei Sofonisba Angiussola (ca. 1532-1625), der ersten international rezipierten italienischen Renaissancemalerin, die über 90 Jahre alt wurde, der Fall war, weiß man nicht. Allerdings entstand ihr letztes Selbstporträt im Alter von 80 Jahren. Zweifellos ist heute auch eine stärkere Präsenz von Frauen in der Kunstszene seit dem Aufbruch des Feminismus in den 1960er Jahren bemerkbar, so dass der Anteil der Aufmerksamkeit sich immer höher schraubt. Hanna Gagel zitiert noch eine Reihe von Argumenten aus der Altersforschung und der Psychologie, die sich mit dem Vorzug einer für den Künstler ohnehin selbstverständlichen „nicht entfremdeten Arbeit“ auseinandersetzen. Die Beispiele Louise Bourgeois und Maria Lassnig stehen für diese weibliche Künstlerschaft repräsentativ.

Louise Bourgeois (*1911) ist immer noch künstlerisch tätig. Sie kreiste zwar auch während ihrer vorherigen Zeit um die Genderfrage, die Selbstdefinition und die energetischen Grundformen des Daseins, wurde aber ab dem 50. Lebensjahr in der Formulierung weit radikaler. Ungewöhnliche sexuelle Direktheit (*Labyrinthine Tower*, 1962; *Fillette*, ein Penis dessen Peniskopf als Mädchenkopf gezeichnet wird, 1968) kennzeichnet diese Epoche. Der persönliche Rückbezug wird mit der Mutterparaphrase *Spiders*, wovon die größte, *Maman*, 1999, aus Stahl und Marmor in einer Dimension von knapp 10 x 10 x 10 Metern entsteht, gezogen. Mit 81 Jahren begann sie die Konzeption der *Cells*. Der Begriff bezieht sich sowohl auf die biologische Bedeutung des Wortes als auch auf die psychischen Implikationen von „Gefangensein und Isolation“, also Erinnerungsräumen der eigenen Welt. Aufgrund ihrer Schriften, Interviews und Tagebuchauszüge, sowie den Gesprächen mit Christiane Meyer-Thoss (Zürich 1992) kann auch der Laie ihre persönlichen Positionen und Werkerklärungen ohne Weiteres nachvollziehen. Eine ihrer Schlüsseltheorien geht davon aus, dass der schöpferische Impuls aller ihrer Arbeiten in ihrer Kindheit zu suchen wäre. „Meine Kindheit hat nie ihre magische Kraft, nie ihr geheimnisvolles Dunkel, nie ihre Dramatik verloren“.¹⁸

16 Gagel. a.a.O.

17 Wyatt-Brown, Anne M. & Rossen, Janice (1993). *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity*. Charlottesville: University of Virginia Press, 8.

18 Meyer-Thoss, Christiane (1992). *Louise Bourgeois. Konstruktionen für den freien Fall. Designing for Free Fall*. Zürich; Bernadac, Marie-Laure & Obrist, Hans-Ulrich (Eds.). (2001). *Louise Bourgeois. Destruction of the Father – Reconstruction of the Father. Schriften und Interviews 1923-2000*. Zürich.

Die Äußerungen von Maria Lassnig (*1919), der zweifellos prominentesten Künstlerin Österreichs, sind eher humoristische, was „die Tragik des Alters“ mildere. Ihr Thema ist das eigene Leben und die eigene Gestalt in der Konfrontation mit der übrigen Welt. Auch wenn sie gelegentlich in andere Genres auswich, geht es ihr um Körperwahrnehmung in ihrem „Körpergehäuse“. Dabei führt sie mit Sarkasmus, Zynismus, Ironie, aber immer auch Humor die vitalen Bedürfnisse des Alters ungeschminkt vor: die quälende Erotik, das versäumte Heiraten, die Andersartigkeit zum männlichen Gegenüber (*Die gute Hirtin*, 1999). Auch sie führt Tagebuch mit eben jener schonungslosen Offenheit, mit der sie ihre Bilder malt. Der Grundtenor aber: „So viel Kräfte auf einmal hab’ ich früher nicht gehabt“¹⁹ bleibt unverkennbar. Erst ganz am Schluss fällt in Hanna Gagels Studie auch die Bemerkung von einer späten Vermännlichung von Künstlerinnen²⁰. Jedenfalls aber bleiben die Unterschiede im Querschnitt gegenüber der männlichen Kunstgeschichte auffallend.

Altern in der Literatur

Alterswerke in der Literatur sind schwieriger einzuschätzen als in den anderen Medien. Denn tatsächlich hören viele Dichter mit dem Schreiben größerer Texte auf, weil sie mit der Herausgabe ihrer Werke (wie Goethe, 1749-1832, und Hesse, 1877-1962), mit Ehrungen, Festreden und Briefwechseln (wie Thomas Mann, 1875-1955 oder Martin Walser, *1927) beschäftigt sind, und ihnen bis auf wenige Ausnahmen größere Vorhaben nicht mehr adäquat erscheinen. Deswegen steht am Ende oft die Lyrik, als der nach wie vor schwierigste zu erreichende Standard, im Vergleich mit der Historie – eine Analogie zur Musikgeschichte –, oder die Fassungsproblematik, die insbesondere als Kennzeichen Goethes diskutiert wird.

Andererseits haben viele Dichter auch in ihren Werken Anmerkungen zum Alter selbst getätigt, u. a. John Milton, William Shakespeare, Jonathan Swift, W. B. Yeats, Michel de Montaigne, Goethe, Schiller, Lord Byron, Juvenal, Seneca, Cicero, Walt Whitman, John Updike, Philipp Roth, Samuel Johnson, Menander, Ben Johnson, Sophokles, Euripides, Kenneth Burke um nur einige zu nennen. Auch der Begriff „Schwanengesang“ entstammt der Literatur. Ovid zitiert eine bereits vorhandene Metapher, die auch Plinius der Ältere kennt. Die Tradition zieht den Begriff über Aesop ins Mittelalter. Er taucht bei Chaucer, Shakespeare, Jean Paul, Johann Karl August Musäus, Friedrich Leopold zu Stolberg-Stolberg, Gottfried Herder und Richard Wagner wieder auf. Franz Schuberts Liederzyklus *D 957*, im Todesjahr 1828 geschrieben, trägt den Titel (aber erst nach dem Tod benannt), ebenso wie Anton Tschechows dramatische Etüde *Schwanengesang* (Zwei Einakter) von 1887. Luigi Lunari nahm dessen Idee in seinem *Il canto del cigno II* (2005) nochmals auf.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) war auch am Ende seines Lebens nach wie vor mit seinem *Faust* beschäftigt, den er 1772 entwurfsmäßig angegangen hatte. Gerade das Unverständnis des zweiten Teils der Tragödie, das seit dem Entstehen bis heute relativ häufig anzutreffen ist, wurde als Altersqualität nobilitiert, was aber andere Experten mit der lapidaren Feststellung entkräften können, dass *letztlich nur die Macht einer wirksamen Göttlichen Gnade zum Ziel führe und damit Mephisto zum Verlierer der Wette stemple*²¹.

Auch bei Goethe tritt das Phänomen der prioritären Lyrik auf, diesmal in Form von Spruchsammlungen, deren letzter Spruch *Die Bürgerpflicht* vom 6. März 1832 darstellt. In

19 Gagel. a.a.O., „Maria Lassnig“, 204.

20 Ibidem, „Androgynes Potential“, 253.

21 Friedrich, Th. & Scheithauer, L. J. (1959). *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 71-90.

den relativ gleichzeitig entstandenen Gedichten *Dem aufgehenden Vollmonde* und *Früh, wenn Tal, Gebirg und Garten* geht es um die Gestirne, Mond und Sonne und gleichzeitig um die Analogie von Natur und menschlicher Existenz, konkret der Liebeserwartung²². Goethes letzter Brief an Wilhelm von Humboldt vom 17. März 1832 sagt Grundsätzliches über Kunst und Künstler, den Menschen und seine aktuelle Einstellung zu *Faust*. Aber trotz des geahnten Endes: „Vom Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet zu werden“ bleibt die Dynamik des Künstlers ungebrochen: „Ich habe nichts angelegentlicher zu tun, als dasjenige, was an mir ist und geblieben ist, womöglich zu steigern.“²³

Gottfried Benn (1886-1956) geht nicht nur in seinem berühmten Vortrag „Altern als Problem für Künstler“ am 7. März 1954 in Stuttgart auf das Thema *expressis verbis* ein. Dabei räumt er ein, dass das Thema in der Literatur kaum als Einzelfrage je ins Auge gefasst wurde und bringt auch eine Reihe anderer Gedanken fern ab von dieser Thematik. Er beschäftigt sich mit der Rezeption seiner Arbeiten („Wie es anderen Alten und Uralten ergangen war“), steht zum Irrtum, auch wegen seiner Sympathie für den Nationalsozialismus, erklärt die Kunst zum Befreiungs- und Entspannungsphänomen („ein kathartisches Phänomen“) und zitiert dann, ohne zu kommentieren, bereits vorliegende Bemerkungen zum Alters- oder Spätstil. Sein persönliches Altersporträt ist düster, pessimistisch und illusionslos. Er sucht sich die „entsprechenden Beispiele Gustave Flaubert (1821-1880) und Leonardo da Vinci (1452-1519). Nichtsdestoweniger hält er am inneren Zwang, unter dem Künstler Kunst produzieren, fest. „Die Alten haben nach Benns Ansicht jeden Glauben an Utopien und Illusionen verloren, sie sind kalte, durch Lebenserfahrung abgebrühte Realisten und obendrein keine besonderen Menschenfreunde.“²⁴ Ein Grund dafür sei „nie wieder erreichen zu können, was man einmal war.“ Als Beispiele nennt er Werke von Hofmannsthal (1874-1929) und Algernon Swinburne (1837-1909) – und meint zweifellos auch sich selbst. Auch seine Einschätzung von Alterswerken (am Beispiel von Goethes *Faust II*) ist eher negativ, weil er sie mehr als einen Verfall als eine Vollendung der künstlerischen Qualität interpretiert. Nicht beantworten will er die Frage nach sexuellen Beziehungen, auch wenn er Goethe und André Gide (1869-1951) als leidenschaftlich Verliebte kennzeichnet. Simon Karcher wies schon darauf hin, dass diese Stimmung zwar einen Teil der Lyrik, die Benn selbst *Anthropologische Elegien* nannte, streift, der andere Teil, – *Die Sachlichkeit* – eine eher jugendliche Innovatorik ansprach.

Thomas Mann (1875-1955), dessen letztes großes Werk *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Der Memoiren erster Teil*, das er erst ein Jahr vor seinem Tod im August 1955 abschloss, bezeichnet dieses selbst als „kurioses und heikles Ding“. Tatsächlich gilt diese Doppelbödigkeit als fiktive Autobiographie, jedenfalls als zu unendlicher Sehnsucht erregendem Fragment geboren²⁵.

Hermann Hesse (1877-1962) schrieb am Ende seines Lebens nur mehr Lyrik. Sie lässt, wie das Gedicht *Einst vor tausend Jahren* in der zweiten Fassung, erkennen, dass der Dichter Sehnsucht nach dem Sterben hat. Auch sein letztes Gedicht, *Das Knarren eines geknickten Astes*²⁶, das er in der Woche vor seinem Tod am 9. August 1962 verfasste, zeigt Abschiedsstimmung: „Noch einen Sommer/Noch einen Winter lang“. Die Zeit des *Glasperlenspiels*, seines letzten großen Werkes, liegt fast 20 Jahre zurück (1943). Briefe, allerdings in unge-

22 Höllerer, Walter (Ed.) (1965). *Goethes Werke. Bd. 1: Gedichte, Versepen*. Frankfurt/M.: Insel Verlag, 232, 294.

23 von Sachsen, Sophie (Ed.) (1887-1919). *Goethes Werke (Weimarer oder Sophienausgabe)*. Abt. IV, Bd. 49, Nr. 49193, Weimar, 281.

24 Karcher, Simon (2006). *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 108-114.

25 Mann, Thomas (1953). *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*. Frankfurt/Main: Fischer, 505-521.

26 Hesse, Hermann (1963). *Gesammelte Werke. 1. Band*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 151-153.

wöhnlicher Vielheit, treten an die Stelle des isolierten Schreibens. Die Korrespondenz war immer mehr zum Hauptteil des täglichen Arbeitspensums geworden, allerdings nicht, wie bei den meisten seiner Kollegen, im Austausch, sondern nur als Antworten an unzählige Anfragen, die an ihn gerichtet wurden, wobei er sich weigert, Lebensrezepte oder Sinnantworten zu geben: „Ich glaube, daß ich für die Sinnhaftigkeit oder Sinnlosigkeit des Lebens nicht verantwortlich bin, daß ich aber dafür verantwortlich bin, was ich mit meinem eigenen, einmaligen Leben anfangen.“²⁷

Das Besondere des Alters bei Komponisten

Merkwürdigerweise findet sich eine Gemeinsamkeit in der Bewältigung kompositorischer Aufgaben bei Komponisten ganz verschiedenen Lebensalters in ihren letzten Werken. Es ist, auf den Punkt gebracht ein Integrationsmodell, von dem, was man selbst erreicht und sich damit in die Musikgeschichte eingeschrieben hat und die Auseinandersetzung mit allgemein anerkannter „gelehrtester“ Musik, wie sie vor allem aus der Renaissance und dem Barock überliefert wurde. So zeigen die letzten Werke Beethovens (1770-1827), Verdis (1813-1901), Schuberts (1797-1828), Mozarts (1756-1791), Liszts (1811-1886), Brahms (1833-1897) allesamt das Nebeneinander des kompositorischen Personalidioms mit dem Verarbeitungsmuster von hochgehaltenen Werten der Historie²⁸.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), der auch im letzten Jahr seines 35jährigen Lebens keine wie immer geartete Müdigkeit im Schaffen erkennen lässt, setzt neben den Alltag von Tänzen, Klaviervariationen (KV 613), Liedern (KV 596-598), dem Streichquintett (KV 614) und dem Klavierkonzert (KV 595) nicht nur sein *Klarinettenkonzert* (KV 622), sondern auch die *Kleine deutsche Kantate* (KV 619) und die *Freimaurerkantate* (KV 623), sowie sein *Requiem* (KV 626) und – quasi als Versöhnung zwischen den denkbaren Lebensprinzipien von Ethos, Vernunft, Liebe und Naivität – *Die Zauberflöte* (KV 620)²⁹. Den letzten Kompositionen ist der Sakralbezug, auch in der Oper, sicher, ausgeführt in der barocken Fugenmanier, dem wörtlich zitierten Kirchenstil alter Provenienz, was geradezu automatisch metaphysischen Duktus annimmt.

Das gleiche Phänomen tritt bei Franz Schubert (1797-1828) auf, der im letzten Lebensjahr neben anderem seine große *Messe in Es-Dur* (D 950) und sein *Streichquintett in C-Dur* (D 956) mit jenen komplizierten Stimmführungsproblemen, die an die „musica celestis“ der Vergangenheit erinnern, schrieb. Dass er im Todesjahr noch Kontrapunktunterricht bei Simon Sechter nehmen wollte, zeigt die bewusste Einführung dieses Genres³⁰.

Anton Bruckners (1824-1896) 9. *Symphonie in d-Moll* bleibt unvollendet, weil er das geplante Fugenfinale aus physischer wie psychischer Erschöpfung nicht mehr vollenden kann. Beethoven (1770-1826), der schon in der *Missa solemnis* den Bezug zu Palestrina und der frühbarocken Vokalwelt hergestellt hatte und ebenso schwierigste Fugenarbeit in die 9. Symphonie eingebaut hatte, setzt mit seinem letzten *Streichquartett in F-Dur* op. 135 nach den großen Fugenseinandersetzungen von op. 133 und der Kirchenmusik ähnlichen Vokalparaphrase mit Choral und Palestrinakontrapunkt des *Streichquartetts* op. 132 sowie der Bearbeitung der *Großen Fuge für Klavier zu 4 Händen* op. 134 den Schlusspunkt. Auch hier: barocke Struktur in der Radikalität eines sich selbst formenden Vorgangs („forma formans“ nannte die Renaissance diesen Ansatz), barockverweisende Polyrythmik und eine dialektische Abhandlung der schon früher gestellten Frage „Muss es sein“, so denn die Überlegung,

27 Zeller, Bernhard (2005). *Hermann Hesse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 167.

28 Wagner, Manfred (1995). *Anton Bruckner Werk und Leben*. Wien: Holzhausen, 144-146.

29 Wagner, Manfred (2005). *Wolfgang Amadeus Mozart. Werk und Leben*. Wien: Steinbauer, 104-115.

30 Wagner, Manfred (1996). *Franz Schubert. Werk und Leben*. Wien: Holzhausen, 124-127.

was denn überhaupt noch im musikalischen Prozess im gewohnten Formgehäuse möglich sei³¹.

Und es ist kein Zufall, dass Johannes Brahms (1833-1897) in seinen *elf Choralvorspielen* op. 122 nach seinen *Vier ernsten Gesängen* op. 121 an Johann Sebastian Bach erinnert, auch wenn er selbst glaubte, mit den *49 Volksliedern* mit Klavierbegleitung WoO 32 sein kompositorisches Werk für abgeschlossen erklären zu dürfen.

Auch Giuseppe Verdi (1813-1901) greift in seinen letzten Kompositionen auf barocke, ja sogar mittelalterliche Strukturen zurück. Hatte er in seiner letzten Oper *Falstaff* sein kontrapunktisches Vermögen, das ihm von Jugend an im Gegensatz zu Richard Wagner immer viel bedeutet hatte, mit der Schlussfuge eindrucksvoll demonstriert, so greift er in den *Quattro pezzi sacri* (1889-1897) ebenso auf sakrale Musik, die ihn in kleineren Werken und seiner *Messa da Requiem* durch sein ganzes Leben begleitete, zurück, aber diesmal in Bekenntnisform zum, wie er meinte, „wahren Fürsten der Kirchenmusik Giovanni Perluigi da Palestrina“. Wie bewusst er diesen Bezug herstellte ist auch daraus abzulesen, dass er das abschließende *Te deum* mit einem gregorianischen Cantus firmus einleitete, in einem Wechselgesang von Männerstimmen fortfuhr und dann erst beim ekstatischen *Sanctus* mit vollem Chor und Orchester dazwischenfährt.

Auch Franz Liszt (1811-1886) verzichtet in seinen letzten Kompositionen nicht auf sakrale Bezüge, auch wenn ihn sein politisches Bekenntnis zu Ungarn mit dem Klavierzyklus *Historische Ungarische Bildnisse* sehr in Anspruch nahmen. Die Deutung der Porträts stehen für Werte, die ihm selbst viel bedeuten und als eine Art Lebensresümee gelten können: Geradlinigkeit, Selbstbewusstsein, liberales Denken, Opferbereitschaft zugunsten politischer Anliegen, Beispielgebung und Glauben³².

Die Alterswerke der Komponistenbeispiele einen das unerschütterliche Bekenntnis zu dem, was sie für ihre Arbeit und ihr Leben für das Vordringlichste gehalten haben. Dabei war gleichgültig, wie alt sie an Jahren wurden, weil anscheinend die Schaffenszeit und Lebenszeit verschieden ablaufen können. Dies ist durch die Beobachtung gestützt, dass das gleiche Phänomen auch in Jugend- oder Reifezeiten öfter auftritt, als man vermutet.

Conclusio:

Künstler haben es in der Bewältigung des Alters zweifellos leichter als andere Menschen. Sie können ihren Beruf in der Regel bis zu ihrem Tode ausüben. Sie tun dies auch, weil sie von niemandem daran gehindert werden können, es sei denn ihrer eigenen Hinfälligkeit, die allerdings, so ist zu bemerken, nur in seltenen Fällen eintritt. Ob dies damit zu tun hat, dass Künstler ihr ganzes Leben ihr Gehirn und ihre Fähigkeiten trainieren mussten, ist durchaus möglich. Es kann sogar, wie dies bei Künstlerinnen auffällt, eine besondere Dynamik des Alters entstehen, die sich auch im Output von jener früherer Lebensphasen unterscheidet.

Von einem besonderen Altersstil zu sprechen, ist schon deswegen fragwürdig, weil sehr ähnliche Stilperioden auch in früheren Lebenszeiten immer wieder auftreten. Des Künstlers Alterswerke als Endpunkt einer Entwicklung zu sehen, ist nicht beweisbar, weil, wie schon ausgeführt, die Verläufe innerhalb aller Perioden ab einem bestimmten gewissen Standard eher sinuskurvenartig verlaufen, der allerdings altersmäßig zu völlig verschiedenen Zeitpunkten eintreten kann. Bei Mozart war dieser Standard mit dem 12. Lebensjahr erreicht, bei Anton Bruckner dauerte es 40 Jahre bis dahin. Picasso malte mit 14 Jahren wie Velasquez, während Vincent van Gogh sich erst mit 27 überlegte, ob er nicht Künstler werden solle.

31 Krones, Hartmut (1999). *Ludwig van Beethoven. Werk und Leben*. Wien: Holzhausen, 209-218.

32 Wagner, Manfred (2000). *Franz Liszt. Werk und Leben*. Wien: Holzhausen 2000, 80-81.

Die von Arnheim projizierte Regredierung im Alter auf ein ähnliches Niveau wie in der Kindheit ist bei Künstlern keinesfalls aufzufinden. Sie verbleiben in den Amplituden des einmal erreichten künstlerischen Niveaus (ausgenommen sind pathologische Defizite).

Künstler ändern auch im Alter kaum ihre Themenpalette, auf die sie sich während ihres gesamten Lebens eingelassen haben. Sofern dies verneint wird, hat es entweder mit Aufträgen zu tun oder bei genauerem Hinsehen mit einer Fokussierung bereits befasster Themenstellungen. Diese kann sowohl weitläufig gedehnt, als auch engmaschig komprimiert werden.

Das Phänomen, dass Komponisten gegen Ende ihres Lebens (gleichgültig ob ihres Lebensalters) die Besonderheit eines Integrationsversuches von historischen, als wertvoll erkannten Errungenschaften (Kontrapunkt, Fuge...), und ihren eigenen Schaffenshochleistungen erwägen, und in der Regel auch realisieren, hat eine gewisse Entsprechung in der Literatur, wo Dichter gerne in ihren Alterswerken (ebenso unabhängig vom Lebensalter) zum Genre der Lyrik als diffizilstes dichterisches Substrat greifen. Ebenso jene Differenziertheit brauchen auch die im Alter vermehrt bearbeiteten Fassungen bereits vorhandener Texte.

Ähnliche Phänomene sind in den visuellen Künsten eher Ausnahmen.

Es ist äußerst riskant, physische oder psychische Verfallserscheinungen anhand von Kunstartefakten diagnostizieren zu wollen, weil dafür die Kriterien fehlen. Das gleiche Phänomen tritt auch bei Werkabbrüchen ein, die nicht nur aus Schwäche, sondern auch aus der Einsicht, den gestellten formalen Ansprüchen nicht gewachsen zu sein, geschehen. Tatsächlich ist es Realität, dass die künstlerischen Aufbrüche oder Fortschritte im formalen Kontext eher in die beginnende Phase der Reife fallen und dann, bis in das Lebensalter hinein, transformiert, variiert oder auch dementiert werden. Der etwas leichtfertig vorgenommenen Beurteilung durch den Konsumenten, und sei er noch so expertenmäßig gerüstet, ist zu misstrauen. Recht hat, wie der Dirigent Nikolaus Harnoncourt sein Leben lang betonte, immer der Künstler. Dies gilt für alle Lebenszeiten und selbstverständlich auch für das Alter. Auch die Auseinandersetzung mit dem Tod als Endpunkt des künstlerischen Schaffens (und des Künstlerlebens) ist kein Vorrecht des Alters. Wir finden derartige Überlegungen jedenfalls auch oft in Jugendwerken, aber auch in allen übrigen Lebensphasen. Sie sind vielleicht versteckter, verschlüsselter, oft radikaler, nur erwartet die konsumatorische Projektion, die vom Ende des Künstlers weiß, auch mehr entsprechende Hinweise in Werken, die diesem vorausgegangen sind, als in den Aussagen lange vorher. Mozarts Briefstelle „da der Tod – genau zu nehmen – der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht...“ (Brief an den Vater vom 4. April 1787) steht dafür als überzeugender Beleg.

Es wäre zu hoffen und bei entsprechender Konzentration auch durchaus möglich, dass jene Strahlkraft eines arbeitsgewohnten Alters der Künstler durch ihre Werke auch auf das Publikum in Spuren von Lebenseinstellung und Lebensweise abfärbt. Dies könnte jedenfalls die Situation vieler alter Menschen, zumindest partiell, verbessern.