

Was zu tun bleibt

Was tun, wenn vieles oder gar alles schon getan scheint? Mit dieser Frage sehen sich vor allem diejenigen konfrontiert, die mit dem Anspruch auf Innovation arbeiten. Für Kunstschaffende – Literaten, Maler, Komponisten, Künstlerinnen und Künstler aller Art – ist dies in besonderer Weise der Fall. Der Anspruch, neu oder zumindest neuartig zu sein, ist zwar nicht in Stein gemeisselt. Er ist selbst eine moderne, ausserdem eine ganz und gar europäische Erfindung, deren Ablaufdatum bereits oft verkündet wurde. Der Anspruch allerdings, neuartig in dem Sinne zu sein, dass man ein Werk in seinem Stil, seiner Machart und Wirkungsorientierung, gegebenenfalls auch von seinen Inhalten her von bereits bekannten Arbeiten *unterscheiden* kann, besteht in unserem Kulturkreis nach wie vor, nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen.

Der Anspruch verschärft sich für Kunstschaffende, die bereits ein umfangreiches Werk vorweisen können und die somit in die Phase ihres Spätwerks treten. Dann ist nicht nur das, was andere bereits getan haben, sondern auch und vor allem das, was man selbst bereits erarbeitet hat, zu einer Tatsache geworden, zu der man sich irgendwie verhalten muss. Ob man will oder nicht. Was als blosser Wiederholung erscheint, wird für gewöhnlich nicht goutiert. Und dies nicht nur in der Rezeption. Ein Problem ist der Eindruck, dass es möglicherweise nicht mehr vorangeht, zunächst und vor allem für die Produktion und die darin stattfindende Selbstrezeption. Es sei denn, man löst sich vom Anspruch, es müsse immer weiter und vorangehen. Das ist durchaus eine Option. Gänzlich Aufhören ist dagegen für diejenigen kaum möglich, die sich zur Weiterarbeit berufen oder gedrängt fühlen. Die Frage nach dem, was noch getan werden kann oder soll, spitzt sich weiter zu, wenn das Ende der eigenen Schaffenszeit auf einmal absehbar wird und ein eigenes Gewicht erhält. Was bleibt dann zu tun?

Die Frage treibt nicht nur Kunstschaffende, sondern auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler um. Der französische Literatur- und Kulturtheoretiker Roland Barthes beschrieb in

einem dem Werk Marcel Prousts gewidmeten Aufsatz von 1978 («Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen») den Zustand, in dem diese Frage auf einmal wichtig zu werden scheint, wie folgt:

«Es kommt eine Zeit (das ist ein Bewusstseinsproblem), da die Tage gezählt sind: Ein diffuser und dennoch unumkehrbarer Countdown beginnt. Man wusste sich sterblich (jeder hat es einem gesagt, sobald man Ohren hatte, um zu hören); plötzlich fühlt man sich sterblich (das ist kein natürliches Gefühl; das Natürliche ist das Gefühl seiner Unsterblichkeit; daher so viele Unfälle aus Unvorsichtigkeit). Diese Evidenz führt, sobald sie erlebt wird, zu einer Umwälzung der Landschaft: Ich muss meine Arbeit unbedingt in einem Schubfach mit ungewissen Umrissen unterbringen [...]: im letzten Schubfach.»

Für Barthes kann dieses «Gefühl» den Eindruck verstärken, «als verfiere das Getane, Erarbeitete

*Die Frage nach dem, was noch
getan werden kann, spitzt
sich zu, wenn das Ende der eigenen
Schaffenszeit absehbar wird.*

der Wiederholung». Es kann aber auch die Einsicht befördern: «Ich habe keine Zeit mehr, mehrere Leben zu versuchen: ich muss mein letztes Leben, mein neues Leben wählen» – eine «Vita Nova.» Für Barthes ist dabei der Gedanke zentral, dass es «für den Schreibenden, für den, der das Schreiben gewählt hat, ein «neues Leben» nur durch die Entdeckung einer neuen Schreibpraxis geben» kann.

Alle Stollen ausgeräumt

Gibt es Kennzeichen, die für Spätwerke typisch und verallgemeinerbar sind? Auffällig ist sicherlich, dass im Falle der Literatur das Genre der Autobiografie ausserordentlich oft anzutreffen ist. Urs Widmer, der in diesem Herbst die Autobiografie seiner ersten dreissig Jahre veröffentlicht hat, schrieb in einem Artikel der «Neuen Zürcher Zeitung» «Bevor ich mit dem Schreiben

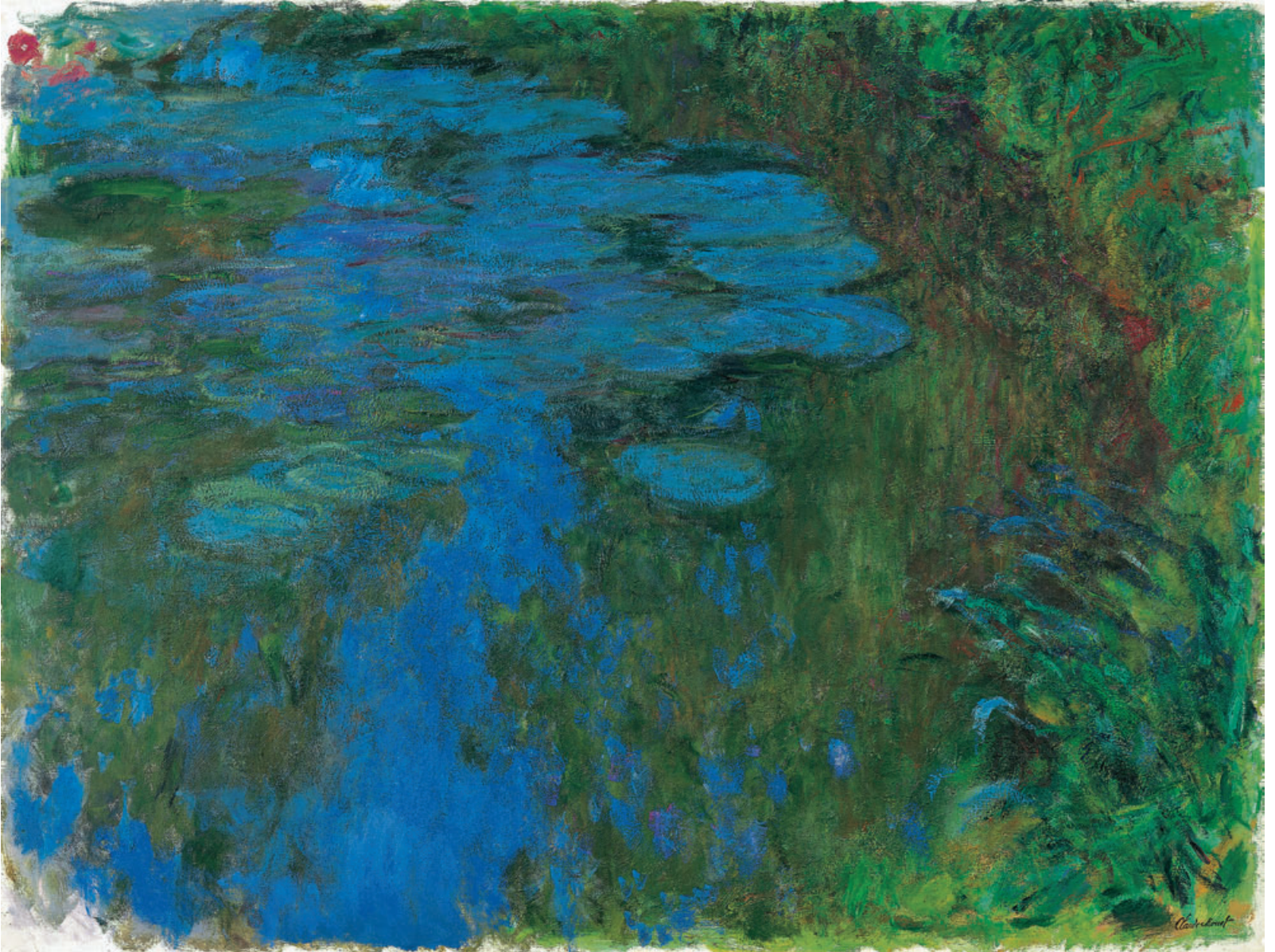
einer Autobiografie begann, war für mich das Auffälligste und auch Beklemmendste, dass ich gar keine andere Wahl zu haben schien. Es gab kein anderes Buch in mir. Ich hatte in den letzten Jahrzehnten beim Schreiben meiner Bücher [...] so radikal alle Stollen meiner Erinnerung ausgeräumt (und mal so, mal anders metaphorisiert), dass mir nur noch eine Möglichkeit übrig zu bleiben schien: The truth, the truth, the truth and nothing but the truth.»

Nun ist natürlich Vorsicht angezeigt, wenn Autoren damit beginnen, ihr Werk selbst zu deuten, ihm nur schon einen bestimmten Sinn oder gar absolute Wahrheit zuzuschreiben. Dass Autoren überhaupt Stellung nehmen zu ihrem Werk, dem vorangegangenen und dem absehbaren, und *wie* sie es tun, ist als Phänomen allerdings bemerkenswert.

Dichtung oder Wahrheit?

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts lässt sich in den europäischen Literaturen – und besonders in den Spätwerken – eine Tendenz beobachten, nicht nur zu schreiben, sondern das Geschriebene vorab, gleichzeitig oder danach durch eine Kommentarstimme zu ergänzen, wobei diese in den interessanteren Fällen ins Werk selbst eingeflochten wird. Michel Foucault sprach in diesem Zusammenhang von einer Notwendigkeit zweiter Sprachen: Je radikaler sich Literatur individualisiert, sich von bereits bekannten Werken unterscheidet und aus der Perspektive des Vergangenen unverständlich wird, desto mehr wächst der Druck, eine Sprache zu finden, die das Geschriebene in irgendeiner Weise noch zu begreifen oder zu erschliessen in der Lage ist.

Der Wunsch, Leben und Werk wie im Falle der Autobiografie kurzzuschliessen, reagiert auf das Dilemma, aber auch die Chancen der seit dem Beginn der Moderne zunehmend geforderten Individualisierung der Produktion von Kunst und von Literatur im Besonderen. Goethes autobiografisches Projekt «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit» (1808–1831) kann in diesem Zusammenhang als Wendepunkt in der Geschichte autobiografischer Reflexion in einem Spätwerk begriffen werden. Das Leben dient hier nur vordergründig der Erklärung des Werkes, tatsächlich handelt es sich um eine neue Form von Literatur, die ausserordentlich komplex ist, weil man nie



Spätwerke wie Monets Seerosen geben oft den Ton an, der für die nachfolgenden Generationen prägend wird.

ganz sicher sein kann, ob man nun gerade Wahrheit oder Dichtung oder doch beides zugleich liest. Diese Form der Komplexitätssteigerung ist gleichzeitig Individualisierungsmerkmal dieses Werkes.

Es findet sich darin viel Mystifikation. Insgesamt ist «Dichtung und Wahrheit» aber vor allem eine grossangelegte Meditation darüber, was ein Werk ist: Wo beginnt es? Welche Phasen können durchlaufen werden? Und wie endet es möglicherweise? Goethe hat in seiner zweiten Lebenshälfte eine ganze Reihe von Werken geschrieben und

veröffentlicht, die sich offensiv als Folgewerke verstehen: Auf den frühen Bildungsroman «Wilhelm Meisters Lehrjahre» (1795/96) folgen viele Jahre später «Wilhelm Meisters Wanderjahre» (1821); auf den ersten Teil des «Faust» (1808) folgt kurz vor dem Tod abgeschlossene, aber erst posthum veröffentlichte zweite Teil des «Faust» (1832).

Der eigene Schatten

Was ist an der Poetik dieser Werke interessant und eigenartig? Als Folgewerke sind Spätwerke

nicht einfach Fortsetzungen des Vorangegangenen; sie eröffnen vielmehr die Möglichkeit, alles, was zuvor war, in einem neuen Licht erscheinen zu lassen. Am letzten Werk Stéphane Mallarmés etwa, dem «Würfelwurf» («Un coup de dés jamais n'abolira le hasard») lässt sich zeigen, wie ein ganzer Werkzusammenhang auf einmal eine radikale Transformation durchläuft. Mit wenigen Wörtern, verteilt auf elf Doppelseiten, ruft das Gedicht die zentralen Kategorien, an denen Mallarmé über Jahrzehnte arbeitete, noch einmal

in Erinnerung. Gleichzeitig versieht der «Würfelwurf» das Getane mit ganz anderen Vorzeichen, führt es in eine ganz neue Richtung. Im vielen Weiss, das rund um die typografische Anordnung der Wörter und Wortgruppen ein eigenes Gewicht erhält, wird dem noch unbesetzten Bereich, in den das Gedicht vorstösst, eigens Raum gegeben.

Elementar bleibt der Bezug zum Vorangegangenen gleichwohl, aber der Bezug erscheint gelockert, ja befreit. Das ist umso bemerkenswerter, als das bereits Getane in Spätwerken oft genug eine Hypothek darstellt: Wird es möglich sein, aus dem Schatten seiner selbst herauszutreten? Wenn es für die Arbeit an einem Spätwerk eine Gefahr gibt, dann wohl die, dass ein derartiges Heraustreten nicht mehr möglich scheint. Die Gefahr der Wiederholung, von der Roland Barthes sprach, wird hier greifbar. In anderen Kulturkreisen mag gerade die Wiederholung, die gegebenenfalls schon rein handwerklich zu einer Steigerung des Könnens beiträgt, hoch angesehen sein. In den europäischen Literaturen ist sie es seit gut zweihundert Jahren nicht mehr – es sei denn, man erklärt die Wiederholung zum Konzept.

Hier rührt man nun an den Kern der Problematik, aber auch der Chancen, die eine Verwendung des Wortes «Spätwerk» mit sich bringt: Eine blosser Gleichsetzung von Spätwerken mit Alterswerken würde den Begriff unnötig einschränken, auch wenn Spätwerke tatsächlich meistens Alterswerke sind. Fünf Kriterien können dagegen für das «Spätwerk» – das heisst einzelne Werke oder eine längere Phase in einem gesamten Œuvre – geltend gemacht werden. Es sind Kriterien, die einen zugleich präzisieren und weiterführenden wissenschaftlichen Umgang mit entsprechenden Werken im Einzelnen ermöglichen: Von Spätwerken zu sprechen, ist nämlich nur dann wirklich interessant, wenn es erstens bereits ein früheres Werk gibt, auf das sich das spätere beziehen oder von dem es sich absetzen kann, wenn zweitens die Arbeit fortgesetzt wird, drittens in der Arbeitsweise eine Änderung zu beobachten, viertens die Hälfte der insgesamt erwartbaren Schaffenszeit überschritten und fünftens das Ende der Schaffenszeit absehbar oder erwartbar wird. Diese fünf Kriterien müssen nicht alle erfüllt sein, aber je mehr sie erfüllt

sind, desto eher lohnt es sich, mit dem Begriff Spätwerk jenseits einer reinen Einordnungsfunktion zu arbeiten.

Aufschlussreich ist dies besonders in den Fällen, in denen das Werk verstanden als Arbeit nicht nur eine signifikante Änderung gegenüber dem Vorangegangenen deutlich werden lässt, sondern die Änderung gleichzeitig zum erkennbaren Bezugspunkt der poetischen beziehungsweise künstlerischen Arbeit wird. Das ist etwa dann der Fall, wenn – wie in Goethes «Faust» – bestimmte Figuren wiederkehren, aber mit anderen Funktionen ausgestattet werden, wenn Ergänzungen, Widerruf oder sonstige Formen der Auseinandersetzung mit dem Früheren stattfinden. Der Blick richtet sich dann nicht mehr nur auf einzelne Werke, sondern auf die Frage, wie

*Spätwerke sind nicht Schlussstriche,
sondern Anhaltspunkte für
das, was noch kommt.*

der Bezug zwischen unterschiedlichen Werken oder Werkphasen selbst zum Gegenstand einer künstlerischen Auseinandersetzung wird.

Die Auseinandersetzung geht in vielen Fällen auch über das bereits Erarbeitete hinaus und richtet sich darauf, was schliesslich von einem langen Arbeitsprozess, einem Werk in diesem Sinne, bleiben soll. Werkinszenierungen in Form etwa von Sammlungen, Herausgaben oder Neuveröffentlichungen des bereits Geschaffenen sind deshalb besonders häufig im Spätwerk anzutreffen. Werkinszenierungen gehören mit den Erinnerungsarbeiten, den Neueinsätzen, den Folgewerken und den Schwanengesängen (den allerletzten Werken) zu den fünf typischen Ausprägungen von Spätwerken, wobei man es in der Regel mit einer Überlagerung dieser Aspekte und ihrer jeweiligen Präferenz im Umgang mit Zeit zu tun hat.

Betrachtet man diese Vielfalt an möglichen Zeitorganisationsformen, dann wird man Spätwerke nicht mehr einfach als Abbild von Alterungsprozessen sehen können, sondern eher umgekehrt: Über die Art und Weise, wie Spätwerke auf das bereits Getane rekurrieren oder sich davon absetzen, wie sie die Gegenwart bewerten und die Zukunft einzuholen versuchen,

können sie selbst als Modelle für bestimmte Formen des Alterns gelesen werden. Eine derartige Perspektive auf Spätwerke hat sich allerdings in der Forschung noch kaum etabliert. Das liegt sicherlich und aus guten Gründen auch daran, dass man sich scheut, Literatur oder Kunst unvermittelt auf ihre lebenspraktischen Offerten hin wahrzunehmen.

«Greisen-Avantgardismus»

Es ist allerdings bereits ein wichtiger Schritt getan, wenn man Spätwerke nicht einfach als Dokumente für etwas liest, das ihnen – wie das Alter ihrer Urheber – als Voraussetzung mitgegeben ist, sondern als Medien, in denen eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer Arbeit an und mit zeitlichen Abfolgen und Prägungen stattfindet. Im Hinblick auf den letzten Roman seines Bruders Heinrich sprach Thomas Mann von einem «Greisen-Avantgardismus» – und das damit zusammenhängende Phänomen ist seither immer wieder beschrieben worden: die Tatsache, dass Spätwerke oft genug den Ton, manchmal auch den (scheinbaren?) Endpunkt angeben haben, der für nachfolgende Generationen wiederum prägend geworden ist. Man denke an Beethovens späte Streichquartette, «Finnegans Wake» von James Joyce, die Seerosenbilder von Claude Monet. Es handelt sich hierbei um Werke, die sich vom Vorangegangenen derart gelöst haben, dass sie zugleich für künftige Arbeitsweisen oder Kompositionsprinzipien prägend geworden sind. Spätwerke sind, so gesehen, nicht einfach Schlussstriche unter das, was war, sondern Anhaltspunkte für das, was erst noch kommt.

Sandro Zanetti ist Assistenzprofessor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der UZH.

Zum Thema erschien von ihm folgende Monografie: Sandro Zanetti: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*; Wilhelm Fink Verlag, München 2012.