

Christoph Leitgeb: Eine kleine Rhetorik des Schreibens über das Altern. In: Irmgard Bohunovsky Bärnthaler (Hg.): Kunst ist gestaltete Zeit. Über das Altern. Ritter. Klagenfurt, Wien. 2007. 142-164.

Eine kleine Rhetorik des Schreibens über das Altern

(Christoph Leitgeb)

Werte Leserin, werter Leser, nach der Lektüre meines Textes werden Sie um ungefähr fünfundvierzig Minuten gealtert sein. Aber werde ich Ihre Zeit gestaltet haben? Instinktiv möchte ich mich vor so viel Verantwortung drücken, und Sie an meiner Stelle würden ähnlich empfinden. Ich kenne Sie zu schlecht, um so etwas Persönliches wie Ihre Zeit in die Hand zu nehmen. Ich gebe Ihnen also jetzt schon ein bisschen Gestaltungshoheit über Ihre Zeit zurück... bitte lesen Sie für ein paar Minuten einfach nicht weiter!

Sehen Sie, das ist schwierig. Jetzt möchten Sie vielleicht protestieren: „Aber ich will Ihren Text lesen, um mit Ihren Gedanken diese meine fünfundvierzig Minuten Lebenszeit gestalten. Nur deshalb begeben Sie mich in diese hilflos hingeworfene Position!“ „Warum irritiert Sie als Zumutung“, könnte ich Sie dann wieder fragen, „dass Ihnen ein Autor etwas gestaltbare Zeit zurückschenken könnte? Sie haben sie vielleicht voreilig an ihn delegiert. Fürchten Sie die Langeweile?“ Wäre es Langeweile, unter der Sie litten, wenn hier für einige Momente die Gestaltung Ihrer Zeit wirklich entfielen?

Es wäre wohl eher Verunsicherung über das Aussetzen der Konvention und hinter diesem Aussetzen eine Besorgnis darüber, Zeit nicht mit Sinn füllen zu können. Sie würden sich sicher irgendwie aus dieser Unheimlichkeit retten können, vielleicht in einen aufkeimenden Kunstverdacht: Dann erinnern Sie sich etwa an komponierte Stille von John Cage. Langeweile stellt sich jedenfalls nicht so einfach ein, wenn wir mit ungestalteter Zeit konfrontiert werden. Im Gegenteil, Langeweile entsteht aus konventioneller Gestaltung und nicht daraus, dass sie unerwartet aussetzt. Wenn laut unserem Rahmenthema, „Kunst“ „gestaltete Zeit“ sein soll, dann fehlt mir also jetzt die rechte Definition für das, worauf man sich in Texten wie diesem üblicherweise verlässt: Und das ist wohl weniger Kunst als ein konventioneller Verlauf.

1.) Seinesgleichen und die Zithaftigkeit des Lebens

Auch diesen Verlauf möchte ich hier also einmal probeweise als „gestaltete Zeit“ definieren und „Langeweile“ als die erwartbare menschliche Reaktion. Robert Musil hat für diesen Zusammenhang im „Mann ohne Eigenschaften“ die Formel des „Seinesgleichen geschieht“ geprägt: „Seinesgleichen“, das ist der Kreislauf der Konvention, in die sich der Mensch flüchtet, um sich über die Unerträglichkeit leerer Stunden zu schwindeln. Die Konvention rettet den Menschen aus dem Ungestalteten ins unpersönlich Vorgestaltete - mit seinen Gedanken, aber auch seinen „Eigenschaften“. Sie können sich ab diesem Moment – gelangweilt oder nicht – zurücklehnen: Ich werde diesen Gedanken ganz konventionell einige Zeit ausführen.

Musils Essay „Der deutsche Mensch als Symptom“ liefert mit dem „Theorem menschlicher Gestaltlosigkeit“ eine anthropologische Begründung für die Abhängigkeit des Menschen von der Konvention: Der gestaltlose Wesenskern des Menschen (seine „Seele“, sein „Selbst“) muss sich nach dem „Theorem menschlicher Gestaltlosigkeit“ notwendig in den „ideologischen“ Konventionen der Gesellschaft formen und ausdrücken. „Ideologie ist: gedankliche Ordnung der Gefühle; ein objektiver Zusammenhang zwischen ihnen, der den subjektiven erleichtert.“ Oder, allgemeiner: „Bindungen, welche das Leben des Menschen

halten“ (Musil (1981), VIII, 1379f.). Die „Person“ definiert sich demnach als Balance zwischen „ideologischen“ Konventionen und einem konventionsfeindlichen „Selbst“. „Historischer Mensch“ und „eigentlicher“, das heißt nicht an „Ideologie“ gebundener Mensch, fallen in ein und derselben Person zusammen und auseinander.

Diese Bestimmung meint ein Problem: Letztlich reproduziert ein weitgehend „ideologischer“ Mensch genau jene „Ordnung der Dinge“, nach der er geformt ist. Dieser Kreislauf erzeugt, was ich als Musils schriftstellerisches Hauptthema bezeichnen würde: die Langeweile. „Wirklichkeit“ im engeren Sinne Musils entsteht dadurch, dass die „Möglichkeiten“ einer zunächst offenen Welt durch den ideologischen Kreislauf eines „Seinesgleichen geschieht“ eingeschränkt werden. Selbst Teil der „Wirklichkeit“, bestimmt „Ideologie“ nicht nur die Psyche des Menschen, seine „Eigenschaften“ sondern bildet sich bis in ganz handgreifliche Gegenstände der Welt hinein ab, in Gegenstände, die wieder Menschen „ideologisch“ prägen.

Das klingt unmöglich oder dumm, die Aktivität so zugunsten der Reaktion zu eliminieren, aber tatsächlich bauen doch die Häuser die Häuser und nicht die Menschen; das 100. Haus entsteht, weil und wie die 99 Häuser vor ihm entstanden sind und wenn es eine Neuerung ist, so geht diese statt auf ein Haus auf eine literarische Diskussion zurück. (Musil (1981), VIII, 1369)

Wie kommt es, dass Menschen sich in Rollen der Konvention unwohl fühlen, in denen sie doch scheinbar ganz aufgehen? Wie ist der Mensch, wie die Gesellschaft in diesem Kreislauf des „Seinesgleichen“ fähig zur Erneuerung? Mit diesen zwei Fragen hat sich Musil ein Leben lang beschäftigt. Sie betreffen gleich doppelt unser Thema: Erstens stellen sie als Lebensaufgabe, der „gestalteten Zeit“ zu entkommen. Zeit gestaltbar zu halten ist für Musil die utopische Aufgabe der Kunst: Sie greift dabei einerseits auf die mystische Erfahrung, die Erfahrung einer ursprünglichen Gestaltlosigkeit zurück; andererseits zersetzt sie die scheinbar lückenlos geschlossene Gestaltung der Zeit in ihren ästhetischen Verfahren, im Essayismus etwa oder in der Ironie.

Zweitens aber, und auch das betrifft unser Thema, entwirft Musil eine recht eigentümliche Sicht des Alters: Er akzentuiert den Begriff nicht z.B. biologisch als körperlichen Verfallsprozess oder metaphysisch dadurch, dass der Tod am Erwartungshorizont des Menschen auftaucht (– bei kaum einen anderen Schriftsteller der Zeit ist der Tod als Motiv so wenig präsent wie eben bei Musil). Stattdessen sieht Musil im Alter eine Form des Umgangs mit Zeichen, man könnte sagen, eine unkünstlerische Rhetorik: Nicht zufällig wird dem „Möglichkeitssinn“ des „Mannes ohne Eigenschaften“ Ulrich, der „Wirklichkeitssinn“ eines „Mannes mit Eigenschaften“ gegenüber gestellt (Musil (1978), 13ff). Als alter Mensch definiert und verkörpert sein Vater, Jurist, exemplarisch das, was in der Gesellschaft gilt.

Musils Drama „Die Schwärmer“ wiederholt die Situation ganz ähnlich: Thomas, der utopische „Möglichkeitssinn“ versucht, dem gealterten Professor Josef zu erklären, warum dessen Ehe mit einer jungen Frau scheitert: „Möglichkeitssinn“ sind Leute, die versuchen, permanent aus der eigenen Haut zu fahren, um sich wohl zu fühlen. Ihm, dem gealterten „Wirklichkeitsmenschen“ aber, geht es darum zu verdecken, dass die Haut, in die er nun einmal hineingewachsen ist, an ihm schlottert. Deshalb muss er das, was konventionell „wirklich“ ist, als „wirklich wirklich“ bestätigen. Dann spiegelt er sich in einer engen konventionalisierten Wirklichkeit als Träger „wirklicher“ Eigenschaften.

Josef: (...) Man müsste sie Anspruchslosigkeit lehren und Achtung vor den festen Grundlagen des Daseins.

Thomas: Josef, eben das ist es: die hat sie nicht, diese Achtung. Für dich gibt es Gesetze, Regeln, Gefühle, die man respektieren muß. Menschen, auf die man Rücksicht zu nehmen hat. Sie hat mit all dem geschöpft wie mit einem Sieb; erstaunt, dass es ihr nie gelingt. Inmitten einer ungeheuren Wohlordnung, gegen die sie nicht das Geringste einzuwenden weiß, bleibt etwas in ihr uneingeordnet.

Der Keim einer anderen Ordnung, die sie nicht ausdenken wird. Ein Stückchen vom noch flüssigen Feuerkern der Schöpfung. (Musil (1981) VI, 399)

Im alten Menschen ist erkaltet und erstarrt, was vordem heiß und flüssig war. Nicht nur im Werk Musils beschreibt die Metaphorik des Vulkanischen zugleich ein Erstarren der Welt in konventionellen Zeichen: Simone de Beauvoir etwa zitiert in ihrem Buch „Das Alter“ Viktor Hugo. Der schreibt über sich, er habe die „gebieterische Gelenksteife eines Felsblocks“ und schließt, er sehe den physischen Verfall als „Mineralisation, die ihn vom Organischen befreit.“ (Beauvoir (1972), 437) Die Gelenksteife des Körpers wird zugleich Sinnbild einer Sklerose des Geistes. "Die Pläne sind versteinert. Diese Beschreibung paßt auf das Alter; es ist, mehr noch als die Zeit der Reife, schwer geworden. Ein ganzes langes Leben ist hinter uns erstarrt und hält uns gefangen." (Beauvoir (1972), 319, 320) Das Denken materialisiere sich letztlich bis in die Dinge, an denen der alte Mensch hängt: Diese Dinge sind „sozusagen erstarrte Gewohnheiten“ (Beauvoir (1972), 403).

Vielleicht kommt Ihnen jetzt – wie Gottfried Benn, in seinem Vortrag über das Alter – Hokusai in den Sinn: jener japanische Holzschnittkünstler, der sagte, er habe 73 Jahre alt werden müssen, um etwas von der „wahren Natur der Tiere, der Kräuter, der Fische und Insekten“ zu begreifen: „...mit neunzig Jahren werde ich das Geheimnis der Dinge durchschauen und wenn ich hundertundzehn zähle, wird alles von mir, sei es auch nur ein Strich oder ein Punkt, lebendig sein.“ (Benn (2006), 8) Ist das einfach ein jung gebliebener Alter oder beschreibt die Metaphorik der Erstarrung nicht alles?

- Zunächst präsentiert das Bild des Vulkanischen als Naturgesetz, was zumindest teilweise das Kippen einer fragilen Balance von Gesellschaft und Individuum ist: das Bild, das sich der alternde Mensch von sich selbst macht, verfestigt sich tendenziell zunehmend in einer Übereinstimmung mit dem anderen Bild, das sich die Gesellschaft von ihm macht. Ganz im Sinne Musils charakterisiert auch Jean Améry (1997) den alten Menschen als denjenigen, dem der „Möglichkeitssinn“ ob des „Wirklichkeitssinns“ vergeht: Laut Améry wird dem alten Menschen der „Kredit auf die Zukunft“ gekündigt. Die Gesellschaft beurteilt ihn als den, der er war und daher ihrer Meinung nach ist, nicht mehr aber als den, der er sein könnte. Im Spiegelbild des Blicks der Anderen, das er internalisiert, findet sich der alte Mensch als „Geschöpf ohne Potentialität“.

„Ich war, der ich sein werde“, behauptet Gottfried Benn am Ende seines Vortrags über das Altern. (Benn (2006), 53) Durch Distanzierung und Kälte wollte dieser Vortrag abheben von der gewohnten Perspektive: Metaphorisch besteigt Benn in seinem Text den Hubschrauber und hebt ab vom festen Boden. Aber gerade mit dem emphatischen Gebrauch der Mittel der Zeit bedient Benn wohl mehr oder weniger bewusst das Klischee des jung gebliebenen Alten. Der alte Alte, so ließe sich pessimistisch behaupten, wird auch nach solchen Höhenflügen landen als der, welcher er war und als welchen ihn die Gesellschaft begriffen hat:

Niemand fragt ihn mehr: Was wirst du tun? Alle stellen fest, nüchtern und unerschütterlich: Das hast du schon getan. Die Anderen, so muß er erfahren, haben Bilanz gezogen und ihm einen Saldo vorgelegt, der er ist. Er ist Elektroingenieur, er wird es bleiben. Er ist Postbeamter, nun ja, da kann er noch Vorstand seines Amtes werden mit etwas Fleiß und Glück, das ist schon alles. (Améry (1997), 65)

2.) Fremdheit und Unheimlichkeit des Alterns

Werte Leserin, werter Leser – wie altert eigentlich mein Text? Sind Sie schon dabei, Bilanz zu ziehen und sich einen Saldo vorzulegen, was er gewesen sein wird und was nicht? Wissen Sie schon, ob es ein unwissenschaftlicher Text oder ein wissenschaftlicher, ein lebenskluger oder lebensdummer Text gewesen sein wird, der heute ihre Zeit gestaltet hat? Sie nehmen

Abstand, überlegen, was an fixierbaren Eigenschaften sie erinnern und wiederholen könnten. Erinnernd entdecken Sie so etwas wie eine Zitathaftigkeit dessen, was zur Sprache gekommen ist. Vielleicht hat mein Text inzwischen ein recht konventionelles Schicksal für sich abgesteckt. Sie können sich auf seinen Fortgang verlassen, er wird zu einem recht konventionellen Ende kommen.

Auch ich kenne diese Zitathaftigkeit, weil ich diesen Text geschrieben habe: Ich habe ihn vorgetragen und manche seiner Gedanken waren schon vorformuliert. Ich weiß nicht, ob Sie selbst – vielleicht auch Schreibende oder Redner – diese Erfahrung teilen: Wenn ich an diesem Text nicht mehr arbeiten muss, werde ich mir diese Zitathaftigkeit vor Augen führen, um mir den Anfang einer neuen Arbeit zu ermöglichen. Ich werde meinen Text bewusst altern, um ihn innerlich abzulegen. Zum jetzigen Zeitpunkt können Sie aber der Zitathaftigkeit meines Texts unbefangener entgetreten als ich. Würde mir jetzt vor Augen stehen, welche Gestalt mein Text in Ihrem Denken annimmt, ich könnte ihn wahrscheinlich nie dem Druck übergeben.

„Zitathaftigkeit“, das ist ein Begriff aus einer rhetorischen Untersuchung (Oraic Tolic (1995)) und wäre eine gute andere Formulierung für Musils „Seinesgleichen“: Das Alter zeigt sich dem Menschen auch an so etwas wie einer Zitathaftigkeit des Lebens. "Die gesagten oder geschriebenen Sätze, die Persönlichkeit, die er sich selbst geschaffen hat, konstituieren ein "Sein außerhalb von ihm selbst", dem er entfremdet ist." (Beauvoir (1972), 357) Der alte Mensch ertappt sich dabei, dieselben Geschichten immer wieder zu erzählen: Und dieses Ertappen liegt einerseits daran, dass er sie wirklich wiederholt, andererseits aber daran, dass er sich beim Erzählen der Geschichten nicht mehr ganz mit ihnen identifiziert.

Meiner Meinung nach irrt Musils Vorstellung vom alten Menschen in diesem Punkt. Nicht der junge Mensch fühlt am dringendsten das Auseinanderfallen von Gefühl und ideologischer Form, die ihm die Gesellschaft dafür bereitstellt: Diese Entfremdung erfährt besonders der alte. Musil nahm an, dass die Konventionen der Gesellschaft so etwas wie einen sterilen und stabilen Rahmen von Bedeutungen bereitstellen würden: Er stellte sich die Grenzen der Konvention räumlich und nicht zeitlich vor, nach dem Schema von innen und außen. Die Menschen würden, so glaubte Musil, im Alter zunehmend in die gesellschaftliche Ideologie eingespannt. Aber gerade für den alten Menschen erweist sich durch die Veränderungen, welche die Zeit mit sich bringt, die Vorstellung eines stabilen ideologischen Rahmens als Illusion.

Auch deshalb entfremdet sich der alternde Mensch im Verhältnis zu seiner eigenen Geschichte: Der gesellschaftliche Rahmen um seine Erzählungen verändert sich. Die Zeichen, in denen er seine Geschichte gefasst hat, sind unter neuen Zeichen und in einer neuen Zeichenordnung nur schwer wieder zu erkennen. Ein nackter Frauenoberkörper zum Beispiel hat heute eine andere Bedeutung als früher. Jean Améry, der diesen Gedanken 1968 ausgeführt hat, zitiert entsprechend noch nicht den nackten Frauenoberkörper, sondern den „zur Hälfte entblößten weiblichen Oberschenkel“.

Was man nämlich den Sinn eines Zeichens nennt, ist vielleicht nicht unbedingt das Bezeichnete, sondern eher die Beziehung eines Zeichens zu anderen, und das sinnvolle System besteht in den Relationen eines jeden Signums zu jedem. (Améry (1997), 90)

Vorausgesetzt, so etwas wie ein Bewusstsein der eigenen Persönlichkeit kommt dadurch zustande, dass man sich und anderen über sich selbst erzählt: Dann bleibt diese Verschiebung von Zeichen in der Erzählung nicht ohne Rückwirkung auf Selbst- und Fremdbild des alternden Menschen. Er fühlt sich mit seiner Erzählung in einem fremd gewordenen Kontext auch sich selbst entfremdet. Ihm gehört keine „authentische“ Erzählung mehr, er fühlt sich wie unter Anführungszeichen gesetzt, eine Rolle auf einem Wirklichkeitstheater.

Entsprechend oft drückt sich diese Entfremdung auch in der Metaphorik der Bühne und des Maskenspiels aus. André Gide notiert am 6. März 1941 in sein Tagebuch:

Meine Seele ist so jung geblieben, dass mir immerfort scheint, als sei der Siebzigjährige, der ich unzweifelhaft bin, eine Rolle, die ich übernehme; und die Gebrechlichkeiten, die Versager, die mich an mein Alter erinnern, erscheinen gewissermaßen als Souffleur, der mir's ins Gedächtnis zurückruft, wenn ich geneigt wäre, davon abzuweichen. Worauf ich, als der gute Schauspieler, der ich sein möchte, in meine Gestalt zurückschlüpfe und meinen Stolz dareinsetzte, sie gut zu spielen. (zit. nach Beauvoir (1972), 251)

Als der Ich-Erzähler in Marcel Prousts „Recherche“ nach Jahren wieder den Salon der Herzogin de Guermites besucht, steht ihm plötzlich die im Roman geschilderte Gesellschaft als alt gegenüber: Sie rezitiert einen Text, der merkwürdig unabhängig von den sprechenden Personen erscheint, als handelten sie auf einer Bühne.

Puppen waren sie, aber solche, die man, um sie mit dem Wesen zu identifizieren, das man gekannt hat, gleichzeitig auf verschiedenen hinter ihnen gelagerten Prospekten sehen mußte, die ihnen Tiefe gaben und den Beschauer zwangen, eine geistige Arbeit zu verrichten, wenn er diese spukhaften Greise vor sich hatte, denn er war gezwungen, sie nicht nur mit den Augen, sondern gleichzeitig mit dem Gedächtnis zu betrachten. Puppen, die von den unstofflichen Farben der Jahre umwoben waren, Puppen, die die Zeit konkret macht, die Zeit, die, ihrer Art nach nicht sichtbar, um es zu werden nach Körpern verlangt und, wo immer sie auf solche stößt, sich ihrer bemächtigt, um den Schein ihrer Laterna magica über sie hingeleiten zu lassen. (Proust (1984), 336,337)

Als „Spukhaftigkeit“ des Geschehens drückt Proust seine Unheimlichkeit aus. Dass sich das Vertraute in das Unvertraute verschiebt, ist der Kern einer Theorie des Unheimlichen bei Sigmund Freud. Dem Unheimlichen als etwas, das zum Erschrecken ist, liegt das „Heimliche“ zugrunde. Das „Heimliche“ sei einerseits das ganz Eigene, Vertraute (im Sinne vom „Heimeligen“), andererseits aber gerade auch das Versteckte, nicht bewusst Einsehbares. Letzteres ist eine Nuance, die zuerst Schelling dem Unheimlichen gab: „Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“ (zit. nach Freud (2004), 143) Freud versucht dieser Ambivalenz des „Heimlichen“ im Begriff des „Unheimlichen“ gerecht zu werden, indem er definiert „(...)das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“. (Freud (2004), 138) Freud interpretiert den Prozess des „Unheimlich-Werdens“ letztlich als Symptom einer Triebverdrängung: „Die Vorsilbe »un« an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.“ (Freud (2004), 164) Julia Kristeva hat diese psychoanalytische Pointe von Freuds Aufsatz in ihrem Buch über „das Fremde“ zurückgenommen und stattdessen seine semiotischen Aspekte stärker betont. Das Unheimliche entstünde dann, wenn Zeichen nicht mehr als arbiträr erlebt würden, sondern reale Bedeutung annähmen (Kristeva (1990), 202). In einem solch unheimlichen Moment blickt der Erzähler der Recherche um sich und bemerkt: Die, mit denen ich groß geworden bin, sind alle alt. Eine theatralische Zeichenhaftigkeit, die der Existenz dieser Figuren schon immer geeignet hat, erscheint durch ihr Alter plötzlich gesteigert und natürlich.

Das Symbol hört auf, Symbol zu sein, und übernimmt „die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten“ (Kristeva (1990), 202) zitiert (Freud (2004), 164). Was im Unheimlichen semiotisch, nicht psychoanalytisch verdrängt und offenbar würde, wäre also ein bestimmtes Verhältnis von Wirklichkeit und Zeichen. Um das an einem anderen Beispiel zu wiederholen: Der alternde Mensch sieht sich im Fotoalbum, er trägt die Mode, den Haarschnitt, den Gesichtsausdruck von vor 30 Jahren. Die Unheimlichkeit dieser Begegnung liegt nicht daran,

dass der Betrachter an diesem Bild die Zeichen der Vergangenheit liest, sondern darin, dass er ihnen zugleich eine gespensterhafte Gegenwart beilegt im Gedanken: „Das bin ja doch noch immer irgendwie ich!“ Das Künstliche erscheint einem in diesem Gedanken als die eigene und eigentliche Natur.

Kristeva schreibt über die Unheimlichkeit in einem Buch über den Fremden, weil ihr das Unheimliche der Reflex des Eigenen im Fremden zu sein scheint. Das Motiv der Selbstentfremdung des alternden Menschen verbindet ihr Thema mit meinem. All die Motive der Unheimlichkeit, die Freud in seinem Aufsatz anführt, scheinen mir in Bezug auf das Alter besser semiotisch als psychoanalytisch interpretiert: dass Gedanken plötzlich die Wirklichkeit animistisch beleben, dass bild- oder puppenhaftes Totes als Lebendes erscheint (im Alter steigt, so Beauvoir „Der Feindseligkeits-Koeffizient der Dinge“ (Beauvoir (1972), 258)), dass sich Vorgänge und Ereignisse im Leben unerklärlicherweise wiederholen. Insbesondere betrifft das jedoch das Motiv des Doppelgängers, dessen Unheimlichkeit Freud vor allem an Texten ETA Hoffmanns erläutert.

So wird auch die folgende Anekdote, die Freud als eigenes Erleben erzählt, unheimlich durch das unklare Verhältnis von Zeichen und Wirklichkeit. Als Verdrängung lässt sich das Unheimliche in ihr wohl nicht interpretieren - es sei denn, man könnte psychoanalytisch gesprochen nicht nur einen Trieb verdrängen, sondern auch das Alter.

Ich saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstoßenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die Reisemütze auf dem Kopfe, bei mir eintrat. Ich nahm an, dass er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verduzt, dass der Eindringling mein eigenes, vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war. Ich weiß noch, dass mir die Erscheinung gründlich missfallen hatte. (...) Ob aber das Missfallen dabei nicht doch ein Rest jener archaischen Reaktion war, die den Doppelgänger als unheimlich empfindet? (Freud (2004), 168)

3) Ironie und Mitleid

Werte Leserin, werter Leser, wie empfinden Sie eigentlich meine Versuche, hier immer wieder selbst einen Doppelgänger auf eine fiktive Bühne zu heben, mein immer wieder neu ansetzendes Sprechen aus dem Off: Ist Ihnen das unheimlich oder halten Sie das doch eher für Ironie? Auch das Zweite würde mich Ihnen vielleicht nicht unbedingt sympathisch machen: Empirisch arbeitende Linguisten haben Folgendes herausgefunden:

(...) als zentrale situationale Bedingung von Ironie ist motivationspsychologisch das Bedürfnis nach Kontrolle anzusetzen, das zu ironischen Sprechakten vor allem dann führt, wenn es in einer konkreten Situation nicht zureichend befriedigt wird. (Groeben, Scheele (1986), 79)

Ich habe zunächst versucht, die Frage des Alterns unmittelbar damit zu verknüpfen, dass Ihnen hier in meinem Text gestaltete Zeit gegenübertritt. Das brachte als Risiko mit sich, dass Sie sich vorzeitig im Bild fühlen, ein Untergraben meiner Autorität als Autor; die Gefahr, dass meinem Text, bildlich gesprochen, vor der Zeit die Zähne ausfallen. Der Erzähler aus dem Off, den ich für Sie und mich erfunden habe, ist die Kompensation dieser Gefahr. Er gewinnt Haltung und Kontur, indem er die zu erwartenden Niederlagen im Voraus bespricht. Sie finden eine solche Ironie zu billig, gerade weil sie so theoretisch von der Kanzel kommt? - Dann treffen Sie sich im Urteil mit Jean Améry, obwohl der ausgerechnet einen Ausschnitt aus Rene Magrittes „Der Geist der Komik“ als Titelbild seines Buchs über das Alter gewählt hat:

Die Zahnprothese ist, wie ich aus unzähligen mehr oder minder witzigen Witzen weiß, nicht tragisch, nur lächerlich. In unserer Jugend pflegtest Du mich zu beißen, sagt nachts die liebeslüsterne Frau zu ihrem Mann, der irgendetwas von einem harten Geschäftstag murmelt und zur Kalamität ehelicher Lust nicht aufgelegt ist; als sie aber weiter verführt und verlangt, daß er wieder zum Verführer werde, gibt er resigniert bei: all right, all right, give me my teeth. - So der witzige Witz. A ist nicht einverstanden mit dem Witzdichter, denn er findet, daß eine Zahnprothese tragisch ist wie Lear auf der Heide und daß in einem schmutzigen Jammer versinkt, wer in kein Fleisch mehr beißen kann.“ (Améry (1997), 51)

Entsprechend protestiert Améry auch gegen die Ironie eines Arztes: Der fragt eine alte Frau, die wegen schwer erträglicher Schmerzen zu ihm kommt: „Wann wollen Sie denn eigentlich Ihren Rheumatismus haben, wenn nicht jetzt? (Améry (1997), 43) Diese Äußerung ist nicht nur ironisch, sondern sie empfiehlt das Teilen eben dieser Ironie quasi als Heilmittel: Der Arzt verbündet sich dabei augenzwinkernd mit seiner Patientin – gegen sie. „Ihr Problem ist medikamentös vielleicht zu lindern, aber nicht zu lösen“, bedeutet sein Ratschlag: „Aber teilen Sie doch einmal versuchsweise meine Perspektive und sehen Sie sich von außen, gleichsam durch neutrale Augen als das, was Sie sind. Auf diese Weise werden Sie Ihr Leiden zwar nicht los, aber durch den objektiven Blick auf sich selbst gewinnen zumindest dem Anschein nach so etwas wie Kontrolle.“

Allein aus dem Material Simone de Beauvoirs zu schließen, sind alternde Schriftstellerinnen und Schriftsteller voll von dieser Ironie: Sie selbst kommt gegen Ende ihres Buches zum Befund: „Und tatsächlich muß man das Alter, mehr noch als den Tod, als Gegensatz zum Leben betrachten. Es ist die Parodie des Lebens.“ (Beauvoir (1972), 463) An anderer Stelle zitiert sie das Tagebuch Paul Claudels, eines „Optimisten“: "Achtzig Jahre! Keine Augen mehr, keine Ohren mehr, keine Zähne mehr, keine Beine mehr, kein Atem mehr! Und das Erstaunliche ist, daß man letztlich auch ohne das alles auskommt!“ Und sie fügt noch ein Zitat aus Voltaires Tagebuch hinzu: "Es stimmt, ich bin etwas taub, etwas blind, etwas impotent, und das alles wird von drei oder vier abscheulichen Gebrechen gekrönt: aber nichts hindert mich, zu hoffen.“ (zit. nach Beauvoir (1972), 257)

Diese Ironie ist nichts als die andere Seite der Unheimlichkeit: Sie entsteht innerhalb derselben Kommunikationssituation, in der nur eine andere Perspektive eingenommen wird. Motive der Unheimlichkeit, die Freud anführt, das Schwinden der Grenze zwischen Lebendem und Totem, das Mechanische im Leben, die „unbeabsichtigte Wiederkehr des Gleichen“, die Komplikationen des Doppelgängertums sind, wie Freud selbst immer wieder nebenbei vermerkt, auch Motive von Ironie und Komik. (Freud, 156, 157, 166, 172) Wenn der Baron Charlus dem Erzähler in der „wiedergefundenen Zeit“ als Karikatur seiner selbst gegenübertritt, dann zeigt diese Karikatur das Doppelgesicht von Unheimlichkeit und Ironie.

Die linguistische Sprechakttheorie beschreibt Ironie als Kommunikation von drei Personen, von denen eine nicht aktiv an der Kommunikation teilnimmt, sondern zu einem passiv besprochenen Opfer wird. (vgl. dazu etwa Stempel (1976)) Ein Sprecher kündigt seine kommunikative Verbundenheit mit einem Zuhörer, der auf Treu und Glauben baut, und adressiert in Wirklichkeit seine Sätze an eine dritte Person. Der ursprüngliche, naive Zuhörer verliert vor dem Ironiker und seinem zuhörenden Komplizen seine Identität als Person und wird zu einem besprochenen Zeichen. Er erlebt die ironische Sprechsituation als unheimlich, weil er nicht durchschaut, wie Zeichen in ihr verwendet werden.

Das scheint mir auch die Situation des alternden Menschen zu beschreiben: Er entfremdet sich mit der Zeit dem Bedeutungsrahmen, innerhalb dessen er sich als Person definiert hat, und gerät so in eine Situation, in der er sich von außen sehen kann oder muss. Indem er sich plötzlich als Darsteller in einem Rollenspiel findet, „sagt“ er anderes als er „meint“. Beharrt

er in dieser Situation auf der ihm ursprünglichen Eigendefinition, so gerät er in eine Situation der Unheimlichkeit, in der in Gesellschaft eine Kommunikation über seinen Kopf hinweg geführt zu werden scheint, in ihm unverständlichen Zeichen: Wie erstaunt nimmt er irgendwelche Nebenbedeutungen wahr, in denen da einer über ihn spricht. Oder in denen er sich selbst von sich erzählt. Die Unheimlichkeit ist der Reflex einer Ironie, deren Opfer er ist und die er als Ganze doch noch nicht versteht.

Wenn sich der alternde Mensch jedoch mit der neuen Zeit verbündet und aus ihrer Perspektive über die alte urteilt, distanziert er sich ironisch von etwas, das er von seiner Person doch nicht abtrennen kann. Die Ironie wird eine Perspektive, die Unheimliches wahrnimmt, ohne zugeben zu wollen, von ihm betroffen zu sein. Unheimliches und Ironie sind schon bei Kristeva entsprechend zusammenhängend gedacht:

Sich ängstigen oder lächeln, das ist die Wahl, vor der wir stehen, wenn uns das Fremde überfällt; wofür wir uns entscheiden, hängt davon ab, wie vertraut wir mit unseren eigenen Phantomen sind. (Kristeva (1990), 208)

Wenn aber Selbst- und Fremddefinition des alternden Menschen aufeinander bezogen sind: Wie steht es dann um eine Ironisierung des alten Menschen, die nicht in der Selbstwahrnehmung auftritt, sondern im Blick der Gesellschaft? Aus heutiger Perspektive unterschätzt man leicht die Verlockungen zu dieser Ironie: Aristophanes, bekannt als der „Vater der Komödie“, hat zugleich die Gestalt des „Lustgreises“ als komische Figur entdeckt. In dieser Figur wird der Kampf um die „Bedeutung“ zwischen den Generationen dargestellt als ein Kampf darum, was zukünftig gilt. Der Greis schwingt dabei „bedeutende“ Reden und hat diesen Kampf doch schon verloren. Gleichzeitig fällt in dieser Figur exemplarisch auseinander, was am Trieb in der Gesellschaft als „authentisch“ akzeptiert wird und was als gleichsam nur theatralische Äußerung des Triebs in Zeichen. Die Geschichte der Komödie hat diese Figur vor allem seit Plautus zum festen Bestandteil (vgl. Fuhrmann (1976)); die Comedia dell' arte hat sie in der Figur des Pantalone inventarisiert. Ein weibliches Gegenstück dieses Greises tritt (weniger häufig) in Gestalt der alten Kupplerin auf: Bei dieser Figur tritt zugleich mit ihrer Lächerlichkeit stärker ihre hexenhafte Unheimlichkeit hervor.

1975 lässt der Schweizer Adolf Muschg in seinem Roman „Im Sommer des Hasen“ einen habituellen Ironiker auftreten und vor fiktiven Publikum aus selbst „Geschriebenem“ erzählen (Muschg (1975), 228-236): „(...) das einzige echte Tabu, das es in unserer Zivilisation noch gebe“, schickt dieser Ironiker voraus, „erhebe sich vor der Heiligkeit des Alters“. Er sei gekommen, es zu brechen. Und er beginnt seine Geschichte:

Hermann und Dorothee beides hohe Siebziger, waren einander zugetan, und zwar auf die Weise, dass sie täglich um vier Uhr im Zimmer, das das Teezimmer genannt wurde, den Tee zusammen nahmen und sich über den stark zitternden Tässchen zunickten, stärker als ohnehin. (Muschg (1975), 228, 229)

Die Geschichte wird, gerade weil sie mit ihrer Ironie so offensichtlich eine Komplizenschaft gegen die Alten sucht, vor dem fiktiven Publikum zum Fiasko: Die Geschichte verrate „gequälte und dürftige Instinkte“ (Muschg (1975), 228), sie „drücke sich um ihr Problem“ (Muschg (1975), 238).

Das fiktive Publikum Muschgs wirft diesem Ironiker seine Mitleidslosigkeit vor. Der mitleidige Blick, so könnte man folgern, müsste sich mit der Perspektive der alten Menschen identifizieren und über dieser Identifikation die rhetorischen Rollenkonstruktionen von Unheimlichkeit und Ironie gerade zum Verschwinden bringen. Das Mitleid brächte auch die tragikomische Liebe des Greises von der Bühne zeichenhafter Lächerlichkeit. Der mitleidige Beobachter würde das Geschehen als „natürlich“ nehmen und sich mit ihm identifizieren. Wenn das wirklich die Forderung an das Mitleid wäre, träfe das Verdikt des fiktiven

Publikums allerdings nicht nur den Text des Ironikers bei Muschg, sondern wahrscheinlich auch meinen: Es wäre geschmacklos, von einer Rhetorik des Alterns zu reden.

Vielleicht ist es aber vom Mitleid zu viel verlangt, alle unsere Uneigentlichkeiten zu überwinden. Vielleicht müssten wir uns, um mitleidig zu sein, gerade gleichzeitig mit auf der Bühne denken: Nicht um eine ganz unrhetorische Authentizität der mitleidigen Identifikation ginge es dann. Wer Mitleid hätte, dürfte sich nur nicht gleichzeitig auf einen unangreifbaren Standpunkt jenseits der Bühne des Leidens stellen. Mitleidlos wäre eine Rhetorik des Alters dann, wenn sich ihr Verfasser nicht selbst als in dieser Rhetorik befangen begreift. Die Arbeit an der Theorie einer solchen Rhetorik wäre eine daran, sich selbst im Dilemma des Alternden zu erkennen, die eigene Zerfallenheit mit der fremd „gestalteten“ Zeit. Ein Kommentar des eigentlichen Helden im Roman Muschgs scheint mir den habituellen Ironiker denn auch am treffendsten zu kritisieren: „Du schielst“, sagt er zu ihm, „es handelt sich um deine Sache“ (Muschg (1975), 237).

4.) Altersklarheit

Werte Leserin, werter Leser, angenommen Sie haben all diese Stadien durchlaufen – vielleicht in meinem Text, vielleicht in einem anderen: das Stadium, in dem Sie Distanz genommen haben und die Muster, die Konventionen des Textes durchschaut; das Stadium, in denen Ihnen die Fremdheit dessen, was Sie lasen, plötzlich unheimlich wurde und das Stadium, in dem Sie sich halb ironisch vom Autor distanzieren und sich halb mitleidig auf den Text einstellen. Dann kennen Sie wahrscheinlich auch das: Sie sehen sich, plötzlich vereinzelt, von außen über dem Text sitzen. Der Raum, die Stimme des Autors, vielleicht die Personen neben Ihnen: Das alles ist getrennt von Ihnen wie unter einem Glassturz. Die Wörter des Texts zerfallen in sinnlose Buchstabenfolgen. Die Verbindung mit dem, was gerade geschieht, der Affekt in der Beteiligung an einer Kommunikation scheint plötzlich aus der Situation gezogen. Auch so begegnet Ihnen „gestaltete Zeit“:

Die Trennung durch den Glassturz, durch die Scheibe oder den optischen Apparat: Das waren die Lieblingsbilder Musils für die Abstraktion der ästhetischen Erkenntnis. Und vereinzelt kam er in Notizen mit dieser Vorstellung auf das Alter zurück: „Reiz des Alterns / der Involution/: Es fällt wie Schuppen von den Augen. Geliebte Wesen u. Tätigkeiten siehst du erbarmungslos.“ (Musil (1983), 754) „Irgendwo in einer Festrede oder Festschrift habe ich gelesen.“, heißt es an anderer Stelle (Musil (1983), 751), „Das herrlichste Ergebnis des Alters, sich selbst ganz objektiv anzusehen, sich gleichsam schon gegenüber zu stehen u. das eigene Leben wie in Bildern an sich vorüber ziehen zu sehen, war ihr beschieden.’ Das ist richtig.“ Fast genauso wie in Musils Festschrift findet sich der Gedanke auch bei Beauvoir, mit Einschränkungen des optimistischen Pathos: „Auch intellektuell kann das Alter eine Befreiung bedeuten: es befreit von Illusionen. Die Klarheit, die es bringt, ist oft mit einer bitteren Ernüchterung verbunden.“ (Beauvoir (1972), 421)

In welchem Stil äußert sich diese Klarheit, woraus besteht sie sozusagen rhetorisch? Wie beim Mitleid drängt sich auch hier als erste Vermutung auf, dass plötzlich alle Verkomplizierungen der Reflexivität, wie Unheimlichkeit und Ironie hinfällig werden und damit auch die Frage nach Stil und Rhetorik: Die illusionslose Altersklarheit, mit der etwa Beckett die *conditio humana* in den Blick genommen hat, würde demnach ein Jenseits der Rhetorik implizieren. Mit dem Vorbehalt der Postmoderne ließe sich aber auch hier das diametral Entgegengesetzte behaupten: Unheimlichkeit, Ironie und Mitleid steigern und mischen sich nur bis zur Unkenntlichkeit für den Leser, der dieses letzte Kapitel im „Buch der Enttäuschungen“ als altersklar empfindet.

Wer Ilse Aichinger gelesen hat, bewundert in ihrem Schreiben vielleicht gerade diese illusions- und konventionsferne Klarheit: Sie stammt unter anderem daher, dass der Nationalsozialismus sehr früh zerstört hat, was ihr an Wien konventionelle Kinderheimat hätte sein können. Schreibend suchte sie immer wieder fremde Heimatsorte, zuletzt als

Programm in ihren „unglaublichen Reisen“: Viele von diesen Reisezielen hatten englischsprachige Namen. Das hohe Alter aber fesselte sie für über ein Jahr an ein Bett in einem Wiener Spital für Senioren, mit Blick auf Steinhof: Da sie nicht mehr schreiben konnte, spielte sie mit ihrer Betreuerin Scrabble, ein Spiel, das die Buchstaben von abzulegenden Worten mit Punkten bewertet. Als die Betreuerin bemerkte, dass „Frau Aichinger“ oft schwinde, indem sie englischsprachige Wörter lege, versuchte ich als Besucher noch klug zu sein. Ich wandte ein, das tue sie mit Recht: Schließlich habe sie als Schriftstellerin ja diese Wörter in die deutsche Sprache gebracht. Sie aber unterbrach mich, mit einem dieser Sätze, aus denen die Altersklarheit spricht: „Wissen Sie, seit ich dieses Spiel kenne, habe ich alle Illusionen in Aberdeen verloren.“

5.) „Gestaltete Zeit“ und Gestalten

Werte Leserin, werter Leser, ich habe mein, unser Thema gleich mehrfach verfehlt. Ich habe eine kleine Rhetorik des Schreibens über das Alter versprochen und eine kleine Rhetorik des Alters ist es geworden. Sonst hätte ich direkter Textstellen analysieren müssen, die das Alter beschreiben. Hier hätte eine repräsentative Auswahl jeden Rahmen gesprengt. Aber ich habe versucht, einer solchen Arbeit von einer Hypothese aus entgegenzukommen: dass das Alter von Menschen ihr Verhältnis zu Zeichen verändert und damit einer Rhetorik unterliegt. Ich habe sie versuchsweise mit der Polarität von Ironie und Unheimlichkeit beschrieben.

Unser Tagungsthema definiert Kunst als „gestaltete Zeit“ und verknüpft diese Definition mit dem Alter. Ein wenig schielt es dabei auf den Mythos, Kunst sei ewig und der Mensch könne in ihr überleben. Eine der Voraussetzungen dieses Mythos ist, dass der Mensch wesentlich Zeichen setzendes Wesen sei und daher in den von ihm gesetzten Zeichen überlebe. Aber diese Voraussetzung springt vorschnell vom Partizip Präsens des Setzenden zum Partizip Perfekt des Gesetzten. Wie der Mensch stehen auch Zeichen nicht jenseits der Zeit, sondern müssen in immer veränderten Kontexten neu erfunden werden, um zu überleben. Die Höhlenzeichnung, die noch immer zu unserer Seele spricht, bedeutet nicht das Gleiche wie bei ihrer Entstehung. Sie bedeutet auf eine Weise, in der die Höhlenmenschen eben nicht überleben.

Nichts ist schwerer neu zu erfinden als das gerade erst Abgelegte, die letzte Mode. Sie profitiert am wenigsten von diesem Mythos der Ewigkeit der Kunst. Vergessen Sie einen Augenblick den Nimbus der Zeitlosigkeit und versuchen Sie, z.B. Thomas Manns „Tonio Kröger“ mit den Augen eines Schülers von heute zu lesen: also nicht mit dem Blick auf ein vorher gewusstes Ganzes, sondern Satz für Satz. Sie werden angesichts dieser Sprache all die Gefühle der Distanznahme erleben, Unheimlichkeit und Ironie, die ich hier mit dem Altern verknüpft habe. Wenn es Sie tröstet: Dem 19. Jahrhundert ging es mit Kotzebue nicht anders. Gegen den Zerfall des Menschen mit der „gestalteten Zeit“ hilft nur das immer schwierigere Beharren auf das jeweils mögliche gegenwärtige Gestalten. Der alternde Mensch wird durch dieses Beharren freilich in unlösbare Widersprüche gebracht. Jean Améry hat sie folgendermaßen beschrieben:

Er sagt nein zur Ver-Nichtung und zugleich Ja zu ihr, denn nur in der aussichtslosen Verneinung kann er sich als er selber überhaupt dem Unausweichlichen stellen. Er verliert sich nicht im Einerlei der entselbstenden Normalität, noch sucht er Unterschlupf im Narrenhaus, noch betrügt er sich mit der Jugendmaske, noch mit lügenscherem Altersidyll. Er ist, wie die Gesellschaft das verordnet: was er ist, ein Nichts, und eben in der Anerkenntnis des Nichts-Seins noch ein Etwas. Er macht die Negation durch den Blick der Anderen zu seiner Sache und erhebt sich gegen sie. Er läßt sich ein auf ein unbleibbares Unternehmen. Das ist seine Chance und ist, vielleicht, die einzige Möglichkeit, wahrhaft in Würde zu altern. (Améry (1997), 86)

Literatur

- Améry, Jean, 1997, *Über das Altern*, Klett-Cotta: Stuttgart.
- Beauvoir, Simone de, 1972, *Das Alter*, Rowohlt: Reinbek b. Hamburg.
- Benn, Gottfried, 2006, *Altern als Problem für Künstler*, Alexander Verlag: Berlin.
- Freud, Sigmund, 2004, Das Unheimliche, in: Ders., *Der Moses des Michelangelo*, Fischer Taschenbuch: Frankfurt a. M., 137- 172.
- Fuhrmann, Manfred, 1976, Lizenzen und Tabus des Lachens - zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie, in: R. W. Wolfgang Preisendanz, R. Warning (Hg.), *Das Komische*, Fink: München (=Poetik und Hermeneutik VII), 65-101.
- Groeben, Norbert, Scheele, Brigitte, 1986, *Produktion und Rezeption von Ironie*, Gunter Narr Verlag: Tübingen.
- Kristeva, Julia, 1990, *Fremde sind wir uns selbst*, Suhrkamp: Frankfurt a.M.
- Muschg, Adolf, 1975, *Im Sommer des Hasen*, Suhrkamp: Frankfurt a.M.
- Musil, Robert, 1978, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt: Reinbek b. Hamburg.
- Musil, Robert, 1981, *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. von Adolf Frise, Rowohlt: Reinbek b. Hamburg.
- Musil, Robert, 1983, *Tagebücher*, Rowohlt: Reinbek b. Hamburg.
- Oraic Tolic, Dubravka, 1995, *Das Zitat in Literatur und Kunst: Versuch einer Theorie*, Böhlau: Wien.
- Proust, Marcel, 1984, *Die wiedergefundene Zeit*, Suhrkamp: Frankfurt a.M.
- Stempel, Wolf-Dieter, 1976, Ironie als Sprechhandlung, in R. W. Wolfgang Preisendanz, R. Warning (Hg.), *Das Komische*, Fink: München (=Poetik und Hermeneutik VII), 205-235.