



**PRO
SENECTUTE**
GEMEINSAM STÄRKER

Kompass zur Altersbelletristik der Gegenwart

Trends, Analysen, Interpretationen

Rahel Rivera Godoy-Benesch

Pro Senectute Bibliothek (Hrsg.)

Rahel Rivera Godoy-Benesch

Kompass zur Altersbelletristik der Gegenwart

Pro Senectute Bibliothek (Hrsg.)

**PRO
SENECTUTE**
GEMEINSAM STÄRKER

© 2015 Pro Senectute Verlag, Zürich
www.prosenectutebibliothek.ch

ISBN 978-3-9523-4765-2 (Paperback)

ISBN 978-3-9523-4766-9 (EPUB)

ISBN 978-3-9523-4767-6 (PDF)

Projektleitung: Dieter Sulzer

Lektorat: Kurt Seifert, Dieter Sulzer

Umschlaggestaltung: Raphael Angele

Satz und Layout: Raphael Angele

Kompass zur Altersbelletristik der Gegenwart

Trends, Analysen, Interpretationen

Rahel Rivera Godoy-Benesch

Pro Senectute Bibliothek (Hrsg.)

Inhalt

Vorwort	7
Die Altersbelletristik der Gegenwart	9
Zwischen Lesevergnügen und wissenschaftlicher Studie	
Alte Kunst auf neuen Wegen	17
Kreativität im Altersroman	
Verstörte Angehörige und rebellierende Alte	35
Der Pflegeroman	
Zugänge zu unerschlossenen Räumen	53
Der Demenzroman	
Der Blick zurück	71
Lebenslauf und Lebenssinn im autobiographischen Altersroman	
An der Grenze des Sagbaren	89
Tod und Spiritualität im Altersroman	
Der Komplexität des Alters begegnen	107
Essays, Betrachtungen, Tagebücher	
Quellen	126
Index	134

Ausgewählte Werke unter der Lupe

Alte Kunst auf neuen Wegen

Thomas Mann: Der Tod in Venedig (1911)	25
Philip Roth: Die Demütigung (2010)	28
Hanna Johansen: Der Herbst, in dem ich Klavier spielen lernte (2014)	31

Verstörte Angehörige und rebellierende Alte

Andrea Gerster: Dazwischen Lili (2008)	43
Valter Hugo Mäe: Das Haus der glücklichen Alten (2008)	46
Annette Pehnt: Haus der Schildkröten (2006)	49

Zugänge zu unerschlossenen Räumen

Arno Geiger: Der alte König in seinem Exil (2011)	60
Emma Healey: Elizabeth wird vermisst (2014)	63
Ruth Schäubli-Meyer: Alzheimer: Wie will ich noch leben – wie sterben? (2010)	66

Der Blick zurück

Joan Didion: Blaue Stunden (2012)	79
Laure Wyss: Wahrnehmungen (2003, posthum)	82
Amelie Fried: Schuhhaus Pallas. Wie meine Familie sich gegen die Nazis wehrte (2008)	85

An der Grenze des Sagbaren

Joan Didion: Das Jahr magischen Denkens (2006)	97
Georges Wieland: Das Vorhaben (2003)	100
Jürg Amann: Mutter töten (2003)	103

Der Komplexität des Alters begegnen

Willibald Sauerländer: Das Verschwinden des Alters (2010)	114
Odo Marquard: Endlichkeitsphilosophisches über das Altern (2013)	118
Roland Barthes: Tagebuch der Trauer (2010, posthum)	121

Vorwort

In der Pro Senectute Bibliothek stehen über eintausend Werke der Altersbelletristik: Romane, Kurzgeschichten, Gedichte, Biografien, Tagebücher, Essays. Diese vielfältige und in ihrer Art einzigartige Sammlung stand bisher etwas im Schatten des Hauptbestands an Fachliteratur, welcher um ein Vielfaches grösser ist. Mit der Vermittlung unseres Fachbestands liefern wir einen Beitrag zum Erhalt der Lebensqualität älterer Menschen. Wie relevant ist jedoch die belletristische Literatur für die gerontologische Forschung und die praktische Altersarbeit? Ist sie mehr als eine nette Ergänzung und Freizeitlektüre? Kann sie grundlegende Erkenntnisse über das Alter beisteuern?

Wir glauben, ja. Die Altersbelletristik ist unermesslich reich an Inhalten, Formen und Sichtweisen. Sie kann voll von fantastischen Utopien, durchtränkt von erfrischender Subjektivität und frei von politischer Korrektheit sein. Ihre Autorinnen und Autoren sind alternde Schriftstellerinnen oder Angehörige älterer Menschen, manchmal auch Philosophen. Sie sind keine von einer bestimmten Disziplin geprägten Fachleute der Altersforschung oder -arbeit, aber meist mit dem Alter bestens vertraut. Altersbelletristik entzieht sich deshalb der wissenschaftlichen Terminologie und hebt Facetten des Alters hervor, welche in der Fachliteratur möglicherweise zu kurz kommen. Sie ergänzt die Fachliteratur, stützt sie oder widerspricht ihr.

Um aber vertiefte Erkenntnisse zu gewinnen, bedarf es, insbesondere bei belletristischer Literatur, der Analyse und Interpretation. Die Herausforderung, den Belletristikbestand der Pro Senectute Bibliothek zu durchkämmen, Trends auszumachen und zentrale Werke zu interpretieren, hat Rahel Rivera Godoy-Benesch angenommen. Sie hat dies auf beeindruckende Weise gemeistert, nicht zuletzt weil sie zwei in dieser Kombination eher seltene, für die Erschliessung einer solchen Spezialsammlung aber notwendige Kompetenzen in sich vereint: literaturwissenschaftliches Handwerk und gerontologische Kenntnisse. In ihren Texten ist eine grosse Verbundenheit mit der Altersliteratur zu spüren, aber stets auch analytische Distanz. Sie streicht bedeutsame Aussagen von Texten heraus, ebenso weist sie auf Widersprüche hin. Und die Interpretation eines Werks erfolgt stets im Bezug zu aktuellen Altersdiskursen.

Der Leserin und dem Leser soll dieses Buch als Kompass dienen, der sicher durch die Untiefen der Altersbelletristik führt, dessen Nadel beim Passieren wichtiger Werke ausschlägt und der hoffentlich zur weiteren Lektüre von Altersliteratur animiert.

Dieter Sulzer, Pro Senectute Bibliothek

Es ist faszinierend zu beobachten, wie heute in ganz unterschiedlichen Wissenschaften die Kategorie der Erzählung eine neue Aktualität gewinnt. [...] Dabei galt der Akt des Erzählens noch vor kurzem als die verkörperte Unwissenschaftlichkeit.

Peter von Matt über die Gemeinsamkeiten zwischen Natur- und Geisteswissenschaften

Die Altersbelletristik der Gegenwart

Zwischen Lesevergnügen
und wissenschaftlicher Studie

Das Alter ist eines der grossen Trendthemen der Gegenwart, sei es in den Medien, den Künsten oder den Wissenschaften. Nicht ohne guten Grund, denn allge-

meiner Wohlstand und Fortschritte in der Medizin haben dafür gesorgt, dass die Menschen älter werden und länger gesund und aktiv bleiben. Zusammen mit den Babyboomern, die alle innert der nächsten zwei Jahrzehnte die Grenze zu den Siebzigern überschritten haben werden, führen diese Entwicklungen zu einem massiv höheren Anteil an alten Menschen in der Bevölkerung. Ein solcher demographischer Wandel stellt den Sozialstaat vor neue Herausforderungen. Die Medien berichten von drohenden finanziellen Engpässen in der Altersvorsorge und im Gesundheitsbereich. Die von der medialen Berichterstattung oft hervorgehobenen ökonomischen Aspekte sind aber nur ein Teil der Veränderungen. Nicht nur die Gesellschaft und der Staat sind gefordert, sondern auch die einzelnen Menschen. So unterstützen und begleiten Familienmitglieder ihre gebrechlichen Angehörigen (oft nebst Erwerbstätigkeit und allenfalls Kin-

dererziehung) und Freiwillige in sozialen Einrichtungen leisten unzählige Arbeitsstunden zum Nulltarif. Allen voran sind es aber die alten Menschen selber, die von den Veränderungen betroffen sind. Sie prägen das kulturelle Altersbild neu, indem sie ihr Altern aktiv mitgestalten, und damit ebnen sie den Weg für nachfolgende Generationen.

Einen massgeblichen Beitrag dazu leisten auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die mittels ihrer Werke das Alter in den Fokus rücken. Die Altersbelletristik hat dabei eine doppelt konstituierende Funktion. Einerseits porträtiert sie mit besonderer Feinfühligkeit und sprachlicher Fertigkeit Menschen und hält so persönliche Erfahrungen und Einzelschicksale fest. Auf der anderen Seite entwickelt die Literatur neue Ideen und Konzepte und ist so Träger von Innovation. Dazu sind manchmal Grenzüberschreitungen nötig. Tabubrüche und Provokationen aller Art sind in Altersromanen darum an der Tagesordnung, aber selten Selbstzweck. Vielmehr verbergen sich dahinter komplexe Fragestellungen zum menschlichen Dasein und zu unserem Umgang mit der letzten Lebensphase, dem Alter.

Zum vorliegenden Buch

Den nachfolgenden Kapiteln liegt die Arbeit mit rund tausend Werken der Altersbelletristik zugrunde. Sich mit einem solch grossen Bestand auseinanderzusetzen und Buch für Buch in die Hand zu nehmen, ist eine untypische Vorgehensweise für Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler, die vorzugsweise mit einer kleinen Selektion von besonders aussagekräftigen Texten arbeiten. Eher gleicht diese Arbeit einer Korpusstudie, wobei es aber unmöglich ist, die Gesamtheit der Werke mit einzubeziehen und jedem einzelnen gerecht zu werden. An einer Selektion kommt man deshalb nicht vorbei, und diese wird immer zu einem grossen Teil subjektiv begründet sein. Was das Durchsehen jedes einzelnen Buchs aber hervorgebracht hat, sind gewisse Muster, welche die Altersbelletristik durchziehen: Typen von Protagonistinnen und Protagonisten, generische Merkmale von Altersromanen, bevorzugte Szenarien zur Erkundung von Altersfragen, sowie Haltungen und Einstellungen zu verschiedenen Aspekten des Alterns.

Aus diesen Mustern sind die Kapitel dieses Buchs abgeleitet. Sie bestehen alle aus einer Einführung in thematische Besonderheiten und erläutern die spezifischen literarischen Mittel, mit denen Schriftstellerinnen und Schriftsteller die Themenkomplexe angehen. Zahlreiche Beispielstitel und Zitate aus Primärwerken illustrieren diese Einführungen. Im Anschluss daran werden jeweils drei ausgewählte Werke literaturwissenschaftlich analysiert und interpretiert. Diese Bearbeitungen sollen einerseits aufzeigen, wie das wissenschaftliche Lesen von Texten komplexe Inhalte zutage fördern kann. Andererseits greifen sie besonders eindrückliche und berührende Porträts von älteren Protagonisten heraus und fungieren so als Empfehlung zur Lektüre.

Das vorliegende Buch kann weder eine flächendeckende Übersicht über die Altersbelletristik der Gegenwart bieten, noch Patentlösungen für ein erfolgreiches Altern offerieren. Dies will und kann auch die Altersbelletristik selbst nicht. Der Wert der Werke über das Alter ist nicht im Bereich des Wissens zu suchen, sondern in der Bildung. So schärfen die Lektüre und das Studium von Altersromanen die Wahrnehmung für die Altersdebatte und steigern die Kapazität zum Erkennen von Grundlagen und Zusammenhängen. Dieser Aufgabe verschreibt sich auch dieses Buch, das als Einstieg in ein reflektiertes Lesen gedacht ist und das Rüstzeug dazu bereitstellt. Nicht zuletzt soll es auch eine Hommage an die Altersbelletristik sein.

Was bedeutet ‚alt‘? Was ist Altersbelletristik?

Die Belletristik hält sich selten mit normierten, mehrheitstauglichen Definitionen auf. So ist es auch bei der Frage, wann das Alter beginnt – sei es nun das aktive, dritte Lebensalter oder das vierte, wenn die Hilfsbedürftigkeit zunimmt und alte Menschen vermehrt auf Unterstützung angewiesen sind. Die direkteste Art, Protagonisten als alt darzustellen, geschieht durch den Ausdruck ihrer subjektiven Empfindung. Die Spannweite derer, die sich alt fühlen, reicht deshalb von der Mittvierzigerin, die unter ihren körperlichen Veränderungen leidet, bis zum Neunzigjährigen, der soeben überrascht festgestellt hat, dass seine Mitmenschen ihn wie einen alten Mann behandeln. In gleicher Weise lässt sich auch nicht klar definieren, welche Arten von Werken zur Altersbelletristik gehören. Ein Grundkrite-

rium ist – so banal es scheint – dass Altersfragen prominent behandelt werden.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass das Einsetzen des Alters von den Protagonisten (wie auch von vielen Menschen im wirklichen Leben) selten als positiv wahrgenommen wird. Deshalb dominieren in Altersromanen die negativen Aspekte des Alterns wie körperliche Gebrechen und Krankheiten, geistiger Abbau, verminderte Selbstbestimmung und Tod oder Suizid. Aber es gibt auch die andere Seite: Figuren, die im Alter eine neu gewonnene Freiheit entdecken, wenn sie das Erwerbsleben hinter sich lassen, und solche, die Depressionen und Todessehnsucht überwinden und ihrer verbleibenden Lebenszeit neuen Sinn geben.

Sie alle sind Teil einer Altersbelletristik der Gegenwart, die sich der Heterogenität und Individualität verschrieben hat und somit die Dogmen der Identitätsbildung und Persönlichkeitsentwicklung aufnimmt, welche sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herausgebildet haben. Dies geschieht nicht, ohne dieselben ernsthaft zu hinterfragen. Wo bleiben Individualität und Selbstbestimmung, wenn Krankheit und Tod den Alltag bestimmen und Schmerzen die Welt auf den eigenen Körper reduzieren? Welche Rolle spielt ein langes Leben reich an Erfahrungen und Erfolgen noch, wenn die Zukunft plötzlich merklich schrumpft und die Angst vor dem Ende überhand nimmt? Dies sind Fragen, die alternde Literaturschaffende in ihren Werken verarbeiten. Tatsächlich besteht der grösste Teil der Literatur über das Alter aus Alterswerken. Wenn jüngere Autorinnen und Autoren sich dem Alter verschreiben, resultieren daraus nicht weniger faszinierende Erzählungen. So hat sich die Novelle *Tod in Venedig* (1911) des 36-jährigen Thomas Mann genauso als Klassiker der Altersbelletristik etabliert wie hundert Jahre später Arno Geigers Bestseller *Der alte König in seinem Exil* (2011). Solche ‚frühen‘ Werke sind eher die Ausnahme als die Regel, denn was die Literatur über das Alter grösstenteils auszeichnet, ist ihre Sicht von innen. Sie basiert auf persönlichen Erfahrungen und kommt deshalb ganz nahe an die Lebensrealität vieler älterer Menschen heran.

Bezüge zwischen Belletristik, Realität und Wissenschaft

Bezüge zwischen literarischen Welten und der Wirklichkeit herzustellen, ist eine der faszinierendsten Beschäftigungen überhaupt, wenn man sich mit Altersbelletristik befasst. Oft wird in der Gerontologie aus literarischen Werken zitiert – und ebenso oft werden die Zitate sogleich als unrealistisch, übermässig pessimistisch oder sogar als politisch nicht korrekt verworfen (z.B. Vetterli 28). Dabei hat die Erkundung des literarischen Alters viel zu bieten, ganz besonders für die Gerontologie. Rudolf Freiburg schreibt dazu:

Jenseits aller universalen Altersperzeptionen gilt das spezifische Interesse einer ‚humanistischen Gerontologie‘ doch in entschiedener Weise dem individuellen Erleben des Alters. An dieser Stelle kann die Literatur die Forschungsergebnisse der Gerontologie, Soziologie, Medizin, Neurowissenschaften und Biologie in fruchtbarer Weise ergänzen. [...] Gerade die Intimität der Vermittlungsinstanzen Roman und Lyrik, die zuspitzende Kondensierung der tragischen Alterserscheinungen in der Darstellung des Dramas, oder aber die im Modus des Konjunktivs gehaltenen Mutmassungen über das Alter in essayistischen Texten bieten dem Interessierten einen Zugang zur Altersproblematik, die die übrigen Wissenschaften weitgehend schuldig bleiben müssen. (194)

Wenn die Belletristik als Stütze der Gerontologie dienen soll, so setzt dies voraus, dass die literarischen Werke in ihrer ganzen Komplexität erfasst und erforscht werden. Dies ist keine leichte Aufgabe. Hier soll die Literaturwissenschaft vermitteln und Gebiete erschliessen, in welchen sowohl Fachleute der Gerontologie als auch Menschen aus anderen Interessensgebieten neue und fruchtbare Zugänge zum Alter finden.

Die Leserin und den Leser erwartet keine Lektüre zum Zurücklehnen, kein „Wohlfühlbuch“, wie es auch die meisten Werke der Altersbelletristik nicht sind. Altersromane sind oft Trauerspiele, die manchmal – aber bei Weitem nicht immer – am Ende mit poetischer Gerechtigkeit aufwarten. Solche Texte deshalb als grundlegend pessimistisch einzustufen, wäre vermessen. Der Hang zur Negativität kann dem Altersroman als Genre wohl nicht abgesprochen werden. Immer kommen dadurch aber wichtige

Botschaften und Erkenntnisse zum Vorschein. Zu Recht schreibt Rainer Maria Rilke: „Unser Herz ist tief, aber wenn wir nicht hineingedrückt werden, gehen wir nie bis auf den Grund. Und doch, man muss auf dem Grund gewesen sein. Darum handelt es sich“ (67). Literarische Werke über das Alter sind solche Reisen auf den Grund. Sie führen manchmal in tiefste Abgründe, aber verweisen immer wieder auf einen Weg zurück. Auch darum „handelt es sich“, wenn die Altersbelletristik ihre Vermittlerrolle zwischen Kunst, Realität und Wissenschaft wahrnehmen soll.

Kapitel 1

**Alte Kunst auf
neuen Wegen**

Kreativität im
Altersroman

Alte Kunst auf neuen Wegen

Kreativität im Altersroman

Die Idee des ‚kreativen Alterns‘ hat sich in den letzten Jahren ebenso erfolgreich etabliert wie die des ‚selbstbestimmten‘ oder des ‚produktiven‘ Alterns. Alterskreativität beinhaltet zwar viel mehr als nur Kunst, auch die Fähigkeit zur Anpassung

an widrige Umstände gehört beispielsweise dazu. Aber die Kunst ist wohl die Domäne, welche traditionellerweise am stärksten von Kreativität abhängig ist. Es erstaunt deshalb nicht, dass Autorinnen und Autoren sich im Alter ganz besonders mit Kunst und ihrer Antriebskraft, der Kreativität, auseinandersetzen. Dies schlägt sich deutlich in ihren Werken nieder. Es entstehen Erzählungen, deren Figuren sich in der Kunst- oder Musikszene bewegen oder ihren Lebensunterhalt mit Schreiben oder Schauspielerei bestreiten. Die alternden Protagonisten erforschen dabei, welche Position diese Künste in ihrem Leben einnehmen. Solche Erzählungen – man könnte sie auch ‚Künstlerromane des Alters‘ nennen – befassen sich aber nicht nur mit Kunst und Kreativität: Sie generieren auch neue Modelle des Alterns. Dabei scheuen sie nicht davor zurück, wichtige Grundlagen unseres Lebens zu hinterfragen und neu zu definieren.

Scheitern ist Pflicht: Die Kunst in der Alterskrise

Wenn Romane über das Alter die Kunst ins Zentrum stellen, geschieht das oft in der Form von Künstlern oder Künstlerinnen als Hauptfiguren. Diese Protagonisten – sei es die alternde Malerin, der greise Schriftsteller, der senile Musiker oder die betagte Schauspielerin – haben zumeist eines gemeinsam: Das Eintreten des Alters löst bei ihnen eine Schaffenskrise aus, welche sie nur schwer oder überhaupt nicht zu überwinden vermögen. Schriftsteller haben mit Schreibblockaden zu kämpfen, Sängerinnen verlieren ihre Singstimme, Bühnendarsteller vergessen den Text und Maler suchen vergeblich nach Inspiration. Nicht selten enden diese Romane mit dem Tod oder gar mit dem Suizid der Hauptfigur. Kunst und Alter passen schlecht zusammen, könnte man meinen. Und doch haben alternde Kunstschaffende immer wieder grossartige Werke hervorgebracht. Man denke an Monets Seerosenbilder, Beethovens 9. Sinfonie oder Goethes *Wilhelm Meister*.

Weshalb äussern sich Altersromane so negativ über das Verhältnis zwischen Alter und Kunst? Schriftsteller und Schriftstellerinnen schaffen in ihren Werken eine künstliche Welt als Alternative zum wirklichen Leben. Die Diskrepanz zwischen solchen Fiktionen und ihrem eigenen Leben scheint für alternde Autoren an Bedeutung zu gewinnen und der Drang, die Beziehung zwischen Leben und Schaffen neu zu definieren, wird äusserst akut. Kaum ein Buch eines älteren Autors, das sich nicht mit dieser Thematik befasst! Was bedeutet das Schreiben für mein Leben? Hilft es mir, mit den ungeliebten Alterserscheinungen fertigzuwerden? Dient es mir als Instrument, um gegen die Angst vor dem nahenden Tod anzukämpfen? Solche Fragen werden in Alterswerken behandelt, indem fiktionale Künstlerfiguren in Krisensituationen geführt werden, in denen alsdann Lösungsansätze erprobt werden können.

Auch wenn die Protagonistinnen und Protagonisten immer wieder an ihrer Aufgabe scheitern, heisst das längst nicht, dass die Grundeinstellung solcher Romane pessimistisch ist. Oft werden die Künstlerfiguren lediglich an den Rand des Möglichen getrieben, um zu ergründen, was passiert, wenn „es nicht mehr geht“. Daraus entstehen Erkenntnisse, in welcher Form Kunst im Alter eben doch möglich ist. Als Beispiel dient ein Werk des preisgekrönten amerikanischen Autors John Barth, der die Hauptrollen in seinen Romanen seit vielen Jahren mit alternden Künstlerfiguren besetzt. In *The Development* (2008) lässt er einen an Alzheimer erkrankten Historiker eine Autobiographie verfassen. Natürlich ist das Projekt zum Scheitern verurteilt. Das Resultat, die Autobiographie des dementen Professors, ist genau so wirr wie der Geisteszustand ihres Verfassers. Barth zeigt dadurch aber nicht primär auf, dass betagte Menschen die Fähigkeit zum Erzählen einer Geschichte verlieren, sondern dass Bücher notgedrungen das Leben ihrer Autoren spiegeln. In anderen Worten, er betont die Verbindung zwischen Schöpfer und Werk und wehrt sich gegen die Idee einer blutleeren Kunst, die sich vom Leben abkoppelt.

Spuren des Selbst generieren

Was Barth in *The Development* propagiert, findet sich von vielen Schriftstellerinnen und Schriftstellern bestätigt: Sie wenden sich im Alter vermehrt der Autobiographie zu oder versehen zumindest ihre Romane mit

autobiographischen Attributen – beispielsweise indem sie Künstlerfiguren als Protagonisten verwenden – und binden dadurch ihre Werke stärker an sich. Warum aber wird gerade im Alter der Wunsch, das eigene Leben im Werk abzubilden, so drängend? Die direkteste und konventionellste Erklärung dafür ergibt sich aus dem Bedürfnis, nach dem Tod ein Vermächtnis, ein Stück von sich selbst, zu hinterlassen. Das gähnende „Nichts“, das in unserer säkularen Gesellschaft nach dem Tod droht, ist in den Worten von Barbara Höfler „ein ontologisches Problem“, „per definitionem unlösbar“, und „der moderne Mensch befindet sich sein Leben lang auf der Flucht davor“. Da diese Fluchtversuche jedoch zwecklos sind und die fortschreitende Zeit auch den modernen Menschen wie eh und je kontinuierlich dem Tod näherbringt, bleibt nur die Flucht nach vorn. Eine Strategie ist es, den Tod in die Vorstellung zu integrieren, indem man die Zeit danach ins Visier nimmt und Spuren hinterlässt, welche in der Zukunft fortbestehen werden. Künstlerische Werke sind solche Spuren. Nicht nur stellen sie sicher, dass die Nachwelt sich an ihre Schöpfer erinnert, sondern sie trotzen auch der Zeitlichkeit. Im Gegensatz zum menschlichen Leben beginnt ein Roman, ein Gedicht, oder eine Sinfonie immer wieder von Neuem.

Natürlich wäre die einfachste Methode zur Überbrückung des Todes, den Fortbestand des genetischen Erbes zu sichern. Und tatsächlich finden sich in vielen Romanen über alternde Künstler Analogien zwischen dem Erzeugen von Kunst und der Zeugung von Kindern. Das geht so weit, dass der alte Künstler im Roman seine Schreibblockade, Sprechblockade, Malblockade oder Singblockade erst überwindet, nachdem er seine Vorstellungskraft durch ein erotisches Abenteuer mit einer jungen, zeugungsfähigen Frau angeregt hat. Dieses System funktioniert jedoch – der Biologie entsprechend – nur bei männlichen Künstlern. Beispiele solcher Romane, welche die Erotik zwischen älteren Kunstschaaffenden und ihren jungen Musen hervorheben, sind Philip Roths Romane *Die Demütigung* (2010) und *Exit Ghost* (2008), der letzte Roman von Gabriel García Márquez, *Erinnerung an meine traurigen Huren* (2004), sowie *Das letzte Wort* (2015) von Hanif Kureishi. Die manchmal schockierenden erotischen Abenteuer der Protagonisten mit den weit jüngeren Frauen – bei García Márquez handelt es sich um einen alten Mann, der beschliesst, sich zum neunzigsten Geburtstag im Bordell eine minderjährige Jungfrau „zu gön-

nen“ – mögen zwar moralisch verwerflich sein, aber sie haben eine wichtige Funktion im jeweiligen Roman: Sie zeigen auf, dass das Schaffen eines künstlerischen Werks dem gleichen Zweck dient wie die Fortpflanzung, nämlich dem Kampf gegen die Vergänglichkeit.

Zurück auf den Boden der Realität

Dem Tod ein Schnippchen zu schlagen ist aber nicht die einzige Aufgabe der Kunst in der Altersliteratur, und vielleicht auch nicht die wichtigste. Viel akuter als die Todesangst sind oft andere altersbedingte Probleme wie körperliche Beschwerden, Krankheiten und sich ändernde soziale Gefüge, welche alle zu einer Identitätskrise führen können. In Anbetracht solcher Krisensituationen – und das nicht nur im Alter – stellt sich immer die Frage, ob die Beschäftigung mit den Künsten wirklich Probleme zu lösen vermag, oder ob die Kunst vielmehr eine Ausweichstrategie darstellt, einen Rückzug in die unwirkliche Parallelwelt des Schönen und Guten. Doch gerade die Suche nach Zuflucht in der Ästhetik wird in zeitgenössischen Altersromanen oft negativ gewertet. Protagonisten, welche sich der Kunst widmen, um ihrem Alter zu entkommen, werden als ironische Figuren dargestellt und ihre Strategien als fehlgeleitet, wie in Thomas Manns *Tod in Venedig* (1911), wo Gustav Aschenbach am Ende gar mit dem Tod bestraft wird. Ähnlich in Christopher Brams *Père de Frankenstein* (1999): Die verzweifelten Bestrebungen eines betagten Filmregisseurs, seinen gesundheitlichen Beschwerden durch das Malen von Akten zu entkommen, führen nicht zum Erfolg, sondern zum Suizid.

Fast jede Erzählung, in der ältere Kunstschaffende in eine Krise schlittern, kritisiert die Tendenz der Kunst, sich vom Leben abzuheben und sich nur dem Schönen und Guten zu widmen. Warum aber zerfällt gerade im Alter diese Illusion? Wäre da die Funktion der Kunst, über alles Schwere hinwegzutäuschen und Zuflucht zu bieten, nicht umso mehr gefragt? Interessanterweise suchen die Protagonisten in Altersromanen nach anderen, realitätsnäheren Möglichkeiten, die Kunst zur Anwendung zu bringen. Der sich verändernde Körper, das alternde Gesicht im Spiegel sowie die schwindenden Möglichkeiten, am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen, scheinen mit einer Desillusionierung einherzugehen, der auch die Kunst – oder zumindest die traditionelle Idee von Kunst – nicht

standhält. Genau wie die Identität des Künstlers muss auch seine Kunst neu konzipiert werden. Es kommt zum Bruch mit dem früheren Werk und der Künstler tritt in eine neue Schaffensphase ein, die oft mit einem völlig anderen Stil einhergeht.

Kritiker nennen solche radikalen Änderungen in der künstlerischen Ästhetik im hohen Alter „Spätstil“ oder „Altersstil“. Die Universalität des Phänomens ist jedoch umstritten und wenn es darum geht, die Eigenschaften des Spätstils zu definieren, gehen die Meinungen auseinander (s. z.B. Taberner 198-201). In gewissen Alterswerken ist klar eine Tendenz zur Abstraktion sowie zum Fragmentarischen zu erkennen; sie bestehen aus kaum verbundenen Episoden und bedienen sich starker Symbolik. Friedrich Dürrenmatts letzter Roman, *Durcheinandertal* (1998), ist ein solch radikales Alterswerk, und auch *Der blinde Reiter* (2006) von Juan Goytisolo gehört in diese Kategorie. Die neue Ästhetik in Spätwerken muss aber nicht grundsätzlich bei allen Literaturschaffenden die gleichen Eigenschaften aufweisen. Vielmehr ist festzustellen, dass Individualität und Flexibilität bei betagten Schriftstellerinnen und Schriftstellern viel stärker vertreten sind als bei den jüngeren Generationen, weil die sich ändernden Umstände im Alter nach Anpassungen und individuellen, pragmatischen Lösungen verlangen.

Alterskunst und Lebenskunst

Die Anpassung des Stils an die sich ändernden Lebensumstände bedingt viel Kreativität. Diese Kreativität ist es, welche die alten Künstler zu Vorbildern für alle Menschen des dritten und vierten Lebensalters machen soll. Die Fähigkeit zur Anpassung ist nämlich bei allen der Schlüssel zum Erfolg, und so werden nicht selten Theorien zur erfolgreichen Bewältigung des Alters von literarischen Werken abgeleitet (Kunz 88). Kunst wird so mit Lebenskunst gleichgesetzt, die Vollkommenheit des künstlerischen Werks wird zum Mass der Dinge und zum Emblem für eine gefestigte Identität im Alter. Ralph Kunz zufolge lassen sich Künstlerfiguren und reale Künstlerinnen und Künstler aber kaum mit der übrigen Bevölkerung messen: Sie werden zu einem „Idealbild des produktiven und kreativen Alterns“ hochstilisiert, „dem nur die wenigsten entsprechen“ (27).

Dieses Bild des Künstlers als kreatives Genie ist nicht neu, aber die Aura der Genialität war bis vor wenigen Jahrzehnten den alternden Künstlerinnen und Künstlern vorenthalten. Zu sehr wurde das Alter mit Abbau und Zerfall in Verbindung gebracht und als Gegensatz zur innovativen Jugend gehandelt. Jane Manning, eine der grossen Stimmen in der zeitgenössischen Musik Grossbritanniens, meinte mit 74 Jahren an einem akademischen Treffen zum Thema Alterskreativität, dass die Leistung älterer Künstler nie unabhängig von ihrem Alter gewertet werde. Singe sie an einem Abend nicht ganz so grossartig wie sonst, heisse es etwas herablassend, sie sei halt schon alt. Gelingen ihr hingegen der Auftritt perfekt, erzeuge dies Unbehagen und man munkte: „Wie seltsam! Sie ist doch schon so alt“. Die Vorstellung vom Abbau des künstlerischen Talents im Alter ist weit verbreitet, aber die schiere Masse an Alterskunst, die in den letzten Jahren produziert worden ist – vor allem in der Literatur – wie auch das wachsende Interesse der Wissenschaft an diesen Werken, straft solche Ansichten Lügen. Trotz diesen erbaulichen Aussichten für die Alterskunst: Viele Schriftsteller und Schriftstellerinnen geben sich weit weniger verklärt, was ihre kreativen Fähigkeiten im Alter anbelangt. Die Schaffenskrise ist immer noch das häufigste Motiv im Künstlerroman des Alters und die Illusion von künstlerischer Vollkommenheit und Perfektion wird systematisch dekonstruiert.

Bei den Erzählungen mit weiblichen Künstlerfiguren ist das Krisenmotiv nicht ganz so prominent vertreten. Viele der Texte befassen sich primär mit den positiven Eigenschaften der künstlerischen Arbeit. So in Brigitte Halentas Roman *Die Breite der Zeit* (2007), in dem eine siebzigjährige Bäuerin Familie und Heim durch einen Brand verliert und durch das Malen von Bildern in ein neues Leben findet. Auch in *Frühstück mit Proust* (Frédérique Deghelt, 2010) wird die Auseinandersetzung mit Kunst – hier Literatur – ausschliesslich positiv dargestellt: Eine alte Frau aus den Bergen entpuppt sich als fanatische Leserin und fähige Literaturkritikerin, wodurch sich ihr Bereiche des Lebens erschliessen, zu denen sie bis anhin keinen Zugang hatte. Diese Werke schliessen an eine Tradition an, in welcher die weibliche Emanzipation im Vordergrund steht. Die Kunst ist lediglich ein Mittel dazu. Einen ganz anderen, äusserst interessanten Ansatz präsentiert Hanna Johansen in *Der Herbst, in dem ich Klavier spie-*

len lernte (2014). Durch laienhaftes Klavierspiel entmythologisiert sie die Kunst, betont aber gleichzeitig deren Nutzen. In der Folge stellt sie ein gesundes Gleichgewicht zwischen Leben und künstlerischem Schaffen her.

Was alle diese Werke gemeinsam haben, ist der Glaube daran, dass die Funktionen der Kunst immer wieder neu definiert werden müssen. Der Widerstand gegen die Abgeschlossenheit einer Geschichte, der damit einhergeht und in Alterswerken so stark in den Vordergrund rückt, bestätigt vor allem eines: Das kreative Schaffen hat auch im Alter kein Ende – nicht bevor der Tod den Künstler und sein Werk scheidet.

Ausgewählte Werke unter der Lupe



Der Tod in Venedig

Thomas Mann, 1911

Gustav Aschenbach, der Protagonist in Thomas Manns *Tod in Venedig*, gehört längst zu den Klassikern unter den literarischen Künstlerfiguren. Den alternden Schriftsteller, Inbegriff des erfolgreichen und anerkannten Intellektuellen der Jahrhundertwende, erwartet aber ein unschönes Schicksal. Mitten in seinem Sommerurlaub in Venedig fällt er einer Cholera-Epidemie zum Opfer und stirbt einen jämmerlichen Tod. Mit dieser Figur des alten Künstlers, der körperlich und geistig am Ende ist, schliesst Mann an eine Tradition des 19. Jahrhunderts an, welche das Alter als Gegensatz zu einer Jugendlichkeit darstellt, die für Schönheit, Kraft und künstlerische Inspiration steht. Die poetische Gerechtigkeit bestraft Aschenbach nicht zuletzt deshalb mit dem Tod, weil er seine Idee von Alterskunst nicht von Jugendlichkeit und Schönheit lösen kann.

Tauziehen zwischen Alter und Ästhetik

Aschenbachs fortgeschrittenes Alter kommt seinem schriftstellerischen Schaffen in die Quere. Das zeigt sich schon auf den ersten Seiten der Erzählung in seiner „Künstlerfurcht, nicht fertig zu werden, – diese Besorgnis, die Uhr möchte abgelaufen sein, bevor er das Seine getan“ hätte (13). Täglich kämpft Aschenbach mit der „wachsenden Müdigkeit, von der niemand wissen und die das Produkt auf keine Weise durch ein Anzeichen des Versagens und der Lassheit verraten durfte“ (14). Das Alter und das Schwinden der Vitalität, so suggeriert der Text, haben einen schädlichen Einfluss auf die Qualität des künstlerischen Produkts.

Erschöpft von der Anstrengung, seine nachlassende Schaffenskraft durch noch härtere Arbeitsdisziplin zu kompensieren, reist Aschenbach nach Venedig für ein paar Wochen der Zerstreung. Dort lässt er sich vom vierzehnjährigen polnischen Tadzio betören, der mit seiner Familie

im gleichen Hotel residiert und den Aschenbach mit Erstaunen als „vollkommen schön“ (47) erkennt. Seine Faszination für den Knaben rechtfertigt der alte Mann, indem er dessen Wert als Inspirationsquelle für sein künstlerisches Schaffen hervorhebt. Tatsächlich gelingt es dem alternden Schriftsteller, „beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen,“ woraus eine höchst ästhetische Prosa entsteht (83-84).

Dekadenz der Moral

Immer stärker verschiebt sich dieser künstlerisch motivierte Schwerpunkt aber in Richtung Liebe und Sinnlichkeit. Beglückt von dem berausenden Gefühl, das ihn beim Anblick des Jungen befällt, schleicht Aschenbach der polnischen Familie bei ihren Ausflügen durch Venedig nach und beobachtet Tadzio aus sicherer Distanz, wann immer er kann. Seine anfängliche Scham über seine unzüchtigen Gedanken weicht nach und nach einer Abhängigkeit, unter deren Einfluss der Schriftsteller jegliche Selbstkritik verdrängt. Als eine Cholera-Epidemie über Venedig hereinbricht, unterlässt es Aschenbach, rechtzeitig abzureisen, und er warnt auch Tadzios Familie nicht, die sich der Gefahr offensichtlich nicht bewusst ist.

Während Aschenbachs Moral zerbröselt, wechselt er in Gedanken hin und her zwischen Vorstellungen der ungezügelten körperlichen Liebe mit Tadzio und Versuchen, diese zu rechtfertigen, indem er das Verhältnis zwischen Kunst, Schönheit und Sinnlichkeit neu definiert. Dabei reproduziert er einen Ästhetizismus, der im frühen 20. Jahrhundert, zum Zeitpunkt der Publikation des Romans, schon als veraltet gilt: Die Kunst soll sich nur dem absolut Schönen widmen, losgelöst von politischen und moralischen Zwecken und abgekoppelt vom wirklichen Leben und den Wertvorstellungen der Gesellschaft. In der Folge erscheint dem alten Mann seine unsittliche Huldigung des Schönen und Göttlichen, das er in Tadzio sieht, weder moralisch verwerflich noch unangebracht für sein Alter. Im Gegenteil: Als Künstler fühlt er sich dazu berufen.

Von Schönheit besessen

Aschenbach treibt seine Ansichten in eine gefährliche Richtung. Er wendet die Idee der absoluten Schönheit und moralischen Freiheit nicht auf sein geistiges Werk an, sondern auf seinen eigenen Körper. Nicht länger kann er die Anzeichen seines Alters ertragen, welche sein Menschsein und seine Vergänglichkeit hervorheben und ihn deshalb vom gottgleichen Tadzio trennen. Entgegen seinen Grundwerten und seiner früheren Vorstellung würdevollen Alterns unterzieht er sich beim Frisör einer lächerlichen kosmetischen Verjüngungskur. Als sich der verwirrte Künstler nach der Prozedur mit schwarz gefärbtem und gewelltem Haar, absurd geschminktem Gesicht und bunter Kleidung vor den Spiegel stellt, erblickt er darin „einen blühenden Jüngling“ (124). Durch diese Fratze der Selbstverleugnung lässt sich der Alte nicht nur äusserlich täuschen, auch seine anderen Sinne werden getrübt. Selbstvergessen hetzt er bis zur Erschöpfung hinter der polnischen Familie durch die Stadt, missachtet Hunger und Durst und merkt nicht, dass er sich längst mit der um ihn grassierenden Seuche angesteckt hat.

Aschenbachs Tod scheint am Ende selbstverschuldet und somit gerechtfertigt. Manns symbolgeladene Erzählung zeigt aber auch, dass ein alternder Künstler die Verbindung zwischen seinem Leben und seinem Schaffen neu definieren muss. Wenn der körperliche Zerfall sichtbar und spürbar wird, verlieren sich Schönheit und Kraft, die Eigenschaften der Götter, in der Distanz. Der Künstler muss sich auf die Suche nach neuen Werten machen – sowohl für seine Werke als auch für sein Leben. Dass Aschenbach diese Aufgabe ganz offensichtlich falsch angeht, macht ihn zu einer ironischen Figur, welche ohne die Gunst ihres Autors und ihrer Leserschaft auskommen muss.



Die Demütigung

Philip Roth, 2010

Philip Roth ist einer der ganz grossen Provokateure, wenn es um das Thema Alter geht. Die Art, mit der er den Zerfall des Körpers in den Fokus seiner Erzählungen rückt, missfällt vielen, die unverhüllte Sexualität wirkt peinlich und der konstante Negativismus erzeugt Stirnrunzeln. So auch in *Die Demütigung*: Simon Axler, ein alternder Bühnenschauspieler, dem sein Talent abhanden gekommen ist, erschießt sich in seinem Speicher, nachdem seine erotische Beziehung mit einer weit jüngeren lesbischen Frau gescheitert ist. Hinter der Rothschen Schusslinie der Provokation liegt aber eine literarische Welt, deren Erkundung sich allemal lohnt, denn sie fördert eindrucksvolle Erkenntnisse über das Alter zutage.

Das Leben als Theater

Die Figur des Simon Axler ist nicht die des typischen Künstlers, denn als Bühnendarsteller erschafft er keine künstlerischen Werke, deren Beständigkeit der Vergänglichkeit des Lebens trotzen würden. Das Theater selbst ist gekennzeichnet durch die Flüchtigkeit seines Zaubers und die Einzigartigkeit einer jeden Aufführung. Die Bedeutung der Bühnenkunst in *Die Demütigung* liegt vielmehr darin, dass durch die körperliche Präsenz der Akteure auf der Bühne eine Simulation der Realität erschaffen wird, die trotz ihres fiktiven Charakters täuschend echt ist. Das Theater wird somit zu einer kontrollierten, temporären Inszenierung des Lebens, auf deren Illusion sich sowohl das Publikum als auch die Schauspieler willentlich einlassen.

Axler gilt als ein Meister dieser Illusion und ist längst einer der bedeutendsten Schauspieler Amerikas, als er in seinen Sechzigern in eine Krise stürzt und die Fähigkeit verliert, „das Vorgestellte [...] zu etwas Wirklichem“ (42) zu machen. Die Auswirkungen dieses Kontrollverlusts beschränken sich nicht nur auf sein Bühnenspiel, auch im wirklichen Leben kann er Realität und Fiktion kaum mehr auseinanderhalten und zweifelt gar an der Echtheit seines Zusammenbruchs: „Auch als Verrückter war er künstlich. Die einzige Rolle, die er spielen konnte, war die eines Mannes,

der eine Rolle spielte“ (11). Jedoch bringt diese Erkenntnis keine Linderung. „Wenn man jemanden spielt, der zusammenbricht“, kommentiert Axler, „so ist diese Rolle geordnet und strukturiert, aber wenn man sich selbst beim Zusammenbruch zusieht, wenn man die Rolle des eigenen Niedergangs spielt, dann ist es anders, dann ist es erfüllt von Angst und Entsetzen“ (11). Im Gegensatz zur Bühne sind im wirklichen Leben die Gefühle echt. Es gibt kein Entrinnen und auch keinen Applaus, wenn der Vorhang fällt.

Axlers Kommentare leiten eine der wichtigsten Botschaften des Romans ein. Die strikte Trennung zwischen Illusion und Wirklichkeit – zwischen Kunst und Realität – scheint unhaltbar, denn auch das Leben wird hier zur Bühne. In der gleichen Weise wie die Schauspieler sich verkleiden und sich in eine fremde Rolle begeben, inszenieren die Menschen im wirklichen Leben Rollen für sich selbst. Mit diesem vergeblichen Aktivismus täuschen sie sich über die einzig wahre Realität hinweg: diejenige der Vergänglichkeit. Das Leben ist ein Schauspiel – manchmal ein Lustspiel – das alsbald endet. Wozu also all die Arbeit und Mühe, wenn der Körper schliesslich gegen unseren Willen agiert, altert und stirbt? Sein Leben lang hat Axler nicht nur künstlerische Illusionen für sein Theaterpublikum geschaffen, sondern auch sich selbst mit der Illusion der Kontrolle und Selbstbestimmung über sein Leben betäubt.

Eine letzte Inszenierung des Glücks

Das Erwachen aus dieser Täuschung ist für Axler unerträglich. Erst nach einem längeren Klinikaufenthalt hat er seine Suizidgedanken so weit im Griff, dass er in den Alltag zurückkehren kann. Jedoch lassen ihn seine schauspielerischen Fähigkeiten weiter im Stich. Erst die Beziehung mit der vierzigjährigen, lesbischen Pegeen, Tochter eines befreundeten Ehepaars, die Axler zum ersten Mal „als Säugling an der Brust ihrer Mutter“ (56) gesehen hat, erweckt Axler zu neuem Leben. Und nun kommt sein volles Talent der Inszenierung und Täuschung zum Zug. Er verwandelt Pegeen in die Frau, „die er beehrte“ (67), indem er sie mit den teuersten Kleidern überhäuft und ihr ein aufwendiges Styling verordnet. Die burschikose Lesbe, die bis anhin mit ihrer Partnerin durch Moore getraut ist und in Zelten gecampft und Gipfel bestiegen hat, mutiert zur Hetero-

Dame und ist bald kaum wiederzuerkennen. Trotz seinen Zweifeln, „ob er sich vielleicht von einer verzweifelten Illusion blenden liess“ (67), blüht Axler in dieser Aufgabe förmlich auf und spielt sogar mit dem Gedanken, mit Pegeen ein Kind zu zeugen.

Axlers Hochgefühl gleicht dem späten Aufleuchten eines verglühenden Sterns. Als er nach einer heimlichen medizinischen Abklärung bei einem Fruchtbarkeitsspezialisten nach Hause kommt, wartet Pegeen mit der Nachricht auf, dass sie ihn verlasse. Die unwirkliche Beziehung zwischen der lesbischen Frau und dem alternden Mann entpuppt sich als eine künstliche Inszenierung. Was aber bleibt, wenn das fiktive Rollenspiel zu Ende ist? Der Roman suggeriert: Das Wirkliche und Wahre besteht aus nichts anderem als der stetig alternden Biomasse des menschlichen Körpers, dessen Zerfall Axler unaufhaltsam dem Tod entgegenträgt.

An der Illusion des Lebens festhalten

Dass Axler „als das lächerliche, blamierte, schwache Wesen, das er war“ am Ende doch den Mut aufbringt, Suizid zu begehen, verdankt er nichtsdestotrotz dem Glauben an die Illusion. Mit letzter Anstrengung aktiviert er seine Vorstellungskraft, wähnt sich auf der Theaterbühne und löst den tödlichen Schuss aus. Seinen Suizid als Erfolg zu tituln und die Botschaft des Romans darauf zu reduzieren, wäre jedoch zu kurz gegriffen. Eher betont Roth, dass hier zwei Menschen eine kurze Zeit des Glücks erlebt und richtigerweise daran festgehalten haben, so lange sie konnten. Wie die Schauspieler auf der Bühne haben sie das Wunder vollbracht und „das Vorgestellte zu etwas Wirklichem“ gemacht. Der Roman entlarvt solche Illusionen des Lebens zwar, aber er entkräftet sie nicht. Vielmehr wird klar: In Anbetracht des Todes sind sie das Einzige, was wir haben.



Der Herbst, in dem ich Klavier spielen lernte

Hanna Johansen, 2014

Hanna Johansens Buch, das 2015 mit dem Schweizer Literaturpreis ausgezeichnet worden ist, präsentiert sich als ein Hybrid zwischen Tagebuch und Autobiographie. Mit dem Ziel, ihren Lernprozess zu protokollieren, beginnt Johansen, sich das Klavierspiel selber beizubringen. Jedoch werden die schriftlichen Aufzeichnungen ihrer Lernerfolge immer häufiger abgelöst von Kindheitserinnerungen, welche sie neu zu interpretieren sucht. Indem sich Johansen mit der Musik und dem Schreiben befasst, schafft sie einen künstlerischen Rahmen, der es ihr erlaubt, aus ihrem Leben Bilanz zu ziehen und sich mit ihrem alternden Ich auseinanderzusetzen.

Kein Anspruch auf Erfolg

Als sich Johansen zum ersten Mal mutig ans Klavier setzt, hat sie die Grenze zu den Siebzigern bereits überschritten. Wer nun aber die Erfolgsgeschichte einer spät berufenen Pianistin erwartet, eines Wunderkinds des Alters sozusagen, der wird enttäuscht. Auch wer denkt, der Roman sei ein Plädoyer gegen das Paradigma des Zerfalls und wolle nach dem Motto „es ist nie zu spät“ beweisen, dass im Alter noch alles möglich sei, wird eines Besseren belehrt: Johansens Fortschritte sind moderat, sie bringt es nicht gerade zur Virtuosität. Die Autorin widersetzt sich so bewusst der Tendenz zur Beschönigung und zeigt klar: Lernen im Alter funktioniert anders. Und dieses „andere“ Lernen reflektiert sie von Beginn an. Es soll ein Lernen ohne Erwartungen und Erfolgsdruck sein, ein langsames Lernen, trotz der schwindenden Lebenszeit. „Keine Ziele, schon gar keine hohen“ (7), hält Johansen fest. Und ihr gefällt „die Tatsache, dass es nun wirklich zu spät ist, um Klavier spielen zu lernen“, denn so fühlt sie sich „von Enttäuschungen [und] von Ehrgeiz befreit“ (63).

Wie vertragen sich dieser frappante Mangel an Erwartungen und Johansens Laientum als Musikerin mit dem Bild der erfolgreichen, preisgekrönten Schriftstellerin? Und viel wichtiger: Warum beharrt Johansen darauf, sich in einer Kunst zu versuchen, die sie nie auch nur annähernd zur Perfektion bringen wird? Welchen Nutzen zieht sie aus dem Klavier-

spiel? Aufschluss darüber geben Johansens Vergleiche ihrer neuen künstlerischen Tätigkeit mit der wohlbekannteren alten, dem Schreiben. So stellt sie fest, dass das Schreiben eines Romans – das sie zum Zeitpunkt der Aufzeichnungen übrigens immer wieder hinausschiebt – „nichts anderes neben sich duldet“ (44). „Zur Arbeit an einem Buch passt es überhaupt nicht“, wiederholt sie später, „wenn der Kopf sich auch mit anderen Gedanken beschäftigt. Es darf dann nur dieses Buch geben“ (62). Ganz im Gegenteil zu Johansens Klavierspiel, das ihren Tagesablauf nicht touchieren soll und das sie deshalb auf die Zeit vor dem Frühstück verlegt.

„Lebendige Spuren des Ungewohnten“ generieren

Etwas überhöht stellt Johansen hier das literarische Werk als das Resultat vollkommener Aufopferung dar und macht den Rückzug aus dem Alltag zur Bedingung für einen gelingenden Schreibprozess. Der Roman, das sprachliche Kunstwerk, entsteht also in weitgehender Isolation vom Leben der Autorin. Das Klavierspiel hingegen ist für Johansen ein Mittel, um mehr über sich selber und ihren Lernprozess im Alter herauszufinden. Dabei drängen sich Vergleiche mit den Lernprozessen in ihrer Kindheit und Jugend auf, welche wiederum Erinnerungen an die Zeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg wachrufen. Zwischen Tonleitern in C-Dur und G-Dur und ersten, einfachen Liedern entstehen Schilderungen von der gespannten politischen Atmosphäre der Kriegsjahre und dem Scheitern der elterlichen Ehe nach der Rückkehr des Vaters aus dem Kriegsdienst.

Auch wenn Johansen ursprünglich nicht im Sinn gehabt hat, sich auf eine solche autobiographische Entdeckungstour zu begeben, führt ihr Klavierspiel ganz direkt da hin und weist wesentliche Parallelen zur Erinnerungsarbeit auf. Emblematisch dafür sind ihre Fingerübungen: Obwohl Johansen ihr Leben lang mit den Händen gearbeitet hat und sich im Tippen auf der Tastatur ihres Computers recht geschickt wähnt, stellt das „Tippen“ auf dem Klavier eine neue Herausforderung dar, der sie durch stetiges Üben und Wiederholung beikommen will. Doch bald merkt sie: „Geduld, Genauigkeit und Wiederholung sind eine gute Sache. Aber etwas fehlt. Die Freiheit. Zu sehr an dem zu kleben, was richtig ist, behindert das Lernen“ (162). Ähnlich verhält es sich mit ihrer Biographiearbeit, auch hier sucht sie einen neuen Zugang. Nicht die festgefahrenen Erinnerun-

gen, die schon unzählige Male an Familientreffen durchgekaut worden sind, möchte sie hervorholen, sondern neue Erkenntnisse und Verbindungen generieren. Etwas, das wie beim Klavierspiel „im gesamten Gewebe lebendige Spuren des Ungewohnten hinterlässt“ (161). Dazu betrachtet sie Fotos und achtet dabei auf Details, denen sie früher wenig Bedeutung beigemessen hat, oder sie reflektiert anhand ihrer Erinnerungen die Beziehung zu ihrem Vater. Dabei rückt ihr ursprüngliches Vorhaben, Klavier spielen zu lernen, immer mehr in den Hintergrund.

Entmythologisierung der Kunst

Johansens mangelnde Perfektion im Klavierspiel ist ebenso gerechtfertigt wie die Tatsache, dass sie ihre musikalische Tätigkeit über weite Strecken des Buches kaum erwähnt. Im Gegensatz zum literarischen Schreiben, das ein vollkommenes, künstlerisches Produkt zum Ziel hat, ist die Musik für Johansen nur ein Mittel zum Zweck, ein Instrument mit dessen Hilfe sie ihr Leben und ihr Alter erforscht. Die Kunst wird zum Baugerüst für die Konstruktion der Identität der alternden Autorin. Mit der Betonung der Unvollkommenheit und des praktischen Nutzens ihres Klavierspiels entmythologisiert Johansen die Kunst und hebt an ihrer Stelle das Leben auf das Podest. Dass daraus entgegen dieser Grundhaltung ein grossartiges Buch – ein Kunstwerk – entstanden ist, führt zu einer performativen Discrepanz, die das Werk über die letzte Seite hinaus belebt.

Kapitel 2

**Verstörte Angehörige
und rebellierende Alte**

Der Pflegeroman

Verstörte Angehörige und rebellierende Alte

Der Pflegeroman

Obwohl in unserer Gesellschaft das Bild des dynamischen und gesunden Alterns einen wichtigen Platz einnimmt, widmet sich ein beträchtlicher Teil der Altersliteratur der Kehrseite dieser aktiven Alterskultur: der Gebrechlichkeit und Krankheit im

Alter. Wenn die Gesundheit schwindet, sind oft Pflege und Abhängigkeit die Folge, und dies birgt Potential für Konflikte. Sei es die Unterstützung durch nahe Angehörige oder die institutionalisierte Pflege im Heim, Pflegesituationen stellen hohe psychische und physische Anforderungen an alle Beteiligten. Nicht selten sind Erschöpfung, Frustration, Zweifel und Angst die Folgen, von denen sowohl die Älteren selber als auch die Pflegenden betroffen sind. Jedoch gehen literarische Texte auch auf positive Seiten ein. So können mit der Pflege betraute Angehörige durch ihre anspruchsvolle Aufgabe zu einem tieferen Verständnis gelangen. Auch verbessern sie oft ihre Fähigkeit, zwischenmenschliche Beziehungen zu gestalten. In Pflegeheimromanen wiederum werden die Solidarität unter den Bewohnerinnen und Bewohnern sowie der Kampf um den Erhalt der Selbstbestimmung besonders hervorgehoben. Diese literarischen Texte greifen somit wichtige Themen der Altersdebatte auf.

Schwere Erfahrungen durch Schreiben verarbeiten

In den letzten Jahrzehnten haben unzählige Autorinnen und Autoren ihre Erfahrungen mit Alter, Krankheit und Tod niedergeschrieben und in Buchform veröffentlicht. Bekannte Beispiele sind Arno Geigers Bestseller *Der alte König in seinem Exil* (2011) und John Bayleys *Elegie für Iris* (2000). Meist handelt es sich um etablierte Autorinnen und Autoren, die ihre Angehörigen während langer Leidenszeit begleitet und betreut haben – oft bis zum Tod. Dies kann Auslöser sein für „eine Lebenskrise des Trauernden, dessen soziale Bindung an eine verstorbene Person einen anderen Realitätsstatus einnimmt“ und zu einer „Sinnkrise“ führt, „da die gewohnte Orientierung in der Lebenswelt gestört wird“ (von Zimmermann 193). Der Schreibprozess soll diese gestörte Orientierung wiederherstellen und dient so der Identitätsbildung. Solche Erzählungen beleuchten

nicht nur die Pflegesituation, sondern rollen oft die gesamte Familiengeschichte auf. Besonders wenn Kinder ihre Eltern pflegen und so die Rollen wechseln, löst dies Erinnerungen an die eigene Kindheit aus. Durch Herausbeschwören dieser Vergangenheit sollen charakterliche Züge der Eltern ergründet werden, um die gegenwärtigen Beziehungskonstellationen zu erklären. In diese Kategorie der Pflegeromane fallen Margitta Lamberts *Mutter... Aufarbeitung einer Beziehung* (2000) und *Fass dich kurz, Liebes* (2008) von Pierrette Fleutiaux.

Auch wenn diese Berichte meist auf wahren Begebenheiten basieren, handelt es sich um rein literarische Texte und nicht um realistische psychologische Fallbeispiele. Zwar verarbeiten die Autoren darin ihre Erfahrungen und Erlebnisse und stabilisieren so ihre Identität, jedoch darf die „schriftliche Auseinandersetzung [...] nicht mit dem tatsächlichen psychischen Prozess verwechselt werden, [da sie] diesen schon aufgrund der rhetorischen Überformung, narrativen Umgestaltung, etc. auch nicht spiegelt“ (von Zimmermann 207). Dass die erzählende Person durch den Schreibprozess lernt, sich mit den widrigen Umständen abzufinden, ist eine textuelle Illusion. Durch die abgeschlossene Geschichte entsteht Stabilität und diese befriedigt unser Bedürfnis nach Struktur und Ordnung, das „Need for Closure“ (NFC), wie es in der Psychologie genannt wird. Dieser Effekt wird dadurch begünstigt, dass der Tod des Protagonisten der Geschichte ein klares Ende setzt. Damit scheint auch die Identitätsarbeit des Erzählers vollendet, was ein Gefühl der Befriedigung hinterlässt. Diese Textsorte, die mit dem Nachruf und der Grabrede verwandt ist, wird ‚Thanatographie‘ genannt (von gr. Thanatos, einer mythologischen Personifikation des Todes) und hat sich über Jahrhunderte entwickelt (von Zimmermann 189).

Als Beispiel für den illusorischen Charakter solcher thanatographischen Erzählungen seien die Werke der preisgekrönten amerikanischen Autorin Joan Didion genannt. In ihren zwei Büchern *Das Jahr magischen Denkens* (2006) und *Blaue Stunden* (2012) hat sie Krankheit und Tod ihrer Tochter und ihres Ehemannes erfolgreich verarbeitet – oder zumindest scheint dies so in diesen Romanen. Trotzdem stellte sie danach in einem Interview fest, das Schreiben habe ihr nicht weitergeholfen und sie werde wohl auch kein Buch mehr verfassen (Tuhy 42). Autobiographische

Pflegeromane und Thanatographien gehören also klar zur Belletristik und sollten zu keiner Zeit als Fachliteratur gelten.

Aufständische Alte im Pflegeheimroman

Einen klaren Kontrast zum autobiographischen Pflegeroman bildet der fiktionale Pflegeheimroman, vor allem unter dem Aspekt des Realismus. Geradezu utopisch anmutend, verbrüdern sich darin die Bewohner und Bewohnerinnen des Heims und rebellieren gegen das Personal. Oft brechen sie gar zusammen aus und gründen eine demokratisch organisierte Wohngemeinschaft, wo sie viel besser aufgehoben zu sein glauben als im institutionalisierten und einengenden Alltag des Pflegeheims. Beispiele dieses Genres sind *Die Altenrepublik* (Dieter Strecker, 1988), *Aufstand der Alten* (Jan Moen, 1977) und *Königsmatt* (Pierre Chiquet, 2003). Die Idee des Ausbrechens hat sogar in der Kinderliteratur in Bilderbuchformat Einzug gehalten und wird in einer Fabel mythologisiert (Jutta Langreuter: *Mit euch gehts mir gut*, 2002).

Diese Pflegeheimromane werden der Realität in keiner Weise gerecht, denn es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass eine Gruppe von Pensionären sich auf diese Art und Weise organisiert und zusammen ausbricht. Gerade deshalb stellt sich die Frage, warum solche Ausbruchsfantasien entstehen und sogar populär werden. Wie Alexander Seifert und Hans Rudolf Schelling kürzlich in ihrer Zürcher Studie zu Haltungen gegenüber Altersheimen festgestellt haben, sind rund ein Viertel der befragten Personen der Meinung, man verliere im Altersheim die Selbständigkeit vollends. Viele denken auch, dass man von der Gunst des Personals abhängig und vom öffentlichen Leben ausgeschlossen sei (32-33). Auch wenn die positiven Meinungen in dieser Studie stärker vertreten sind, hält sich in unserer Gesellschaft hartnäckig die Vorstellung, dass der Eintritt in ein Pflegeheim einen erheblichen Verlust an Selbstbestimmung mit sich bringt. Das Heim wird so zum Gefängnis. Natürlich wäre eine solche Feststellung politisch nicht korrekt und sogar in belletristischen Texten problematisch, wäre denn die Erzählung realitätsnah genug. Und genau dieses Problem umgeht der Pflegeheimroman, indem er ein äusserst *realitätsfernes* Szenario beschreibt. In einem fantastischen, utopischen Text bestehen grösere schriftstellerische Freiheiten und die Gefahr der Kritik vermindert

sich dementsprechend. Was die literarische Tradition der Utopie aber seit jeher mit sich bringt, ist der gesellschaftlich kritische Unterton, der auch diesen Romanen nicht abgesprochen werden darf.

Die Heterotopie des Pflegeheims

Fantasievolle Erzählungen sind nicht per se von der Realität abgeschnitten. Jedoch ist die Verbindung zwischen Fiktion und Realität weniger direkt und deshalb nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Eine nähere Betrachtung zeigt aber interessante Zusammenhänge. Der Pflegeheimroman weist zwar in Bezug auf die Verbrüderung unter den Bewohnern oft utopische Züge auf, das Heim selber wird aber nicht als utopischer Ort dargestellt. Eher zutreffend ist Michel Foucaults Konzept der *Heterotopie* (1990 [1967]). Heterotopien sind im Gegensatz zu Utopien reale Orte in unserer Gesellschaft, welche einerseits die Gesellschaft spiegeln, andererseits aber nach ganz eigenen Regeln funktionieren. Foucault führt nebst Friedhöfen, Bordellen, Psychiatrischen Kliniken und Kirchen auch die Pflegeinstitution als Beispiel an. Das wichtigste Indiz der Heterotopien ist, dass der normale gesellschaftliche Raum von ihnen abhängig ist, obwohl sie räumlich und konzeptuell abgetrennt sind. Als Beispiel dient der Friedhof, die Stätte der Toten: Nur die Existenz des klar abgegrenzten Areals, in dem man den Tod sozusagen einsperrt, macht es möglich, dass man sich ausserhalb gesund und lebendig fühlt. Ähnlich verhält es sich mit den Pflegeheimen: Würden die Älteren nicht dort versammelt werden, wäre unsere Jugendkultur mitsamt ihres Dynamismus und ihrer Vitalität bedroht.

In literarischen Texten, welche das Pflegeheim als heterotopischen Ort konzipieren, ist der Ausbruch der Alten aus dem Heim nicht primär eine Flucht vor unzumutbaren Umständen und bevormundender Behandlung. Es ist kein *Ausbruch*, sondern ein *Einbruch* in den anderen Ort: die Gesellschaft. Das Alter macht sich auf diese Art sichtbarer, aber auch unberechenbarer. Gemäss Foucault wurden Friedhöfe seit dem 19. Jahrhundert systematisch aus den Zentren der Städte hinaus an den Rand verlegt, um der Ansteckung mit todbringenden Krankheiten vorzubeugen (42). In gleicher Weise scheint die „Krankheit“ des Alters als Bedrohung. Der Ausbruch der Alten aus der Kontrolle des Heims könnte unsere ge-

sunde, jugendliche Gesellschaft gefährden und würde uns allzu sehr die Vergänglichkeit des Lebens vor Augen führen. Das Gleiche gilt für das Szenario der gefürchteten Überalterung in der Gesellschaft, das regelmässig heraufbeschworen wird.

An dieser Stelle ist anzufügen, dass eine solche Perspektive des Heims als Heterotopie, wie sie von der Belletristik propagiert wird, nicht vollumfänglich mit der Realität kompatibel ist. Die fehlende Sichtbarkeit des Alters im öffentlichen Raum hat durchaus auch andere Gründe und ist nicht immer auf einen aktiven Ausschluss zurückzuführen. Der Alltag vieler Hochaltriger – auch derer, die noch zuhause leben und dort unterstützt werden – spielt sich oft in den eigenen vier Wänden ab, weil die schwindenden Kräfte die Teilnahme am gesellschaftlichen Leben verunmöglichen. Hier zeichnet sich ein wesentlicher Gegensatz zwischen Pflegeheimromanen und der Wirklichkeit ab.

Ausbruchsfantasie und Sterbewunsch

Die Flucht aus der geregelten Gemeinschaft des Heims hat eine weitere symbolische Komponente, wie die literarische Analyse von Pflegeheimromanen zeigt. Sie wirkt nämlich als stellvertretende Handlung für den Sterbewunsch, also den immer noch stark tabuisierten – und sicher oft verdrängten – willentlichen Rückzug aus dem Leben. Das Bedürfnis „zu gehen“ und den letzten Aufenthaltsort des Heims zu verlassen, vereint oft Ausbruchsfantasie und Todessehnsucht. Eine solche Überlagerung von Ausbruchs- und Sterbewunsch steht zum Beispiel im Zentrum des Romans *Das Vorhaben* (Georges Wieland, 2003). Sehr eindrücklich ist die Thematik auch in Geigers autobiografischem Buch *Der alte König in seinem Exil* (2011) präsent. Dort unterhält sich Geigers Vater im Pflegeheim mit einem anderen demenzkranken Mann namens Ferde und die beiden bringen auf eigentümliche Art und Weise eine Konversation zustande:

Ferde sagte wieder, er sei oben bei Petrus gewesen und habe sich dort umgeschaut, es würde ihm dort oben gefallen, aber Petrus habe gesagt, er, Ferde, stehe nicht auf der Liste.

Ferde sagte: „Dort oben haben sie lauter neue Wohnungen. Dorthin musst du gehen.“ [...]

Die beiden redeten übers Ausreissen. Dann fing Ferde wieder davon an, dass er oben bei Petrus gewesen sei, aber noch nicht auf dessen Liste.

„Gefallen hätte es mir dort schon.“

Vater: „Ja, die Situation dort oben ist bestimmt ganz gut. Ich bleibe trotzdem lieber in Wolfurt.“ (149-152)

Bemerkenswert ist, dass es sich hier nicht um einen fiktionalen Text handelt. Trotzdem ist die Ausbruchsfantasie („Die beiden redeten übers Ausreissen“) eingebunden in eine Konversation über den Tod, oder den Himmel, wo es Ferde nach dem Tod „gefallen“ würde. Es ist also nicht aus der Luft gegriffen, dass das Bedürfnis, das Heim zu verlassen, den Wunsch reflektiert, aus dem Leben zu scheiden. Geigers Vater hingegen möchte noch nicht in den Himmel ziehen und bleibt darum lieber „in Wolfurt“, als ob das Verlassen des Wolfurter Heims dem Tod gleichkäme. Darüber hinaus schwingt in Ferdes Bemerkungen („lauter neue Wohnungen“, „nicht auf der Liste“) die Begleitrhetorik eines Eintritts in ein Pflegeheim mit. Oft werben Heime mit besonders attraktiver, moderner Einrichtung und führen aufgrund ihrer Beliebtheit eine Warteliste. Durch diese sprachlichen Analogien wird das Heim zum *Durchgangsheim*, zum Wartezimmer an der Schwelle des Todes und hat fast schon mystischen Charakter. Der Ostschweizer Autor Antonio Pasini könnte es in *Schlussakkord* (2001) treffender nicht ausdrücken. Sein Protagonist bemerkt beim Heimeintritt: „Überall Rolltreppen, Rollstühle, Rollbänder welche, gleitenden Gehsteigen gleich, uns Alte über die letzte Distanz [in den Tod] rollen“ (11).

Solidarität und Selbstbestimmung

Das Leben im literarischen Pflegeheim birgt durchaus auch positive Aspekte. Besonders hervorzuheben ist die Solidarität unter den Bewohnern und Bewohnerinnen. Diese Kameradschaft wird oft mit der professionellen Distanz des Personals kontrastiert. In der Auseinandersetzung mit den nächsten Angehörigen (Kindern) wiederum wirkt das Personal als Verbündete. Der Pflegeheimroman stellt die Angehörigen mehrheitlich als eifrige Besucher dar, deren übertriebene Fürsorglichkeit über ihr schlechtes Gewissen hinwegtäuschen soll, wie zum Beispiel in Marion Sikors *Die*

Zwangsverwandten (1991) und Annette Pehnts *Haus der Schildkröten* (2006). Die Angehörigen, die meist zur jüngeren Generation gehören, werden hier als Aussenseiter angeführt, da die *Peergroup* der Alten die Funktion der Familie übernimmt und ein eigenes Wertesystem bildet, von dem die Besucher ausgeschlossen bleiben. So entsteht die Dichotomie innerhalb/ausserhalb, die dementsprechend positiv/negativ gewertet wird. Grenzüberschreitende Figuren wie Seelsorger und Ärzte gehören zwar klar in den äusseren Bereich, erfüllen aber auch innerhalb des Heims eine wichtige Funktion. Ihre Wertung ist, entsprechend ihres zweideutigen Status, ambivalent. Oft vertrauen die Heimbewohner und -bewohnerinnen sich ihnen an und fühlen sich danach hintergangen, wenn sie erfahren, dass sich diese Grenzgänger hinter ihrem Rücken mit ihren Angehörigen absprechen, wie es in *Das Haus der glücklichen Alten* (Valter Hugo Mäe, 2013) geschieht.

Dass sich die Älteren im Pflegeheim von solchen Gesprächen und den daraus resultierenden Entscheidungen ausgeschlossen fühlen, ist zugleich beispielhaft für eine Kernfrage des Pflegeheimromans und des Themenbereichs Pflege: die Selbstbestimmung. Wenn jemand auf Pflege und Fürsorge angewiesen ist, beeinträchtigt dies die Eigenständigkeit so stark, dass unser westliches Paradigma der individuellen Willens- und Handlungsfreiheit unter Beschuss gerät. Dies hat weitreichende Folgen: In einer Gesellschaft, die geprägt ist von Dogmen wie „Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg“ oder „Jeder ist seines Glückes Schmied“, führt mangelnde Selbstbestimmung zum Eindruck, kein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu sein. Besonders stark von dieser Dynamik betroffen sind demenzkranke Menschen. Stephen Post, der seit mehreren Jahrzehnten zum Thema Demenz und Persönlichkeit forscht, suggeriert sogar, dass Demenzkranke in den Augen der Gesellschaft ihren Status als Person verlören. Es ist deshalb eine der ganz grossen Herausforderungen, die Selbstbestimmung in Heimen und alternativen Pflegesituationen aufrechtzuerhalten. Romane, die die Pflege ins Zentrum rücken, leisten einen wichtigen Beitrag dazu. Sie zeigen aus Sicht der alternden Menschen auf, welche Konsequenzen ein Mangel an Selbstbestimmung haben kann und in welche Gefühlslage die Älteren dadurch geraten. Diese fiktionalen Texte tragen also massgeblich zur Sensibilisierung für eines der dringlichsten Themen der Altersdebatte bei.

Ausgewählte Werke unter der Lupe



Dazwischen Lili

Andrea Gerster, 2008

Dazwischen Lili, der Erstlingsroman der Ostschweizer Autorin Andrea Gerster, zeichnet eine familiäre Krise, die auf den ersten Blick von der demenzen Schwiegermutter Lili ausgelöst wird. Jedoch wird dieser Schnellschluss, dass die Demenz das Kernproblem darstellt, im Verlauf der Erzählung auf subtile Art und Weise dekonstruiert. Was daraus entsteht, ist eine neue Sicht auf die aufreibende Arbeit der Pflege sowie die Frage nach dem Ursprung von Familienkonflikten, die auch am Ende nicht abschliessend beantwortet werden kann.

Mit der Pflege allein gelassen

Ana, Frau des erfolgreichen Vizedirektors Reini und zugleich Ich-Erzählerin des Romans, wird von der Familie beauftragt, ihre demente Schwiegermutter zu pflegen, nachdem deren Sohn Reini sie am Heiligabend „nur zur Probe“ (26) zu ihnen nach Hause geholt hat, und sich so verhält, als hätte er Ana „mit Lili genau das geschenkt, was [sie sich] zu Weihnachten gewünscht hatte“ (27). Aber während der Sohn seine Karriere (und eine Affäre) pflegt und das „Problem Lili“ gelöst zu wissen glaubt, zieht zwischen Ana und Lili ein Sturm auf. Die alte Frau scheint Anas Nerven absichtlich zu strapazieren und gönnt ihrer Schwiegertochter keine freie Minute. Die Erschöpfung sät in Ana Selbstzweifel und Wut, die immer wieder von Mitleid mit ihrer Schwiegermutter abgelöst werden. Indes lächelt Lili mal milde, mal uriniert sie absichtlich in Anas Kleiderschrank. Als Anas Jähzorn sie immer öfter überfällt, gehen Ehemann, Tochter und Enkel auf Distanz. Aber Ana findet keinen Ausweg aus ihrem emotionalen Notstand. Sie wirft Tassen gegen die Wand, beschimpft ihre Schwiegermutter auf übelste Weise und versucht in einer verzweifelten Aktion, ihren als Kind verstor-

benen Sohn auf dem Friedhof auszugraben und mitzunehmen. Damit die anderen Toten „nicht über ihn lachen können, seiner eigenartigen Mutter wegen“ (78), die vor seinem Grab brüllt und tobt.

Verzerrte Realität

Spätestens an diesem Punkt wird klar, dass die Erzählung durch Anas Perspektive die Geschehnisse verzerrt und ihre psychische Gesundheit stark angeschlagen ist. Jedoch vermag die lakonische, treffsichere Sprache, die Gerster ihrer Erzählerin verleiht und so eine Illusion von Realität erzeugt, lange über die verfälschte Wahrnehmung Anas hinwegzutäuschen. Aber ist es tatsächlich die aufreibende Pflegeaufgabe, die Ana so zusetzt und sie an den Rand des Wahnsinns treibt? Ist die demente und scheinbar boshafte Alte wirklich das Problem, oder macht sie lediglich andere Abgründe des menschlichen Daseins sichtbar? Nach und nach zeichnet sich ab, dass Anas Jähzorn, Reinis Rückzug aus der Vertrautheit der ehelichen Beziehung und die Distanziertheit ihrer Tochter schon lange vor Lilis Demenz bestanden haben. Es ist wohl auch nicht ausschliesslich der tragische Tod ihres Sohns, der die Familie in die Krise manövriert hat. Gerster widersteht der Versuchung, solch einen einzelnen Schicksalsschlag oder eine Person für die familiären Missstände verantwortlich zu machen. Die Erzählung hält sich nicht an das gängige Muster, wonach das Problem zuerst registriert und dann die Ursache eruiert wird, um schliesslich eine Lösung herbeizuführen. In *Dazwischen Lili* verliert sich die Spur zum Ursprung der eingefahrenen Konfliktsituation in der Vergangenheit von Anas und Reinis Kindheiten und in den charakterlichen Eigenheiten aller Beteiligten.

Der Schein trügt

Die demente Schwiegermutter stellt somit nur einen Teil der Schwierigkeiten dar, an denen sich das Familienleben aufreibt. Gleichzeitig verkörpert sie einen Spiegel, der die unangenehme, blanke Wahrheit schonungslos ans Licht bringt. Als markantes Beispiel dafür dient der nackte, unästhetische alte Frauenkörper, dessen anstössige Verfallserscheinungen Gerster wiederholt in den Fokus rückt. Damit erzwingt sie einen Kontrast zur makellosen Ästhetik der Bekleidung von Reini und zeigt auf, dass diese ja nur eine Maske ist, die bestenfalls als vorübergehende Täuschung wirkt. So ist

es eines der Paradigmen des Romans, dass die Businessanzüge von Reini regelmässig durch Essensreste und alle möglichen Körperflüssigkeiten beschmutzt werden, als ob seine Unzulänglichkeit als Person auch visuell vertreten sein müsste. Sein Bild als erfolgreicher Geschäfts- und Familienmann wird auf diese Art und Weise dekonstruiert, bis zu dem Punkt, an dem der Vizedirektor mit neu zugelegtem Bauchansatz, Doppelkinn und Bartstoppeln im Sportanzug dasteht und die Kontrolle verliert. Letztlich geben sich so alle eine Blösse und die Rollenverteilung gerät ins Wanken: Ana wird zusammen mit Lili in die Psychiatrie verfrachtet und Reini ist derjenige, der in Rage gerät. Der Speichel rinnt ihm dabei aus dem Mundwinkel wie zuvor seiner Mutter, die Grenzen zwischen wünschenswertem Verhalten und Transgression verfließen.

Die Pflege der demenzkranken Schwiegermutter wird in Gersters Roman also nicht als Problem per se, sondern als Katalysator in ganz grundlegenden zwischenmenschlichen Konflikten dargestellt, die seit Jahren unter der trügerisch glatten Oberfläche des Familienlebens lauern. Durch den Einzug Lilis bricht die familiäre Routine auf, die darin bestand, eine verblichene Ehe aufrecht zu erhalten und den traumatischen Verlust eines Kindes totzuschweigen. Die aufreibende Pflege, die alle Beteiligten an ihre Grenzen bringt, zwingt die Familienmitglieder dazu, ihre eigenen Unzulänglichkeiten zu erkennen und in Angriff zu nehmen. Folgerichtig zeigt der Roman auf, dass die Verlegung der alten Frau in ein Heim die Probleme nicht mindern würde. Im Gegenteil: Am Ende ist es die Pflegesituation selber, die zur Lösung beiträgt und es allen ermöglicht, einen Schritt weiter zu gehen, wenn auch in eine ganz unerwartete Richtung. Reini zieht aus und Ana erhält von nun an einen regulären Lohn für ihre Betreuungsarbeit. Lili steht somit weiterhin „dazwischen“, aber nicht mehr als störendes Hindernis, sondern als bindendes Glied.



Das Haus der glücklichen Alten

Valter Hugo Mäe, 2008

Sind die Alten glücklich im „Haus der glücklichen Alten“, wie der Name des Pflegeheims in Mäes Roman suggeriert? Gleich neben dem Friedhof der portugiesischen Kleinstadt gelegen, verbringt dort der Protagonist und Ich-Erzähler namens Antonio da Silva seine letzten Jahre, nachdem seine geliebte Ehefrau Laura unerwartet verstorben ist. Eine Gruppe von alten Männern, die sich dort zu einer Gemeinschaft zusammengerauft hat, bahnt sich durchaus hin und wieder den Weg zu Momenten des Glücks. Diese Lichtblicke werden aber ebenso oft durch die Präsenz von Krankheit und Tod getrübt. Dieses Pendeln zwischen Glück und Unglück, Hoffnung und Angst, ermöglicht es Silva, sein Leben und die Gesellschaft kritisch zu reflektieren und sich schliesslich mit dem Unausweichlichen abzufinden.

Von Freundschaft und Einsamkeit

Antonio da Silva zeigt sich bei seinem Eintritt ins Pflegeheim alles andere als versöhnt mit seinem Schicksal. Er, der während der letzten fünfzig Jahre seine gesamte Tatkraft in den Unterhalt seiner Familie gesteckt hat, wird nun nach dem Tod seiner Frau „abgeschoben“: Trocken kommentiert Silva: „Als Laura gestorben war, packten sie mich und steckten mich mit zwei Säcken Wäsche und einem Fotoalbum ins Heim“ (26). Kurz entschlossen erbt er seinen Sohn, der seit Jahren im Ausland weilt und nicht zur Beerdigung der Mutter erschienen ist, und seiner Tochter verweigert er das Besuchsrecht. Die ersten Tage und Wochen im Heim verbringt Silva einsam und übellaunig, bis er sich mit einer Gruppe von älteren Herren anfreundet. Diese beobachten und kommentieren das Geschehen im Heim, wenn sie jeweils am Nachmittag die Sonne im Hof geniessen, und lassen sich von Zeit zu Zeit sogar zu kindischen Streichen hinreissen, welche die triste Routine durchbrechen.

Der Roman versucht aber zu keiner Zeit, die Freundschaft und Solidarität unter den Männern zu idealisieren oder die gnadenlose Realität der Krankheit und des Todes zu beschönigen. Schon beim Eintritt ins Heim wird Silva erklärt, dass er zwar im Moment ein Zimmer mit Blick auf den

Hof erhalte, aber auf die Friedhofsseite in den linken Flügel wechseln müsse, sobald er bettlägerig werde. Das Leben und Denken im Haus der glücklichen Alten ist geprägt von dieser Rotation, deren Sog sich niemand entziehen kann: Sobald jemand im linken Flügel stirbt, muss einer der anderen nachrücken, ob bettlägerig oder nicht, damit ein Zimmer für einen Neueintritt frei wird. Man munkelt sogar, dass das Personal zuweilen aktiv dafür Sorge, dass die Bettlägerigen nicht zu lange im linken Flügel verweilen und rasch auf den Friedhof wechseln. Ein lokaler Brand, dem gleich drei dieser Patienten zum Opfer fallen, bleibt unaufgeklärt. Als Silvas engster Vertrauter und Compagnon an Krebs erkrankt, wird auch er in den linken Flügel verlegt und büsst bald darauf seine Fröhlichkeit ein. Die Versuche seiner Freunde, den Kranken zuversichtlicher zu stimmen und ihm Mut zu machen, schlagen allesamt fehl. Trotz aller Brüderlichkeit wird klar: Mit dem Tod muss sich jeder allein auseinandersetzen.

Über „diesen Rest an Gesellschaft“ lernen

Diese Einsamkeit inmitten der Gemeinschaft im Pflegeheim ebnet nicht nur den Weg zu Silvas persönlicher geistiger Entwicklung, sondern leitet auch eine der zentralen Botschaften des Romans ein. An einer Schlüsselstelle der Erzählung, gleich nachdem sein krebskranker Freund gestorben ist, gesteht Silva, dass er die Einsamkeit des Alters(-heims) gebraucht habe, „um etwas über diesen Rest an Gesellschaft“ und diesen „Rest von Freundschaft“ zu lernen (284-285). Die Einsamkeit zwingt Silva dazu, sein Leben Revue passieren zu lassen. Dass er nur für seine Familie und niemals für die Gesellschaft eingestanden ist, erachtet er nun als seinen grössten Fehler. Durch Leute wie ihn, die andere denunzierten um selber in Ruhe gelassen zu werden, wurde die Diktatur von Salazar (1932-1974) erst möglich. „Wie so viele“, konstatiert Silva, „war ich ein Schwein“ (212).

Die Analogie zwischen dem Leben im Heim und der portugiesischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts wird im Lauf der Erzählung ausgebaut. Das Pflegeheim wird zum politischen Modell, in dem sich die einen autoritätskonform unterordnen und die anderen rebellieren und für einander einstehen. So sind die verbotenen nächtlichen Zimmerbesuche zwischen den Bewohnern, die gegen die Alpträume und Angst Wunder wirken, eine Geste der Solidarität, die vom „Regime“ aber nicht geduldet wird. Sogar

eine Parallelgesellschaft existiert im Heim in der Form einer Gruppe von Frauen, die sich selbst genügen und mit der Aussenwelt nicht in Kontakt treten, denn „in ihrem Inneren gab es das Heim nicht, nur in ihrem Umkreis“ (247). Sie bauen ihr eigenes Gemüse im Garten an, kochen selber und lassen niemand anderen an ihrem Tisch sitzen. Das pulsierende Heim rund um diese „Fünf-Frauen-Wirtschaft“ kann ihre „Überlebensstruktur nicht erschüttern“ (248). Doch was zuerst als erfolgreiches Modell, als „gesunde und vernünftige Wirtschaft“ gewertet wird, erhält sogleich einen bitteren Nachgeschmack, als wenige Zeilen später zwei stark hilfsbedürftige Bewohner porträtiert werden: ein dementer Mann und eine fast blinde Frau, die nur dank der Hilfsbereitschaft ihrer Umgebung vor ihrem Tod noch etwas menschliche Wärme erfahren. So rückt das Erfolgsmodell der fünf Frauen in die Nähe von Silvas Strategie während der Zeit der Diktatur. Auch er und seine Frau hatten sich nur um die Ihren gekümmert und waren blind für die Nöte der anderen. Auch durch den Tod eines jungen Rebellen, den Silva dem Regime ausgeliefert hatte, liessen sie sich nicht beirren. Ihr einziges Ziel, ihre Familie zu hegen und zu pflegen, ging einher mit der Vernachlässigung ihrer Pflicht gegenüber den Mitmenschen.

Was Silva also durch sein Leben im Heim lernt, ist, „dass Familie auch jenseits der Blutsbande, jenseits der Liebe entstehen oder dass Liebe etwas ganz anderes sein kann, eine zwischenmenschliche Energie gleichsam, die keinen Unterschied macht“ (292). Es ist diese „Achtung und Fürsorge für alle Menschen“ (292) im Haus der glücklichen Alten, die Silvas letzte Momente vor dem Tod erträglich gestaltet. Als er im Kreise seiner neu gewonnenen Freunde stirbt, nimmt zwar seine Angst überhand, was nichts als menschlich ist. Aber Silva hat sich mit seinem früheren Leben, seinem Alter und seinem Tod ausgesöhnt.



Haus der Schildkröten

Annette Pehnt, 2006

Annette Pehnts *Haus der Schildkröten*, das seit seiner Publikation gelobt und gefeiert wird, hinterlässt ein Gefühl des Unbehagens, das sich nur schwer abschütteln lässt. Der Roman beleuchtet das Pflegeheim "Haus Ulmen" mit einer gnadenlosen Gründlichkeit, die keinen noch so tiefen Abgrund im Dunkeln lässt. Das gleissende Licht von Pehnts Analyse schmerzt aber hauptsächlich in der Seele, denn hinter der Maske argloser Menschlichkeit verbirgt sich eine erzählerische Distanz, die wenig Mitgefühl mit den Protagonisten aufkommen lässt.

An der Drehtür zum Unbehagen

Das Leben in Haus Ulmen, einer Altersresidenz im höheren Kostenbereich, ist geprägt von einer zermürenden Routine, der sich auch die Protagonisten Ernst und Regula, Sohn und Tochter zweier Pensionäre, nicht entziehen können. Jeweils am Dienstagnachmittag, wenn es im Haus stiller ist als an den besuchsintensiven Wochenenden, tun sie ihre Pflicht. Beklommen wagen sie sich durch die automatische Drehtür ins süßlich riechende Innere der Residenz und bekunden ihre Fürsorglichkeit gegenüber ihren Eltern. Herr Sander, Vater von Ernst und einst Professor, ist an Demenz erkrankt, aber noch gut interaktionsfähig. Frau von Kanter hingegen, Mutter von Regina, ist nach einem Schlaganfall fast vollständig gelähmt und stumm. Da die Erzählung verschiedene Perspektiven einnimmt, gibt sie auch Einblick in Frau von Kanters Gedanken und Wünsche und die Leser müssen mitansehen, wie Regula die kläglichen Kommunikationsversuche ihrer Mutter in vitaminangereichertem Orangensaft aus der Schnabeltasse ertränkt. Professor Sander ergeht es ein wenig besser. Er trinkt auch mal entspannt ein Glas Whisky mit seinem Sohn oder lässt sich auf ein Spiel mit dessen Tochter Lili ein. Wenn Regula und Ernst nach dem Besuch erschöpft durch die Drehtür ins Freie entkommen, teilen sie auf dem Parkplatz eine Zigarette – und im Lauf der Erzählung auch eine Zeit lang das Bett. Die verzweifelten Umklammerungen der beiden nicht-mehr-ganz-jungen Liebhaber entspannen die Situation dennoch nicht

wie erhofft, auch nicht beim gemeinsamen Urlaub in Südostasien, wo sie sich beim Dinner wiederholt verkrampt anschweigen.

Die Momente, in denen die fehlende Kommunikation und die vielen Missverständnisse zwischen Senioren, Personal und Angehörigen fast unerträglich werden, sind denn auch die Glanzlichter der Erzählung – und gleichzeitig die Tiefpunkte der Geschichte. Denn so sehr Pehnts schnörkelloser Stil auf ästhetischer Ebene fasziniert, so sehr deprimiert die Hoffnungslosigkeit der porträtierten Szenen, die sich von Dienstag zu Dienstag wiederholen. Da hilft auch nicht die Liebesgeschichte zwischen der noch rüstigen Frau Hint und dem schon fast leblosen Herr Lukan, dessen Zuneigung sie allabendlich nach einem „kleinen Schluck oder zwei“ forciert, indem sie seine schlaffe Hand auf ihrem Bein platziert und „ihren Kopf an die Nackenlehne seines Rollstuhls“ lehnt (181). Auch die Feier zum Silvesterabend am Schluss der Erzählung, wo Versöhnung und Verständnis zumindest zeitweise zu Gast sind, schlägt das Unbehagen nicht wirklich in die Flucht.

Kein Ort für Helden

Die wenigen Lichtblicke im Roman sind allesamt an eine einzige Figur gebunden: den Pfleger Maik, der mit seiner Einfühlsamkeit die redselige, professionelle Distanz seiner Kolleginnen mehr als wettmacht. Es ist Maik, der die schluchzende Frau Hint zu Bett bringt, nachdem die Heimleitung ihr ein weiteres Stelldichein mit Herrn Lukan untersagt hat. Und es ist auch Maik, der den Professor beruhigt, als dieser verzweifelt „das Land [...] ich brauche das Land“ flüstert, weil er vergessen hat, wo sein Sohn seinen Urlaub verbringt, und fürchtet, ihn nie wieder zu finden. Ein einziges Wort braucht Maik – Malaysia – und die Situation ist gerettet (111-112). Kein Wunder bietet die Heimleitung diesem sensiblen Burschen bald einen Wechsel ins luxuriöse „Haus Birkengrund“ an, das „älter, prächtiger, frisch renoviert und unerschwinglich“ ist. Ein „Sterbehaus für Millionäre“, wo man „in Ehren alt“ wird (131). Denn in einem Pflegeheim nach Pehnts Entwurf hat ein Mensch wie Maik nichts zu suchen; das Alter hat hier nichts mit Würde oder gar Ehre zu tun. Dass Maik das Angebot der Heimleitung ausschlägt und in Haus Ulmen bleibt, macht ihn zum Helden inmitten von gescheiterten Alltagsfiguren.

Literatur der Distanz

Im Pflegeroman ist die Grenze zwischen schonungslosem Realitätssinn und Gefühlslosigkeit dünn, und in *Haus der Schildkröten* wird sie regelmässig überschritten. Pehnts Erzählung beschreibt einen festgefahrenen Ist-Zustand, der meilenweit vom Soll entfernt ist. Die Protagonisten verkommen in ihrer Entwicklungsresistenz zu flachen Figuren, die mit der Realität nicht immer viel gemeinsam haben und deshalb dem Leser wenig Empathie abringen können. Die Attraktion des Romans liegt somit nicht in der menschlichen Komponente seiner Figuren, sondern im erzeugten Unbehagen, das sofort eine Distanzierung auslöst und dadurch den Blick wieder zurück auf die Realität lenkt. Zwar klammert man sich während der Lektüre an die blanke Sprache, wie Regula und Ernst sich an ihre knochigen Körper, und hofft weiter auf ein Wunder, das Leser und Protagonisten erlösen möge. Aber wenn wir am Ende das Buch zuklappen, atmen wir erleichtert auf und sind froh, dass wir noch nicht alt sind – zumindest nicht in Pehnts literarischem Universum. Nach dem Moment der Katharsis kommt die dankbare Erkenntnis: So bedrückend wie diese Fiktion kann die Realität nicht sein.

Kapitel 3

**Zugänge zu uner-
schlossenen Räumen**

Der Demenzroman

Zugänge zu un-erschlossenen Räumen

Der Demenzroman

Wenn sich Schriftstellerinnen und Schriftsteller dem Thema Demenz widmen, sind die Gründe dafür vielfältig. Bei manchen steht eine persönliche Leidensgeschichte dahinter, weil Angehörige an Alzheimer erkrankt sind. Andere reizen die literarischen Möglichkeiten, die sich aus der schwer zugänglichen subjektiven Perspektive Demenzkranker ergeben. Und nicht wenige mögen wohl schlicht gegen ihre Angst vor dem Vergessen und dem Zerfall der Sprache anschreiben. Demenz ist aus medizinischer Sicht ein Sammelbegriff für den krankhaften, chronisch-fortschreitenden Abbau geistiger Fähigkeiten und kennt die verschiedensten Formen. Solch eine wissenschaftliche Dimension steht aber bei Demenzromanen selten im Vordergrund. Auch bietet die Belletristik grundsätzlich keine Patentlösungen für den Umgang mit der Krankheit an. Trotzdem wirken gewisse Romane wie ein Wundermittel gegen die diffusen Ängste vor Demenz, denn sie schärfen den Blick für all die Begleiterscheinungen eines „Demenzfalls“ und beleuchten sowohl die Erkrankten selber als auch ihr soziales Umfeld. So bietet die Demenzliteratur eine wertvolle Stütze bei der persönlichen Meinungsbildung und der Entwicklung von Wertvorstellungen, nach welchen sich die Demenzforschung richten kann.

Demenz als subjektive Erfahrung

Demenz hat sich innerhalb weniger Jahre zum Trendthema in der Alterswissenschaft entwickelt. Noch im späten 20. Jahrhundert hat man geglaubt, dass die Pharmaindustrie schon in naher Zukunft Medikamente zur Behandlung oder gar Heilung von Alzheimer liefern würde. Als diese Hoffnungen enttäuscht wurden und mit der stetig steigenden Lebenserwartung die wahren Ausmasse des „Problems Demenz“ ersichtlich wurden, begann der Umgang mit dem Thema neue Formen anzunehmen. Die ursprünglich medizinisch geprägte Forschung ist seither wesentlich ergänzt worden, unter anderem durch Impulse aus der Pflege, der Ethik und den Sozialwissenschaften (Wenger 13). Die Debatte blieb aber lange Zeit rein wissenschaftlich und wurde über die Köpfe der Betroffenen hinweg

geführt. Erst seit den späten Nullerjahren hat man vermehrt Projekte und Studien ins Leben gerufen, welche Menschen mit Demenz durch direkte Befragung mit einbeziehen, statt ausschliesslich die Pflegenden (Bartholomeyczik und Halek 12).

Die Belletristik ist diesem Trend weit voraus. Schon 1986 schuf J. Bernlef den Bestseller *Bis es wieder hell ist*, der seither in sechzehn Sprachen übersetzt worden ist. Die Ich-Erzählung aus der Sicht eines an Alzheimer erkrankten Mannes, das Zerbrechen der Beziehung zu seiner geliebten Frau, der Zerfall und am Ende der Verlust seiner Sprache – all dies ist im Roman so glaubwürdig dokumentiert, dass manche das Buch, in den Worten des Autors, als „medizinisches Standardwerk“ betrachten (164). Mit der Unmöglichkeit konfrontiert, sich Zugang zum Bewusstsein von demenzkranken Menschen zu schaffen, greift sogar die Medizin auf einen fiktionalen Roman zurück. Hier bewahrheitet sich die These, dass die Fantasie dort beginnt, wo die Realität aufhört. Man könnte auch sagen, dass die Literatur dort das Zepter in die Hand nimmt, wo die Wissenschaft es notgedrungen niederlegt.

Im Laufe der Jahre sind in der Belletristik weitere Sichtweisen auf die Demenz hinzugekommen, die eine wichtige Ergänzung zu Bernlefs Fokus auf den geistigen und sprachlichen Zerfall bilden. Eine davon befasst sich mit der Perspektive der Angehörigen, welche mit dem langen, langsamen Abschied von Ehepartnern, Eltern oder Geschwistern zu kämpfen haben. Zu dieser Art von oft autobiographisch geprägten Romanen zählt John Bayleys *Elegie für Iris* (2000), Luc Vilsens *Die versunkene Welt der Lucie B.* (2000) und natürlich Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* (2011). Wenn Angehörige sich aktiv an der Pflege beteiligen, wird das Zusammenleben oft zur Zerreihsprobe und alle kommen an ihre Grenzen, wie in Martina Rosenbergs Roman *Mutter, wann stirbst du endlich?* (2013). Solche Werke muten der Leserschaft viel zu, denn sie wagen sich an Tabuthemen heran, welche die Gesellschaft nur allzu gern meidet.

Im Spannungsfeld zwischen sozialer Realität und Wissenschaft

Nicht immer beschränken sich die Erzählungen aus Sicht der Angehörigen auf das Verarbeiten der schwierigen Familiensituation und den Abschied

der geliebten Menschen; einige Autoren setzen es sich auch zum Ziel, die Öffentlichkeit zu sensibilisieren und auf Missstände hinzuweisen. Hier ist *Diagnose Alzheimer: Helmut Zacharias* (2000) zu erwähnen, verfasst von seiner Tochter Sylvia Zacharias. Die Autorin zeigt anhand des Krankheitsverlaufs des berühmten Geigers Zacharias auf, wie schwierig es für Angehörige ist, sich Zugang zu Hilfsangeboten und zuverlässigen Informationen über die Krankheit zu verschaffen. Ein grosses Tabu bricht Ruth Schäubli-Meyers Buch *Alzheimer: Wie will ich noch leben – wie sterben?* (2010). Zusammen mit ihrem dementen Ehemann, einem Schweizer Pfarrer, kämpfte sie jahrelang für dessen selbstbestimmten Tod und dokumentierte den Prozess genau, unter anderem mit Briefen und Notizen des Erkrankten. Das Paar stiess dabei auf einigen Widerstand, vor allem von Seiten der Fachleute. Ihre Erfahrungen decken sich mit einer Übersichtsstudie, die feststellt, dass medizinische und pflegerische Fachkräfte stärkere Vorbehalte gegenüber dem Freitod bei Demenzpatienten haben als die Allgemeinheit und die Betroffenen selber (Tomlinson und Stott 17).

Immer öfter präsentieren sich von Angehörigen verfasste Bücher auch in einer generischen Mischform und vereinen Erzählung und Wissenschaft. Jörn Klare sucht in *Als meine Mutter ihre Küche nicht mehr fand* (2012) nach einem Gesamtbild der Demenz, indem er alterniert zwischen Lebenserinnerungen der Mutter, Episoden aus ihrem Pflegealltag und seinen Gesprächen mit Experten aus Medizin, Psychologie und Soziologie. Er verbindet so den neusten Stand der Gerontologie mit dem berührend persönlichen Porträt der Mutter und seiner Rolle als Sohn und Betreuer. Damit kommt der Autor dem wachsenden Bedürfnis nach Informationen nach, welche zwar zuverlässig und korrekt sein sollen, aber die Menschen nicht mit klinisch-faktischer Kühle zu einem medizinischen Studienobjekt degradieren.

Auch Jonathan Franzen arbeitet in *Das Gehirn meines Vaters* (2008) mit der wissenschaftlichen Seite der Alzheimerkrankheit. Er hebt aber immer wieder hervor, wie fern und abstrakt – wenn nicht gar absurd – die medizinischen Daten und Begriffe manchmal im Alltag erscheinen. So erinnert sich Franzen an seinen Versuch, den Autopsiebericht seines Vaters zu verstehen:

Das Gehirn (so begann er) wog 1255g und wies eine parasagittale Atrophie mit Erweiterung der Sulci auf. Ich erinnere mich, wie ich Gramm in Pfunde und Pfunde in die vertrauten vakuumverpackten Äquivalente in der Supermarktfleischtruhe umrechnete. Ich erinnere mich, dass ich, statt weiterzulesen, den Bericht zurück in den Umschlag schob.

Die Überführung der medizinischen Daten in den Alltag versetzt den Erzähler in die einzige Situation, in der er mit dem Gewicht von Körperteilen konfrontiert ist, nämlich bei der Auswahl von Fleisch zum späteren Verzehr. Der Vergleich ist so unpassend und verstörend, dass er sogleich – zusammen mit der Lektüre des Autopsieberichts – abgebrochen wird. Die wissenschaftlichen Informationen wirken hier nicht als Erleuchtung, sondern sie blockieren die Sicht, weil sie in einer zu direkten Form daherkommen und sich deshalb nicht prozessieren lassen. Nicht umsonst existieren in der Sprache Euphemismen, beschönigende oder verhüllende Begriffe, welche es den Menschen erst ermöglichen, sich der schrecklichen Realität der Krankheit und des Sterbens sprachlich zu nähern. Auch in diesem Sinn nehmen Schriftsteller ihre Vermittlerrolle wahr.

Viel Spielraum für die Vorstellungskraft

Schriftsteller und Schriftstellerinnen interessieren sich nicht nur für das Thema Demenz, weil sie persönlich davon betroffen sind oder der Gesellschaft einen Dienst leisten möchten. Auch nicht nur der momentane Trend in anderen wissenschaftlichen Domänen verlockt sie dazu, über Demenz zu schreiben. Vielmehr folgen sie damit der Tradition der Literatur, sich Dingen zu widmen, die ausser Reichweite der Rationalität liegen und nur mit Hilfe der Fantasie zugänglich gemacht werden können. Das Bewusstsein eines an Demenz erkrankten Menschen ist ein solch unerreichbarer Ort. Folglich können Fantasien in ihn hinein projiziert werden, wie im Zeitalter der Entdeckungen, als Weltmeere, Inseln und ferne Kontinente einem ähnlichen Zweck dienten. Man denke an Jonathan Swifts Klassiker *Gullivers Reisen*.

Bei Romanen, welche sich die Demenz als einen der letzten unerschlossenen Orte zu Nutzen machen wollen, steht selten die reale Krank-

heit im Vordergrund. Vielmehr dient der demente Mensch als Projektionsebene und virtuelles Versuchsobjekt für Theorien über Leben, Sterben und Schreiben. Dabei fungieren all die Fähigkeiten, welche demente Menschen verloren haben, als *negative Referenzpunkte*. Was ist das Gedächtnis, wozu dient unsere Vergangenheit? Was geschieht, wenn wir uns nicht mehr erinnern, wenn uns unsere Vergangenheit abhanden kommt? Oder: Auf welchen Parametern basiert eine Beziehung? Auf Liebe, gemeinsamen Erinnerungen, Kommunikation? Dies sind Fragen, welche mit Hilfe eines Demenzszenarios erkundet werden können.

Beispiele solcher Romane sind Jeffrey Moores *The Memory Artists* (2004) und Björn Kerns *Die Erlöser AG* (2007). Auch Martin Suters *Small World* (1999) gehört eher in die Kategorie der Romane, welche die Krankheit als funktionales Element einsetzen. Schon Shakespeare experimentierte mit Demenz in seinem Theaterstück *König Lear* (1997 [1606]): Via die Figur des verwirrten alten Königs, der von seinen Töchtern und seinem Gefolge verlassen wird, nachdem er sein Reich unter seinen Erben aufgeteilt hat, wirft Shakespeare Fragen über Macht, Liebe und menschliche Würde auf. Dabei steht der demente König nicht als unschuldig Opfer da, vielmehr ist sein Untergang zu einem grossen Teil selbstverschuldet, denn seine irrtümliche Auffassung von Loyalität und Liebe veranlasst ihn dazu, diejenige Tochter zu verstossen, die ihn wahrhaftig ehrt.

Realitätstauglich oder literarisch verfremdet?

In der heutigen Zeit hat ein solch pietätloses Bild eines Demenzkranken keinen Bestand mehr – auch nicht in der Belletristik, die sich sonst nicht davor scheut, Figuren lächerlich darzustellen und zu degradieren. Die Empathie mit den Betroffenen ist auch hier gross – so gross, dass es manchmal zu einer positiven Überzeichnung kommt, die seltsam anmutet. So in *Der alte König in seinem Exil* (2011) von Arno Geiger. Dieser findet, dass der „Mangel an Möglichkeiten [...] etwas Befreiendes“ (188) habe und bemerkt fast neidisch, dass die Leute im Altersheim, wo sein Vater weilt, „aus der Leistungsgesellschaft befreit sind“ (187). Eine solche Idealisierung grenzt an utopischen Eskapismus und wird der Realität in keiner Weise gerecht. Jedoch macht sich Geiger, wie auch andere Autoren, die Krankheit zum (literarischen) Nutzen, um seine eigene Position zu erkunden.

Das Zitat sagt also weniger über die Krankheit aus, als über den Erzähler, der mit der Leistungsgesellschaft seine Mühe zu haben scheint.

Soll man Dirk Kretzschmar beim Wort nehmen, so ist es ohnehin nicht angebracht, aus Demenzromanen Erkenntnisse über die Realität der Krankheit zu gewinnen:

In literarischen Alzheimer-Texten wird keine reale Krankheit und werden keine realen Kranken lebensweltlich nachprüfbar (re-) präsentiert, sondern ästhetisch konstruiert. Die Frage, wie und zu welchem Zweck dies geschieht, sollte primärer Gegenstand literatur- und kulturwissenschaftlicher Beobachtungen der Alzheimerliteratur sein. (121)

Kretzschmars Einwand ist durchaus berechtigt. Er ändert jedoch nichts daran, dass ein Teil der Leserschaft – vermutlich die grosse Mehrheit – Demenzromane nach Informationen über die Krankheit durchforsten und dabei die literarische Darstellung auf ihre Kompatibilität mit der eigenen Erfahrungswelt überprüfen wird. Bücher werden nicht primär für die Literaturwissenschaft geschrieben, und deshalb ist Kretzschmars Forderung nach einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation auch nur für den beschränkten Rahmen der Akademie legitim. Ausserhalb dieses Rahmens besteht der analytische Ansatz meist aus der simplen Frage: „Ist die Geschichte realistisch?“ Und die Interpretation beschränkt sich auf die Selektion von lehrreichen Botschaften, die dem Werk zu entnehmen sind. Auch dieser Art von Rezeption muss die Literatur gerecht werden, wenn sie unsere Auffassung von Demenz nachhaltig prägen soll.

Ausgewählte Werke unter der Lupe



Der alte König in seinem Exil

Arno Geiger, 2011

Eine Diskussion über Demenz in der Literatur ist kaum mehr denkbar ohne Rückgriff auf Geigers Bestseller, so sehr hat er die Krankheit umgedeutet und neu definiert. Vieles, was man über Demenz zu wissen geglaubt hat, steht nun ganz anders da. Die Krankheit hat ihre Grausamkeit zwar nicht verloren, wohl aber schwindet die Angst davor, denn „schrecklich ist vor allem, was wir nicht begreifen“ (25), was wir von uns weisen, weil es nicht in unser Bild passt. Diesem Umstand trotzend, nimmt sich der Autor seines dementen Vaters an und begibt sich auf zunächst unbekanntes Gelände. Sein berührender Bericht macht die Krankheit fassbar, legt aber die Latte hoch für Angehörige, welche es ihm gleich tun möchten.

Sich in die fremde Welt wagen

Das Verständnis für seinen kranken Vater hat sich Geiger hart erarbeitet. Er ärgert sich, wenn er daran denkt, dass in der Zeit vor der Diagnose viel Energie verloren ging, weil er und seine Geschwister den Vater ermahnten „er solle sich zusammenreißen“ (7). Er erkennt: „Wir schimpften mit der Person und meinten die Krankheit“ (7). Lassen sich Krankheit und Person aber so leicht trennen? Woraus besteht die Person, wenn nicht aus der Krankheit, die sich über den Körper und Geist hermacht? Existiert eine Person *hinter* oder *neben* der Demenz, oder nur *durch* die Demenz? Geiger stellt sich diese Fragen nicht explizit, aber er fasst instinktiv den richtigen Entschluss: „Da mein Vater nicht mehr über die Brücke in meine Welt gelangen kann“, schreibt er, „muss ich hinüber zu ihm“ (11). Bald wird ihm klar, dass man „für das Leben eines an Demenz erkrankten Menschen neue Massstäbe braucht“ (11).

Um diese neuen Massstäbe zu bestimmen, macht sich Geiger auf die Suche nach der Vergangenheit des Vaters. August, aufgewachsen als

eines von zehn Kindern ärmlicher Bauern in Wolfurt, Vorarlberg, macht seine einschneidendsten Erfahrungen, als er gegen Ende des Zweiten Weltkriegs als Schülersoldat an die Ostfront geschickt wird. Die schrecklichen Erlebnisse in der Ferne binden ihn für immer an seine Heimat. Zeit seines Lebens weigert er sich deshalb, mit seiner Familie in den Urlaub zu fahren. Aus dieser biographischen Perspektive heraus ergründet Geiger das Verhalten seines Vaters. Ist sein ständiger Wunsch, nach Hause zu gehen (obwohl er sich genau dort befindet), eine Folge des quälenden Heimwehs während des Kriegsdienstes? Oder gehört es einfach „zum Krankheitsbild“ und ist Ausdruck dafür, dass „der an Demenz erkrankte Mensch aufgrund seiner inneren Zerrüttung das Gefühl der Geborgenheit verloren hat“ (13)? Diesem Gemütszustand lässt sich nichts entgegenhalten außer Ablenkung. Oder vielleicht uneingeschränktes Verständnis und Unterstützung. So scheint der Bann zumindest an einem Abend gebrochen, nachdem Geiger den Vater liebevoll zu Bett gebracht hat und jener meint: „Man kann es hier schon aushalten. Es ist eigentlich ganz nett hier“ (15).

Die Sprache der Demenz erkunden

Geiger widmet einen grossen Teil seines Buchs der Sprache seines dementen Vaters und ihrer kuriosen, fast poetischen Logik. Zu Beginn jedes Kapitels steht ganz isoliert ein kurzer Dialog zwischen Vater und Sohn. In diesen Konversationen befragt Geiger seinen Vater über seine Meinung zu Leben und Sterben, über seinen Gemütszustand und seine Erinnerungen. Oft weicht der Vater den Fragen aus. „Das interessiert mich alles bei weitem nicht so sehr wie dich“ (47), wehrt er ab, als Geiger ihn auf seinen unlogischen Wunsch anspricht, nach Hause gebracht zu werden. Und doch versteckt sich in seiner Äusserung viel Wahrheit. Der alte Mann ist der Logik des Raums und der Zeit entflohen. Was für ihn zählt, ist seine Gefühlslage, nicht die objektive Realität um ihn herum.

Die Gespräche zwischen Vater und Sohn sind gekennzeichnet von einer Schönheit und Tiefgründigkeit, die man niemals mit der verminderten Kommunikationsfähigkeit eines Demenzkranken in Verbindung bringen würde. Jedoch haben diese poetischen Einschübe im Roman auch eine literarische Überhöhung zur Folge, die leicht auf das Bild des Kranken übertragen wird: der demente alte Mann als entrücktes Genie, des-

sen Logik uns nur deshalb unverständlich bleibt, weil wir ihm unterlegen sind. Hier ist Vorsicht geboten, denn Kommunikation ist nicht nur dialogisches Philosophieren, sondern muss auch ihre Funktion zur Bewältigung der Aufgaben im Alltag erfüllen können. Auch darf nicht vergessen gehen, dass Geiger als Schriftsteller das nötige Gespür mitbringt, um solche Eigenheiten der „Sprache der Demenz“ zu erkunden und zu verstehen. Das mag bei vielen anderen Angehörigen nicht der Fall sein.

Das Ideal und die Norm

Geigers Buch ist ein wundervolles Zeugnis zweier Menschen, die ihre Beziehung trotz der bedrohlichen Krankheit aufrechterhalten können. Aufgrund seiner Berühmtheit und seines hoffnungsvollen Tons hat dieses Werk schon fast Ratgeber-Status erlangt. Dies verstärkt aber den Druck auf Angehörige, die sich aufgrund ihrer Lebensumstände nicht im gleichen Umfang um ihre dementen Eltern kümmern können. Geigers einflussreiches Zitat des japanischen Künstlers Hokusai – „Man muss auch das Allgemeinste persönlich darstellen“ (5) – darf nicht als Garantie für Übertragbarkeit und allgemeine Gültigkeit gelesen werden. Der Schriftsteller mit dem bedächtigen und sanften dementen Vater in der dörflichen Idylle ist nicht die Norm. Er bleibt ein literarisches Ideal.



Elizabeth wird vermisst

Emma Healey, 2014

Die Verlage sollen sich an der Londoner Buchmesse um Emma Healeys Erstlingswerk gerissen haben, und das zu Recht: Der Roman bietet eine einzigartige Mischung aus wertvollen Einblicken in den Alltag einer Demenzzkranken, kriminalistischer Spannung und hochkarätiger Sprache, die aber niemals präventios wirkt. Die Ich-Erzählung aus Sicht der dementen Protagonistin Maud fördert nicht nur das Verständnis für die Alltagsprobleme von Menschen mit Demenz, sondern konfrontiert einen auch ziemlich direkt mit den Gefühlslagen, mit denen Maud infolge ihrer Krankheit zu kämpfen hat.

Zwei Vermisste, eine Suche

Maud ist zu Beginn der Erzählung noch gut bei Kräften, aber die Demenz beeinträchtigt zunehmend ihren Geisteszustand. Eine Auswirkung davon ist, dass sich Maud darauf fixiert, ihre Freundin Elizabeth zu suchen, die seit Tagen (oder sind es Wochen, Monate?) nicht in ihrem Haus anzutreffen ist. Verbissen kämpft Maud mit der Hilfe von datierten Notizen und Klebezetteln gegen das Vergessen an. „Das ist mein papiernes Gedächtnis“ (22), meint sie, und notiert immer wieder: „Elizabeth wird vermisst – keine Nachricht von Elizabeth“. Niemand scheint Mauds Suche ernst zu nehmen oder sie darin zu unterstützen. Erst recht nicht der junge Polizist, bei dem sie Elizabeths Verschwinden mehrere Male meldet und der sich über Mauds Vergesslichkeit lustig macht. Tochter Helen und Enkelin Katy stehen Maud zwar im Alltag tatkräftig zur Seite, messen aber ihrer Sorge um Elizabeth wenig Bedeutung zu. Lange lässt sich auch nicht mit Sicherheit feststellen, ob es Maud einfach immer wieder entfällt, warum Elizabeth nicht da ist, oder ob die Menschen in Mauds näherem Umfeld ihr den Aufenthaltsort der Freundin absichtlich verschweigen. Die Ich-Erzählung lässt einen an Mauds Verwirrung teilhaben.

In die Schilderung von Mauds Streifzügen auf der Suche nach Elizabeth mischen sich Kindheits- und Jugenderinnerungen aus dem England der Nachkriegszeit. Mauds ältere Schwester, frisch vermählt mit

einem zwielichtigen Möbelhändler, verschwindet auf mysteriöse Weise und alle Versuche, sie aufzuspüren, bleiben erfolglos. Die junge Maud kann sich nicht damit abfinden, dass ihre Schwester unauffindbar bleibt, und die Erwachsenen um sie herum bieten ihr keinen Halt. Die Verwirrung der alten, dementen Maud findet so ihr Spiegelbild in der Orientierungslosigkeit ihres jugendlichen Ichs.

Diese Analogie zwischen dem Verschwinden zweier wichtiger Menschen in Mauds Leben ist nicht nur ein literarisches Stilmittel, sondern sie zeigt ganz direkt, dass solch einschneidende Erlebnisse tiefe Spuren hinterlassen, die auch durch den Verlust der Erinnerung nicht verblassen. Folgerichtig lässt Mauds Drang, Elizabeth zu suchen, auch dann nicht nach, als das Skelett ihrer Schwester ausgegraben wird und Elizabeth, die einen Schlaganfall erlitten hat, beerdigt wird. Sie müsse etwas tun, sagt Maud zum Schluss, „denn Elizabeth wird vermisst“ (346), und niemanden scheint es zu kümmern. In diesem letzten Satz überschneiden sich der Verlust der Schwester und der Freundin mit dem Gefühl, die eigene Identität infolge der Krankheit verloren zu haben. Maud begibt sich gleichermaßen auf die Suche nach sich selbst – ein Unterfangen, das in Anbetracht ihrer Krankheit von allem Anfang an zum Scheitern verurteilt war.

Die Person hinter der Demenz

Healeys Roman zeigt: Die Auswirkungen von Demenz erschüttern unsere Auffassung von Identität in den Grundfesten. Wie definiert sich ein Individuum, wenn nicht über die Erinnerungen des Erreichten und Erlebten? Was bleibt übrig vom Selbst, wenn die Demenz die Vergangenheit zerfrisst? Geht die Persönlichkeit nicht zwangsläufig verloren? Healeys Roman kämpft für ein positiveres Bild der dementen Person, und zwar mit Hilfe seiner raffinierten Erzählstrategie. Was zuerst auffällt, ist die Diskrepanz zwischen der limitierten Sprache, über welche die demente Erzählerin theoretisch verfügt, und der erzählerischen Eleganz, von welcher der Text zeugt. Mauds Erzählsprache behält auch dann noch ihre Prägnanz und Ästhetik bei, wenn die alte Frau weder einen Spielzeugfrosch erkennt noch die Bedeutung von alltäglichen Begriffen erfassen kann. Hier eröffnet sich ein interessantes Spannungsfeld. Was zunächst als eine Inkonsistenz oder ein strukturelles Defizit des Romans erscheint, lässt sich deuten,

wenn man zwei Instanzen voneinander trennt: Einerseits ist da Maud als *wahrnehmende* Instanz, durch welche ihre Umgebung gefiltert wird. Andererseits existiert eine externe, *sprachliche* Instanz, welche Mauds Wahrnehmungen in einen kohärenten Text übersetzt und dadurch mögliche erzählerische Defizite ausgleicht.

Mithilfe dieser Aufteilung in Wahrnehmung und Sprache transportiert der Roman eine zentrale Botschaft. Zum einen erlaubt Mauds Perspektive den Lesern, die Verwirrung, die Hilflosigkeit und die Wut über die Behandlung durch ihre Mitmenschen hautnah mitzuerleben. So entsteht eine starke empathische Bindung zwischen den Lesern und der Protagonistin. Die sprachliche Ästhetik und Vollkommenheit des Romans suggeriert aber gleichzeitig, dass die demente Frau trotz ihrer eingeschränkten geistigen Kapazität „ganz Mensch“ ist. In anderen Worten: Die Erzählinstanz legitimiert Maud als vollwertiges Individuum und zeichnet ein ganzheitliches Bild ihrer Persönlichkeit, die sonst hinter der Demenz verschwinden würde. Und tatsächlich nimmt man Maud in diesem Roman als *Person* wahr – nicht als starre Figur, und auch nicht als Sinnbild des Zerfalls. Dies ist ein sorgfältig konstruierter literarischer Effekt – aber einer, den man vorbehaltlos auf sich wirken lassen sollte. Der Gewinn ist einem sicher.



Alzheimer: Wie will ich noch leben – wie sterben?

Ruth Schäubli-Meyer, 2010

Ein pensionierter Schweizer Pfarrer und Psychotherapeut beschliesst, seiner Alzheimerkrankheit aktiv entgegenzutreten und mittels begleitetem Suizid aus dem Leben zu scheiden. Was nach einer verheissungsvollen Romanvorlage klingt, ist in Tat und Wahrheit ein genuiner Erlebnisbericht. Ruth Schäubli-Meyer hat ihn aufgezeichnet, nachdem sie ihren Mann über ein halbes Jahrzehnt lang begleitet und in seinem Vorhaben unterstützt hat – bis zum Ende. In ihrem Buch nennt sie ihren Mann Gustav und sich selber Anna und wahrt so erzählerische Distanz. Beim Lesen aber geht die Schilderung unter die Haut. Ihre Echtheit ist spürbar – nicht zuletzt wegen der authentischen Notizen des Kranken, mit welchen er das Fortschreiten seines Leidens dokumentiert hat.

Selbstbestimmt leben trotz Demenz

Gustavs und Annas erste Konfrontationen mit der Alzheimerkrankheit scheinen so stereotyp, dass sie fast schon in einen Roman passen würden: Mitten in einem Vortrag verliert Gustav den Faden und blättert verwirrt in seinem Manuskript. Er wiederholt sich, vergisst, was er schon gesagt hat, und traut sich von da an weder auf die Kanzel noch ans Rednerpult. Der erste Arztbesuch hat eine Fehldiagnose mit falscher Medikation zur Folge und zwei Jahre vergehen bis feststeht: Gustav leidet an Alzheimer. Was danach folgt, weicht aber weit davon ab, was die meisten Alzheimerpatienten und ihre Angehörigen erleben. Mit seinem Entschluss zum begleiteten Suizid trifft Gustav nicht überall auf Verständnis. Der Leiter eines renommierten Pflegeheims kommentiert sein Vorhaben mit „Vergesst das [...], bei Demenz geht das nicht“ (42) und seinen Vertrauensarzt muss Gustav wechseln, weil dieser ihn „aus persönlichen Gründen“ (15) nicht unterstützen möchte. Auch seine Offenheit bezüglich der Krankheit wird in seinem Bekanntenkreis nur teilweise geschätzt. Er „kokettiere mit seinem Alzheimer und erschrecke damit seine Umgebung“ (9).

Umso wichtiger ist für Gustav das Verständnis, das Anna ihm entgegenbringt. Sie begleitet ihn auf Reisen zu historischen Stätten und Mu-

seen, wo Gustavs historisches Wissen und Kunstverständnis noch immer zur Anwendung kommen. Und sie wendet in den Konversationen mit ihrem Mann viel Zeit und Geduld auf, um die Kommunikation nicht versiegen zu lassen. Trotzdem kommt es immer wieder zu Situationen, in denen sie Gustavs Bedürfnisse falsch einschätzt. So hält Gustav in einer seiner Notizen fest: „Meine Frau redet und redet und glänzt, um zu übertönen, dass ihr Mann Alzheimer hat“ (9). Dass ihm niemand aus seinem Schweigen heraushilft, kränkt Gustav und macht ihn wütend. Er schreibt:

Ich will, dass ihr mein Schweigen hört und nicht übertönt, ihr Peiniger! Ihr habt nichts anderes zu tun als mich zu fördern, mir das Wort, das ich beim Sprechen nicht mehr finde, suchen zu helfen, die Namen. Die Abmachungen klaglos zehnmal hintereinander. Die Langweiligkeit, die ihr deshalb ausstehen müsst, ist leichter zu ertragen als das Vergessen, das ich ertragen muss. (10)

Solche erschütternden Aufzeichnungen, die zugleich Botschaften an seine Frau sind, zeigen, dass Gustav seinen Zustand äusserst klar beurteilen kann. Sein geistiger Zerfall ist zwar fortgeschritten, aber er trübt nicht seine Wahrnehmung bezüglich seiner Krankheit. Auch jetzt ist er noch fähig, sein Leben und Sterben selbstbestimmt zu gestalten.

Der richtige Zeitpunkt für den Abschied

Die Wahrnehmung eines Patienten, seine ‚Zurechnungsfähigkeit‘, ist das grösste Hindernis beim begleiteten Suizid mit Demenz, denn der Kranke muss urteilsfähig sein und den finalen Akt eigenhändig ausführen. Der progressive geistige Abbau bei Alzheimer verwandelt diese Regelung in einen Wettlauf mit der Zeit, denn solange das Leben noch erträglich ist, möchte niemand sterben. Doch wenn die Beschwerden zunehmen und die Lebensqualität massiv abnimmt, könnte es plötzlich zu spät sein. Die Angst davor, den Entschluss zum Suizid zu früh zu fassen und dadurch wertvolle gemeinsame Lebenszeit zu verlieren, dominiert bei Gustav und Anna. Vor allem Anna, welche den Zustand ihres Mannes alle paar Monate überprüfen und regelmässig mit der Sterbeorganisation Rücksprache halten sollte, verdrängt diese wichtige Aufgabe. Bis sich der Sterbebegleiter bei ihnen meldet und ihnen eindringlich klar macht, dass die Krankheit

schon weit fortgeschritten ist. Gemeinsam legen sie den Zeitpunkt des Suizids fest.

Als das Datum näher rückt, verabschiedet sich Gustav nach und nach von Freunden und Bekannten. Doch immer noch kommen Zweifel, ob der gewählte Zeitpunkt nicht doch zu früh sei. Am Tag vor seinem Sterbetag, als sich Anna und Gustav bei einem letzten Spaziergang im Wald an vergangene Zeiten erinnern, fragt Gustav plötzlich: „Oder wollen wir doch noch eine Woche warten?“ Aber das Risiko, dass er dann „in das grosse Vergessen versinken würde“, ist zu gross. Anna bricht den Bann mit den Worten: „Lieber, was zählt schon eine Woche, gemessen an fünfzig Jahren langem gemeinsamem Leben, leide nicht noch eine Woche länger“ (53).

Authentische Metaphern des Zerfalls

Was die Erzählung von Gustav und Anna so eindrücklich macht, sind die Ausschnitte aus den Notizen des Kranken, von denen Ruth Schäubli-Meyer einige erst Jahre nach dem Tod des Gatten bei der Verwaltung des Nachlasses gefunden hat. So konstatiert er im zweiten Jahr der Krankheit: „Vergessen heisst, langsam zu Tode gequält zu werden. Granit zerbricht in Staub, was fest war, wird zur Wüste“ (11). Ein andermal schreibt er: „Ein Zerfall macht sich unerbittlich bemerkbar: Wo ein Wort war, entsteht eine Lücke, wo ein Gefüge von Sätzen, Abläufen war, fällt ein Stein aus dem Gemäuer“ (32). Die Grundfesten von Gustavs Identität lösen sich nach und nach auf, als das schützende Haus der Sprache über seinem Kopf zusammenstürzt. Er ringt nach Worten, sucht nach Mitteln, um seine Empfindungen auszudrücken, und findet diese wieder in der Metaphorik: „Einst lebte ich auf einem Erdteil, jetzt auf einem Archipel. Die Inseln sind Teil eines einst untergegangenen, zusammenhängenden grossen Gebildes. Die grosse Insel löst sich auf“ (13). Später, als sich die Wörter auf dem Papier gar nicht mehr aneinander fügen wollen, hält Anna schriftlich fest, wie er seinen Zustand beschreibt: „Bei mir [ist] Unsicherheit und nie mehr Zusammenheit. Ich bin nur noch teilweise“ (38-39). Diese Fragmente geben einen berührenden Einblick in Gustavs Befinden und zeigen zugleich, dass Sprache und Identität untrennbar miteinander verbunden sind. Körper und Geist fallen auseinander, sind „nur noch teilweise“, wenn die Sprache sie nicht mehr vereinigen kann.

Kapitel 4

Der Blick zurück

Lebenslauf und
Lebenssinn im
autobiographischen
Altersroman

Der Blick zurück

Lebenslauf und Lebenssinn im autobiographischen Altersroman

Zurückschauen und sich erinnern, eine Bilanz des Lebens ziehen, ergründen, wer man war und wer man ist: Dies alles sind Motive für das Verfassen der eigenen Lebensgeschichte. Viele Schriftsteller und

Schriftstellerinnen stellen sich in späten Jahren dieser Herausforderung mit dem Ziel, ihre Identität im Alter zu festigen. Ein solches autobiographisches Projekt besteht nicht nur aus nostalgischem Schwelgen in Kindheits- und Jugenderinnerungen. Der Blick zurück kann auch Schwieriges und Trauriges zutage fördern oder sogar die gesamte bisherige Lebensbasis erschüttern. Selbst wenn das Vorhaben gelingt und das Vergangene zur Zufriedenstellung des Verfassers versprachlicht und in schriftliche Form überführt worden ist, stellt sich gleich die nächste Frage: Wie weiter mit dem Leben? Denn das Alter bietet sich zwar an für ein solches Innehalten, aber die Zeit steht dabei nicht still. Biographiearbeit, so zeigt die Altersbellettristik, ist eine Aufgabe, die nur Erfolg verspricht, wenn sie kontinuierlich fortgeführt wird.

Selbsterkenntnis durch Erinnerung

Die Vorstellung, dass die Identität eines Menschen sich durch seine Erlebnisse und Handlungen konstituiert – also durch seinen Lebenslauf – und sich folglich im Laufe des Lebens ändert, entwickelt, und immer wieder neu definiert werden muss, hat sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchgesetzt. Die vorherrschende Idee der angeborenen, inhärenten Identität kam somit unter Beschuss, vor allem von Seiten französischer Existentialisten. Allen voran Jean-Paul Sartre (1905-1980) mit seiner berühmten These, dass die Existenz der Essenz vorausgehe. Damit ist gemeint, dass der Mensch als eine Art unbeschriebenes Blatt zur Welt kommt und sich dann durch seine Aktionen und Entscheidungen selbstbestimmt als Individuum konstituiert. Die Frage „Wer bin ich?“ wird also ersetzt durch die Frage „Was habe ich getan und erlebt?“.

Ein eigentliches Identitätsbewusstsein wird aber erst durch die nachträgliche Reflexion des eigenen Tun und Handelns erzeugt. Aus dieser Sicht kann das autobiographische Schreiben als eine solche reflexive,

identitätsbringende Praxis angesehen werden. Autobiographien fungieren deshalb oft als Standortbestimmung in schwierigen Lebenssituationen, vor Entscheidungen und vor Neuausrichtungen. Dass dies im Alter besonders häufig der Fall ist, liegt auf der Hand. Familienstrukturen ändern sich durch Todesfälle oder wenn nahe Angehörige pflegebedürftig werden, und neu auftretende Gebrechen können Menschen in ihrem Alltag drastisch einschränken. Der Blick zurück auf das bisherige Leben gibt in solchen Situationen Halt und Sicherheit. Zu dieser Gruppe von Werken gehören *Am Ende am Anfang* (Ulrich Kägi, 1992) und *Abschied von den Eltern* (Peter Weiss, 1961).

Das Sinnstiftende am Schreibprozess beschränkt sich nicht auf die Identitätsfindung des Autors oder der Autorin einer Autobiographie. Ganze Familiengeschichten können im Rahmen eines autobiographischen Projekts aufgearbeitet werden, wie in Amelie Frieds *Schuhhaus Pallas* (2008), das den Widerstand ihrer Vorfahren gegen die Nationalsozialisten dokumentiert. In solchen Werken ist die schreibende Instanz zwar nicht unbedeutend, aber ihre Identität ist fest mit der Familienbiographie verbunden, und nicht selten auch mit den dazugehörigen gesellschaftlichen Entwicklungen. Gerade im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg sind Berichte von Zeitzeugen und ihren Nachkommen mehr als eine rein persönliche Erinnerungsarbeit. Sie leisten einen Beitrag zur kollektiven Identität einer Gruppe oder Nation. Wegen ihrem Fokus auf gesellschaftliche und politische Themen gehören diese Bücher in die Kategorie der Memoiren. Weitere Beispiele sind *Rosalia G. Ein Leben* (Rosalia Wenger, 1982) und *Ich bin unendlich dankbar* (Ingrid Pachmann, 1999).

Die Krux mit der Wahrheit

Die Nähe zur Geschichtsschreibung hat dazu geführt, dass biographisches und autobiographisches Schreiben in der modernen Literaturwissenschaft lange wenig Beachtung fand, denn solche Romane schienen mit konventioneller Belletristik wenig gemeinsam zu haben. Diese Ansichten sind spätestens seit den 1980er-Jahren revidiert. Die Autobiographie ist als literarisches Genre gerade deshalb interessant, weil die faktennahe Handlung Fragen zur Darstellbarkeit realer Ereignisse aufwirft. Kann ein autobiographischer Roman tatsächlich das Leben des Verfassers abbil-

den? Handelt es sich doch um ein künstlich konstruiertes, sprachliches Produkt. Martina Wagner-Egelhaaf attestiert der Autobiographie deshalb eine „zweifache Lesbarkeit als historisches Zeugnis und als literarisches Kunstwerk“ (1). Ausserdem muss man sich fragen, wie zuverlässig und objektiv das menschliche Gedächtnis ist. Inmitten seiner autobiographischen Aufzeichnungen – und mit seinem gewohnten Witz – schreibt Mark Twain:

Ich bin alt geworden, und mein Gedächtnis ist nicht mehr so rege wie früher. Als ich jünger war, konnte ich mich an alles erinnern, ob es sich nun zugetragen hatte oder nicht; aber meine Fähigkeiten lassen nach, und bald wird es so sein, dass ich mich nur noch an Letzteres erinnern kann. (15)

Mit dieser hintergründigen Aussage deutet Twain darauf hin, dass die Lebensrealität nie objektiv und ungefiltert wiedergegeben werden kann, und er suggeriert, dass gerade im Alter die Vergangenheit durch die Erinnerung stark verzerrt wird.

Trotz dieser Unzulänglichkeit des menschlichen Gedächtnisses: Man darf davon ausgehen, dass die grosse Mehrheit der Autoren und Autorinnen ihr Leben aufrichtig und selbstkritisch Revue passieren lässt und die Tatsachen weder absichtlich verfälscht noch beschönigt. Dennoch liegt es nahe, dass autobiographisches Schreiben ein grosses Mass an Selektion und Auslassung voraussetzt. Zu dieser subjektiven Gewichtung von Ereignissen kommen weitere Faktoren, welche das gelebte Leben und seine schriftliche Repräsentation voneinander trennen. So zum Beispiel das Problem der sprachlichen Präzision und Kontrolle, welche Garantie für eine eindeutige Rezeption sein sollen – aber niemals sein können. Zudem beinhaltet die Rückschau auf das eigene Leben immer eine Wertung von vergangenem Tun und Handeln, welche je nach Lebensphase anders ausfallen mag. Die autobiographische Darstellung des eigenen Lebens gibt also im besten Fall Auskunft über die Haltung und Meinung des Autors zum Zeitpunkt des Schreibens.

Identität und Identitätskompetenz

Dieser letzte Punkt ist von grösstem Interesse, denn er deutet auf eines der faszinierendsten Merkmale des Genres hin: Autobiographische Romane präsentieren immer zwei Figuren gleichzeitig – die des gegenwärtig schreibenden Autors und die seines vergangenen Ichs (s. Smith und Watson 72-75). Eine solche Aufteilung des Autors in Subjekt und Objekt der Erzählung ist nicht eine strukturalistische Spitzfindigkeit, sondern dringend notwendig, um die Wirkungsweise der Autobiographie – oder der Biographiearbeit allgemein – zu verstehen. Wenn man davon ausgeht, dass die Rückschau auf das Leben (sei es nun in schriftlicher oder mündlicher Form) dazu dient, die gegenwärtige Identität zu festigen, indem die gelebte Vergangenheit mit all ihren Erfolgen und Niederlagen zu einem Ganzen gefügt wird, so werden zwei zeitliche Abläufe sichtbar: Das Objekt der Erzählung, das ‚vergangene Ich‘, durchlebt Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter, entwickelt sich und lernt dazu. Gleichzeitig durchläuft das Subjekt, das ‚erzählende Ich‘, einen Prozess des Verstehens, indem es vergangene Erlebnisse und Entscheidungen in den Zusammenhang des gesamten bisherigen Lebens einordnet. Diese zwei Prozesse erreichen beide am selben Ort ihr Ziel, nämlich wenn die Erzählung in der Gegenwart ankommt und Subjekt und Objekt der Erzählung eins werden. Konkret heisst dies: Wer sein Leben in ein solches chronologisch fortschreitendes narratives Schema presst, dem ist der Erfolg der Identitätsfindung gewiss.

Was in diesem Modell ausser Acht gelassen wird, ist die Zeit nach dem Verfassen der Autobiographie. Die in der Erzählung etablierte Identität kann innert Kürze ins Wanken geraten, wenn sich die Lebensumstände ändern, was im Alter besonders rasch geschehen kann. Die Autobiographie ist also im besten Fall eine Momentaufnahme ohne Zukunftsgarantie: Sobald sie endet, ist sie auch schon wieder veraltet. Das autobiographische Schreiben hat somit keine nachhaltig stabile Identität zur Folge. Was Autorinnen und Autoren aber durch den Schreibprozess lernen können, ist der Umgang mit ihrer Vergangenheit. Sie gewinnen so an Identitätskompetenz.

Nicht Geschichte, sondern Literatur

Die Autobiographie als Genre soll jedoch nicht auf eine Art Identitätstherapie reduziert werden, die allein der psychischen Gesundheit des schreibenden Subjekts dient. In erster Linie stellt sie einen Diskurs dar, der sich gegen aussen an die Öffentlichkeit richtet. Welchen Nutzen aber soll die Öffentlichkeit daraus ziehen, dass das Leben eines Autors oder einer Autorin offengelegt wird – und warum sind gerade die Lebensgeschichten älterer Menschen so gefragt? Ausnahmsweise wird hier das Alter nicht mit Zerfall, Krankheit und anderen negativen Konnotationen belegt, wie in einem grossen Teil der Belletristik, sondern mit Weisheit und Klarsichtigkeit. Dahinter steckt die Vorstellung, dass die Erfahrung eines langen Lebens dem Autor Zugang zu universeller Wahrheit über das menschliche Dasein verschafft. Zudem wird die Todesnähe mit einer Art Reinheit und Lauterkeit in Verbindung gebracht, die es Autoren ermöglichen soll, Wesentliches und Bedeutsames von Unwichtigem zu trennen.

Diese ‚Wahrheit‘, welche die Leserschaft in Autobiographien zu finden hofft, lässt sich nicht primär mit einem nüchternen Bericht über die wichtigsten Stationen im Leben darstellen. Nicht das faktische Leben, sondern das subjektive Erleben soll im Vordergrund stehen. Um aber die subjektiven Erfahrungen und Gefühle zugänglich zu machen, braucht es stilistische Mittel, Ausschmückung, Übertreibung, gar Manipulation. Kurz: Die faktische Wahrheit wird verfälscht, aus Geschichte wird Literatur. Wagner-Egelhaaf fasst es in ihrer Besprechung von Goethes Autobiographie folgendermassen zusammen: „Der zum Wahrheitsanspruch gewandelte Wirklichkeitsanspruch der Autobiographie befindet sich [...] auf dem direkten Weg zur Dichtung: Die Wahrheit wird mittels der Dichtung offenkundig“ (3). Aus dieser Sicht werden Lebensgeschichten durch Literarisierung oder Fiktionalisierung nicht verfälscht, sondern auf den Punkt gebracht.

Vom Formexperiment zum Lebensexperiment

Genau dort, wo die Autobiographie sich nicht mehr an das Faktische hält, kann das Experimentieren mit der Form beginnen. An die Stelle der traditionellen chronologischen Erzählung in Romanform treten Sammlun-

gen von Kurzgeschichten (z.B. *Wahrnehmungen* (2003) von Laure Wyss), Fiktionale Tagebucheinträge (z.B. *Altern* (1981) von Walter Vogt) oder Mischformen wie in Georg Flors *Rückschau und Einsichten* (1992). Da werden essayistische Texte mit autobiographischen Erzählungen verbunden. Auch Hans Magnus Enzensbergers *Tumult* (2014) versucht, die starre Form der Autobiographie zu durchbrechen. Anstatt sich zu erinnern, zieht der Autor eigene Texte aus den 1960er- und 1970er-Jahren hinzu und kommentiert diese aus seiner jetzigen Sicht. Solche Formexperimente mutieren genau dann zu Lebensexperimenten, wenn sich Autorinnen und Autoren überlegen, wie sie sich und ihr Leben sehen möchten: Als eine kontinuierliche Kette von Ereignissen, wo sich jedes aus dem vorhergehenden ergibt, und wo sich alles und zu einem kausalen Ganzen fügt, wie in einem Roman? Oder eher als ein Konglomerat von Erlebnissen und Meinungen, von prägenden Orten und Kontakten mit Mitmenschen?

Die postmoderne Literatur – und dazu gehören viele der zeitgenössischen Autobiographien – bevorzugt klar das Letztere, denn sie steht der Idee eines kohärenten Lebenslaufes äusserst kritisch gegenüber. Silvia Bovenschen fragt sich deshalb gegen Ende ihres autobiographischen Buchs *Älter werden* (2006): „Was tue ich hier? [...] Was habe ich mit diesem Lügengespinnst meiner erinnerten Ich-Legende zu tun? [...] Ich bin ein bündelndes rückkoppelndes Als-ob, das sich eine fragwürdige Erinnerungsgeschichte schafft, um dann aus ihr zu bestehen“ (153-155). Die Erkenntnis, dass die Autobiographie ein künstliches Konstrukt ist, wird zurück auf das Leben projiziert, das in der Folge an Authentizität einbüsst. Der Glaube an die Legitimationskraft der Erzählung geht verloren.

Dieser Verlust stabilisierender narrativer Strukturen soll aber nicht ausschliesslich negativ gewertet werden, denn er bringt auch neue Freiheiten mit sich. Es ist nicht ganz überraschend, dass sich gerade die Alters-Autobiographie zunehmend von traditionellen Formen löst, denn dies geht mit der Vorstellung einher, dass das Alter selbstbestimmt und individuell angegangen werden muss. Es soll sich weder zwingend nach dem bisherigen Lebenslauf noch nach stereotypen Altersbildern richten. Als Jean-François Lyotard in seinem wegweisenden Werk *Das postmoderne Wissen* (1979) ankündigte, die allumfassenden, legitimierenden „grossen Erzählungen“ wie die der Aufklärung und des menschlichen Fort-

schritts seien nicht länger massgebend, dachte er wohl kaum an das kulturelle Altersbild. Dennoch hat sich seine Theorie auch in der Gestaltung des Alters bewahrheitet. Die universelle „grosse Geschichte“ des Lebens und des Alterns wird ersetzt durch „kleine Erzählungen“, die alle räumlich und zeitlich begrenzt sind. Die Fülle und Varietät an zeitgenössischen Romanen über das Alter – viele davon autobiographisch – sind bezeichnend für diesen Paradigmenwechsel, denn sie zeigen, dass das Alter vor allem eines ist: ein höchst persönlicher Lebensabschnitt, dessen Bewältigung dem Individuum viel abverlangt. Die Erfahrungen anderer, aufgezeichnet in Romanen, können dem Einzelnen diese anspruchsvolle Aufgabe nicht abnehmen, aber sie bieten zumindest Orientierung und regen zum Nachdenken an.

Ausgewählte Werke unter der Lupe



Blaue Stunden

Joan Didion, 2012

Als Joan Didion sich in ihren Siebzigern an ihr wohl schwierigstes Werk, *Blaue Stunden*, wagt, hat sie schon reichlich Erfahrungen mit dem autobiographischen Schreiben gesammelt. In *Where I Was From* (2003) erzählte sie die Geschichte ihrer Kindheit und Jugend und in *Das Jahr magischen Denkens* (2006) verarbeitete sie den plötzlichen Tod ihres Ehemannes. Aber *Blaue Stunden* ist anders: Didion merkt im Laufe ihrer Schreiarbeit, dass der schleichende Prozess des Alterns ihre gesamte Identität als Schriftstellerin in Frage stellt.

Erfolge und Schuldbekenntnisse

Das Leben meint es lange Zeit gut mit Joan Didion: Als begnadete Autorin und Frau eines ebenso begnadeten Autors bereist sie die Welt und lebt das Leben der Reichen und Schönen. Bis nach der Jahrtausendwende zwei Tragödien über Didion hereinbrechen: 2003 fällt ihr Mann John einem Herzinfarkt zum Opfer und kurz darauf stirbt ihre Tochter Quintana nach mehreren Operationen und monatelangen Spitalaufenthalten infolge einer Hirnblutung. Aber Didion ist eine Kämpfernatur. Sie weiss, sie muss „in Schwung bleiben“ (182), fliegt von Stadt zu Stadt, promotet ihre Bücher. Schliesslich macht sie sich auch an die schriftliche Aufarbeitung ihrer Beziehung zu Quintana, die sie und ihr Mann als Neugeborene einfach so aus dem Spital abgeholt und adoptiert hatten, eine Stunde nachdem ein befreundeter Arzt bei ihnen angerufen und sie gefragt hatte, ob sie „das wunderschöne Mädchen haben wollten“ (68).

Das wunderschöne Mädchen wächst jedoch in ihren Jugendjahren in eine psychische Krise hinein, aus der sie Zeit ihres Lebens nicht hinausfindet. Schliesslich wird eine Borderline-Persönlichkeitsstörung diagnostiziert. Didion identifiziert die Anfänge der Krankheit in Quintanas

Kindheit und in ihrem Umgang mit der Adoption, aber sie geht auch hart ins Gericht mit sich selber. Zu sehr sei sie mit ihren eigenen Ängsten beschäftigt gewesen, um zu erkennen, dass sie „nicht die einzige Person im Haus war, die Angst verspürte“ (72). Zu sehr hat sie Quintanas Unsicherheiten und Zweifel beiseite geschoben: „Da ich keine passende Antworten auf [ihre] Fragen hatte“, schreibt Didion, „lehnte ich es ab, über sie nachzudenken“ (72). Solche Schuldbekennnisse drängen sich immer wieder in Didions Bericht von Quintanas Kindheit. Während sie ihre Mutterrolle kritisch hinterfragt und mit sich selbst abrechnet, festigt sich ein Bild ihrer Tochter, das eher verklärt als klärend wirkt.

Vom Alter überrumpelt

Didion ist kein Neuling auf dem Gebiet der Autobiographie. Sie ist sich deshalb durchaus bewusst, dass die Erinnerungsarbeit Fakten verzerren kann. „Die Erinnerung fügt sich dem, woran wir uns zu erinnern glauben“, schreibt sie zu Beginn des autobiographischen Buchs, und dies scheint ihr Konzept für *Blaue Stunden* zu sein: die Erinnerungen anzupassen, zu formen und zu glätten, bis die schreckliche Realität annehmbar wird. Doch ihr fortgeschrittenes Alter macht Didion diesmal einen Strich durch die Rechnung. Immer deutlicher wird ersichtlich, dass dies weder ein Buch über ihre Tochter noch über ihre eigene Vergangenheit wird, sondern eine Aufzeichnung von Didions Angst vor dem Alter, dem körperlichen Zerfall und dem nahenden Tod. Ihr stilsicheres Narrativ wankt und weicht schliesslich einer Reihe von Fragmenten aus ihrem Alltag, Erinnerungsfetzen und rhetorischen Fragen, deren Antwort sie oft schuldig bleibt.

Weshalb kämpft eine erfahrene, abgeklärte Schriftstellerin wie Didion mit solchen Schwierigkeiten, über ihr Alter zu schreiben? Aufschluss darüber gibt eine Aussage, die sie mehrere Male wiederholt: „Die Zeit vergeht“ (18-23). Fast zwanghaft schreibt die Autorin diesen Satz nieder. Erst hofft sie, dass sie damit die Erinnerung aktivieren mag und ihrer Trauer über den Tod der Tochter entgegenwirken kann. Später aber kommt sie zu dem Schluss, dass sie mit „die Zeit vergeht“ ihren eigenen Alterungsprozess meint, „die unwiderruflichen Veränderungen in Körper und Geist, [...] das Bewusstsein von der vergehenden Zeit – dieses beständige Schwächerwerden, diese schwindende Belastbarkeit [die] sich mul-

tipliziert, metastasiert, zum eigentlichen Leben wird“ (22-23). In anderen Worten: Didion muss feststellen, dass sie ihr Alter – und ihre Angst davor – nicht mit der transformierenden Kraft der Erinnerung bewältigen kann, denn Altern ist kein einmaliger Schicksalsschlag in der Vergangenheit, der sich in der Retrospektive sprachlich bearbeiten liesse. Für Didion bedeutet Altern eine überwältigende, gegenwärtige Präsenz, die ihren gesamten Alltag bestimmt und ihr Schaffen gefährdet. Sie habe sich „nur unzureichend auf das Altwerden eingestellt“, meint ein befreundeter Arzt. „Falsch“, denkt Didion, „Eigentlich habe ich mich überhaupt nicht auf das Altwerden eingestellt“ (152).

In der Falle des Narrativs

Die Erinnerungsarbeit im Rahmen ihres autobiographischen Romans hat für Didion somit keine therapeutische Wirkung. Im Gegenteil, sie erweist sich als eine Art Falle, aus der die Autorin nicht mehr herausfindet. Die Verschriftlichung der Lebensgeschichte aktiviert eine chronologische Zeitfolge, die früher oder später direkt zu Didions Alter und Tod führt, denn „die Zeit vergeht“. Vielleicht ist dies der Grund, warum die alternende Schriftstellerin ihr Buch mit einer Art Gedicht beschliesst, denn Poesie lebt – anders als ein Narrativ – nicht von einer Handlung in zeitlicher Abfolge. So schreibt Didion zum Schluss etwas versöhnlicher: „Ich weiss, was es ist, was ich jetzt erlebe. [...] Die Angst kommt nicht vom Verlorenen. [...] Die Angst kommt von dem, was noch verlorengehen kann“ (207). Aber auch dieser Angst – so suggeriert Didion – vermag das Schreiben wenig entgegenzuhalten.



Wahrnehmungen

Laure Wyss, 2003, posthum

„Erinnerungen? [...] Ich werde sie liegen lassen, dort wo sie sind“ (18), schreibt Laure Wyss gegen Ende ihres Lebens in *Wahrnehmungen*. Dennoch sind die fünf kurzen Texte, in welchen sie Episoden ihres Lebens zu literarischen Kunstwerken geformt hat, voller Erinnerungen an das reiche Leben der Autorin, die als Pionierin des Schweizer Frauenjournalismus in die Geschichte eingegangen ist. Und auch mit ihren *Wahrnehmungen* zollt Wyss ihrem Pioniergeist Tribut, denn sie schlägt darin einen Weg ein, der deutlich vom traditionellen Pfad der Autobiographie abweicht.

Bilder der Vergangenheit

„Der Verleger habe sie gedrängt, eine Autobiographie zu verfassen“, erklärt Tobias Kaestli, der Neffe von Laure Wyss, im Vorwort. Aber „es lag ihr nichts daran, ihr Leben rückblickend zu einem sinnvollen oder gar folgerichtigen Ganzen zu formen“ (9). Deshalb entschied sie sich, nicht ihre Lebensgeschichte aufzuschreiben, sondern gewisse Bilder, die ihr von der Vergangenheit geblieben waren, sprachlich nachzuzeichnen. Auf diese Bilder sei Verlass, meint Wyss. „Die sind nämlich immer da, steigen auf, wenn es Zeit wird, sie anzuschauen. Sie sind eindeutiger, klarer gezeichnet [als die Erinnerungen], sie gewinnen an Bedeutung. Sie sind der Reichtum“ (19). Von einem Dutzend Texte, die geplant waren, konnte Wyss aber vor ihrem Tod nur noch die Hälfte realisieren. In ihnen allen ergründet die Autorin den Wert und die Bedeutung der Vergangenheit. Da ist zum Beispiel Josy, der jüdische Mann, der sich nicht mehr an seine Kindheit vor und während des Zweiten Weltkriegs erinnern kann. Wyss hatte Josy als Dreizehnjährigen eine Zeit lang bei sich aufgenommen. Nun möchte er als Erwachsener mehr über seine Mutter erfahren. Er hat die Bruchstücke seiner Flucht durch halb Europa zu einem Bild zusammengefügt, das einer zerfetzten Landkarte gleicht, aber die verlorene Vergangenheit nicht ersetzen kann. So wird er „seinen Blick nach innen nie verlieren, [...] dunkel, voller Trauer, ohne Hoffnung“ (60).

Gemeinschaft mit einem früheren Ich

Wie steht es aber mit Wyss' eigener Vergangenheit? Nur über Umwege gelangt die Autorin zu sich selber. So auch im letzten Text, den sie für das Buch schrieb, und der – mehrfach überarbeitet aber doch nicht ganz vollendet – auf dem Tisch neben ihrem Bett lag, als sie verschied. In dieser Geschichte beschreibt Wyss ihre Begegnungen mit Jules Ferdmann, dem (ursprünglich russischen) Lokalhistoriker aus Davos, welcher der jungen Laure Wyss Selbstvertrauen und Mut gibt, sich sprachlich weiterzuentwickeln, zuerst zur Journalistin und später zur Schriftstellerin. Wyss beginnt diesen Text, indem sie über sich selber in der dritten Person schreibt. „Die junge Frau“ oder „die knapp Dreissigjährige“ geht mit Ferdmann über die Davoser Promenade, die Skier geschultert (35). „Die Person“ (40) nennt sie sich in dieser Geschichte, oder auch mal „LW“ (41). Schafft Wyss hier Distanz zur eigenen Vergangenheit, indem sie einen Blick von aussen auf sich selber wirft? Oder versucht sie, ihren Erinnerungen mehr Validität zu verleihen, die Vergangenheit zu legitimieren, indem sie die subjektive Ich-Perspektive umgeht und einen neutralen Erzähler heraufbeschwört? Diese narrative Distanz schrumpft, als sie und ein paar Freunde an einem Ostersonntag mit Ferdmann am Küchentisch sitzen und dieser die Geschichte „Der Student“ von Tschechow vorliest. In diesem Schlüsselmoment, in dem sich – wie in Tschechows Geschichte – die ferne Vergangenheit mit dem Hier und Jetzt verbindet, mutiert die Erzählinstanz zum „wir“ (45), rückt nah zusammen mit Wyss und Ferdmann, in einer engen Gemeinschaft von befreundeten Menschen und wegweisenden literarischen Texten. Ferdmanns Küche wird zum Schmelztiegel, wo Vergangenheit und Gegenwart zusammenfliessen und sich zu einem Ganzen fügen, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick der Erinnerung.

Erinnern und erinnert werden

Auch in der Geschichte „Die Enkelin“ wagt sich Wyss nur zögernd an die eigene Person heran. In der Gestalt einer fiktiven „Enkelin“ erzählt Wyss darin von ihrer Zugfahrt mit dem Vater zum Schloss Laufen am Rheinfall, wo ihr Grossvater – der bekannte Bieler Rektor Wyss – seinem Leben nach langem Leiden ein Ende gesetzt hat. Gegen aussen wird aber kommuniziert, er sei seiner Herzschwäche erlegen, was der Enkelin sauer aufstösst.

Ihr „Zorn erwacht heftig gegen die Macht einer Gesellschaft, die beschönigt, die nicht zur Wahrheit steht, gegen ein Schloss, das Konventionen hochhält und hütet zum eigenen Schutz“ (32). Des Grossvaters Andenken ist in Wyss' Augen geschändet worden. Seine ureigene Willenskraft, mit der er seine Adern durchtrennte und sein Blut in zwei bereitgestellte Waschschüsseln laufen liess, muss einer Altersschwäche weichen, weil es sich in der Öffentlichkeit so besser macht. In „Die Enkelin“ stellt Wyss dies richtig, korrigiert das Andenken an ihren Grossvater und würdigt seinen letzten Willen.

Mit ihrer Besorgnis über die richtige, würdige Erinnerung an andere, die auch in weiteren Texten zum Vorschein kommt, weist Wyss auf die Dichotomie zwischen innerem und äusserem Diskurs hin, von dem das Genre der Autobiographie lebt. Nicht nur das Ordnen der eigenen Vergangenheit mit dem Ziel der Identitätsfindung steht hier zur Debatte, sondern auch das Bild, welches die Öffentlichkeit nach Wyss' Tod von ihr haben wird. Aus diesem Spannungsfeld zwischen dem gegenwärtigen Er-Innern und dem zukünftigen Erinnert-Werden wächst in Laure Wyss ein Bild von ihrem Leben als einst stolzes, unnahbares Schloss, das nun aber, so fürchtet sie, in eine „baufällige Hütte“ (23) zerfallen ist. Soll sie sich noch damit befassen, mit dieser Vergangenheit? Das fragt sich Wyss zum Schluss ernsthaft. Soll sie das prächtige Schloss noch einmal rekonstruieren? Getan hat sie es in ihren *Wahrnehmungen*, für sich selbst und für ihre Nachwelt.



Schuhhaus Pallas.

Wie meine Familie sich gegen die Nazis wehrte

Amelie Fried, 2008

„Wie ist es möglich, dass ich keine Ahnung davon gehabt habe?“, fragt sich Amelie Fried (8). Erst 2004, im Alter von sechsundvierzig Jahren, erfährt die erfolgreiche Autorin und Fernsehfrau per Zufall, dass ihr Grossonkel und seine Frau in Auschwitz ermordet worden sind. Dass Fried die erschütternde Vergangenheit ihres Vaters, ihrer Grosseltern und weiterer Verwandter nicht gekannt hat, ist unverständlich, aber zugleich charakteristisch für viele Nachkommen von Zeitzeugen, die den Zweiten Weltkrieg erlebt und erlitten, seine Schrecken aber nie überwunden haben. Das Schweigen über die Vergangenheit hat seinen Preis, wie Fried lernen musste: „Familiengeheimnisse haben eine starke und unberechenbare Wirkung. Die seelischen Verletzungen werden weitergegeben, von Generation zu Generation, auch und gerade durch das Schweigen“ (10). Mit *Schuhhaus Pallas*, das ursprünglich für eine jugendliche Leserschaft gedacht war, plädiert Fried deshalb für eine Biographiearbeit, an der Jung und Alt teilhaben sollen, damit auch künftige Generationen auf eine solide Vergangenheit bauen können.

Das Schweigen brechen

„Was soll ich nun machen? Wegsehen oder hinsehen? So tun, als wäre nichts, oder herausfinden, ob da noch mehr ist?“ (8). Als Fried vor der Büchse der Pandora steht, in die sich die Vergangenheit ihrer Familie von einem Augenblick auf den anderen verwandelt hat, steht ihr Entschluss bald fest. Sie beginnt mit einer gross angelegten Recherche, welche das Schweigen brechen und die traumatischen Erlebnisse ihrer Vorfahren aufarbeiten soll. Das Ausmass der Resultate, welche ihre Nachforschungen generieren, ist erschreckend: Sie erfährt von Verwandten, die in Arbeits- oder Vernichtungslager deportiert wurden, von Verschwundenen, welche Jahre nach dem Krieg für tot erklärt werden mussten, und von einem Onkel zweiten Grades, der während des Kriegs nach Bolivien flüchten konnte und nun in einem Altersheim in den USA lebt. Auch der Vater und der Grossvater der Autorin haben den Krieg überlebt, sind jedoch zum Zeitpunkt

von Frieds Recherchen schon verstorben. Um diese zwei Männer dreht sich das Buch, denn sie sind die Hauptfiguren der Familiengeschichte, aus welcher Fried eine neue Identität für sich und ihre Kinder konstruiert.

Als 1933 im Städtchen Ulm die Nationalsozialisten das Zepeter übernehmen, gerät Grossvater Frieds Geschäft, das Schuhhaus Pallas, zunehmend in den Aktionsradius antisemitischer Hetzer und Vandalen. Dass der rund dreissig Jahre zuvor zum Protestantismus konvertierte Besitzer das Schuhhaus auf seine „arische“ Frau überschreibt, um den finanziellen Unterhalt der Familie nicht zu gefährden, erweist sich als wirkungslos. Auch der Vater der Autorin, in der nationalsozialistischen Terminologie ein „Halbjude“, muss seinen Beruf aufgeben. Der Kunst- und Kulturverständige darf nicht mehr publizieren, weder für Zeitungen und Verlage, noch freiberuflich. Nach ersten Erfahrungen im Wehrdienst sind bald auch dort seine Dienste nicht mehr willkommen. Ein paar Monate vor Ende des Kriegs weist man ihn schliesslich in ein Arbeitslager ein. All dies erfährt Fried aus Dokumenten und von Menschen, die ihren Vater am Rande gekannt haben, denn er selber mochte Zeit seines Lebens nie darüber sprechen. Der Krieg hatte seinen Lebenslauf unterbrochen, der Blick nach vorn war die einzige Alternative, weiterzuleben.

Selbstverständnis durch Generationenbeziehungen

Der Drang, den Krieg und die damit verbundenen schrecklichen Erfahrungen für immer hinter sich zu lassen, mag für die Generation von Frieds Vater nichts als natürlich gewesen sein, aber einen solch prägenden Lebensabschnitt aus der eigenen Biographie zu verbannen, ist ein zweischneidiges Schwert. Der Roman zeigt dies am Beispiel von Frieds Tante Anneliese. Auf die Frage, ob sie als Jugendliche wusste, warum sie von ihren Klassenkameraden gemieden wurde, antwortet sie befremdet: „Natürlich! [...] Mir waret doch Juda!“ (31). Es ist nicht die Wortwahl allein, die Fried dabei stört, sondern der Tonfall ihrer Tante, welcher suggeriert, dass sie es aufgrund ihrer jüdischen Abstammung „auch nicht besser verdient“ hatte (31). Ihr Minderwertigkeitsgefühl reichte so tief, dass sie sich als junge Frau die Nase operieren liess, um weniger jüdisch auszusehen. Auch noch in späten Jahren fürchtet sie, dass sie von den Mitbewohnern

ihres Altersheims belästigt würde, sollten diese von ihrer jüdischen Herkunft erfahren.

Dass ihre Tante im hohen Alter trotzdem beginnt, über die Vergangenheit zu sprechen, macht sie zu einer der wichtigsten Referenzpersonen in Frieds Biographiearbeit. Ihr Vater hatte dies nie getan und sie zurechtgewiesen, sie solle mit dem „dumma Gschwätz“ (16) aufhören, wenn sie nachfragte. Nur zwischen den Zeilen lässt sich herauslesen, wie schwierig und belastend die Beziehung zwischen der Autorin und ihrem Vater wirklich war. In einem Gedicht, das Fried vor dem Tod des Vaters verfasst hatte, heisst es: „Ich weiss, man darf seinen Vater nicht hassen. / Doch dein Schatten verdunkelt mein Leben. / Du hast mich zum Krüppel gemacht / und mich gezwungen, / dir ähnlich zu sein. / Und jetzt verlässt du mich“ (144). Ohne von den schrecklichen Erlebnissen ihres Vaters zu wissen, sah ihn Fried als „Krüppel“, der ihr seine seelischen Verletzungen vererbt hatte und sie dann damit allein zurückliess. Mit dem Tod des Vaters war zwar sein eigenes Leiden beendet, nicht aber das der Tochter.

Die hier suggerierte Übertragbarkeit von seelischem Leid auf kommende Generationen zeigt, dass Fried mit *Schuhhaus Pallas* nicht nur gegen das Schweigen anschreibt, sondern implizit auch gegen die Vorstellung einer individuellen, abgrenzbaren Identität. Sie zeigt auf, dass der Lebenslauf einer Person grossen Einfluss auf andere haben kann. Die Biographiearbeit, die sie selber in die Hand nimmt – und die ihr Vater vernachlässigt hat – ist somit nicht nur ein Projekt der persönlichen Identitätsfindung, sondern zielt darauf ab, Menschen als Teil ihrer Umgebung wahrzunehmen, besonders in Bezug auf die Beziehungen zwischen den Generationen. Das abschliessende Bild dafür ist der Besuch ihrer Familie bei ihrem Onkel in den USA. Bei dieser Gelegenheit treffen drei Generationen aufeinander und tauschen sich über die Vergangenheit aus. Dabei entsteht eine Verbindung, welche das Selbstverständnis aller Beteiligten nachhaltig prägen wird.

Kapitel 5

**An der Grenze
des Sagbaren**

Tod und Spiritualität
im Altersroman

An der Grenze des Sagbaren

Tod und Spiritualität im Altersroman

Wenn man sich einen Überblick über die Altersbelletristik verschafft, fällt sofort auf, dass der Tod eines ihrer dringlichsten Anliegen ist. Nicht nur Literatur für Erwachsene, sondern auch eine steigende Zahl von Kinder- und Jugendbüchern wid-

men sich dem Themenkomplex Alter, Sterben und Tod. Dies mag den Anschein erwecken, das Alter werde auf eine Vorphase des Todes reduziert, auf eine Art Wartezeit vor dem unvermeidlichen Ende. Andererseits evokiert der Tod auch den Dualismus ‚Leben/Tod‘ und lenkt so den Blick zurück auf das, was das Leben wertvoll und lebenswert macht – nicht trotz, sondern gerade *wegen* der Nähe des Alters zum Tod. Um die Verbindung zwischen Leben und Tod zu ergründen, bietet es sich an, spirituelle Lehren und Konzepte zur Anwendung zu bringen oder zu entwickeln. Diese sind jedoch in der Altersliteratur nur spärlich vertreten, oder zumindest werden sie selten in der Form von Religiosität oder gar Frömmigkeit vorgebracht. Die wenigen Texte, die spirituelle Themen angehen, sind umso aufschlussreicher, denn sie wagen sich in Gebiete vor, wo Grenzüberschreitungen an der Tagesordnung sind.

Zusammenhänge zwischen Tod und Spiritualität

Die Angst vor dem Sterben und dem, was danach kommt, sowohl auf Seiten der Älteren selbst als auch bei ihren Angehörigen, ist sicherlich einer der Gründe für die Omnipräsenz von Todesthemen in Altersromanen. Aber nicht nur die Angst, sondern auch die Todessehnsucht steht oft im Zentrum. Ganz im Einklang mit der Tradition der Provokation, die sich in der Altersliteratur der Gegenwart herausgebildet hat, schrecken Autorinnen und Autoren auch vor heiklen Fragen nicht zurück. Suizid und Sterbehilfe, wie in Georges Wielands *Das Vorhaben* (2003) oder Jacqueline Voilats *Rencontre avec la nuit* (2012) sind immer wiederkehrende Inhalte von Altersromanen, nicht zuletzt deshalb, weil die Suizidraten in fast allen Regionen der Welt in der Bevölkerungsgruppe der über Siebzigjährigen am höchsten sind (WHO 7). Sogar Tabuthemen wie der Wunsch von Angehörigen, ihre betagten Eltern oder Grosseltern möchten bald ihren letzten Atemzug tun, besonders wenn Krankheit und Pflege die Beziehung stark

strapazieren, sind keine Seltenheit. Ein Beispiel ist Martina Rosenbergs Erzählung *Mutter, wann stirbst du endlich?* (2012). Eine weitere Gruppe von provokativen Romanen ruft dystopische Szenarien in der nahen Zukunft auf. So werden in Kathrin Pläckings *Erste Wahl* (2011) staatliche Massnahmen gegen die Überalterung ergriffen und ältere Menschen zum Suizid gedrängt, während in José Saramagos Roman *Eine Zeit ohne Tod* (2007) plötzlich gar niemand mehr stirbt, worauf die Gesellschaft in eine Krise stürzt.

In Anbetracht der Offenheit, mit der Schriftstellerinnen und Schriftsteller solche Fragen angehen, mag es erstaunen, dass sie sich nur selten dem Thema Glaube widmen. Dort, wo sogar Agnostiker und Atheisten die Präsenz des Spirituellen wahrnehmen und den Blick zum Himmel wenden, nämlich im Beisein des Todes, windet sich die Literatur, sucht Alternativen und Umwege und zeigt die grössten Berührungspunkte überhaupt. Ein Protagonist, der zum Glauben findet? Höchst ungewöhnlich. Alternde oder sterbende Figuren, die sich eines Lebens nach dem Tod gewiss sind? Fast undenkbar. Ausnahmen sind Bücher, welche nicht primär das Alter selbst behandeln, sondern in religiöser Mission geschrieben worden sind und eine spirituelle Lehre propagieren, die anhand des Alters erläutert wird. Beispiele solcher Werke sind Ulli Olvedis *Über den Rand der Welt* (2008), in welchem die Lehre des Buddhismus im Zentrum steht, *Wenn die Jahre vergehen* (1984) von Hermann Schäfers mit biblisch-christlichen Ansätzen, sowie *Alte Menschen – Generation der Zukunft* (1999) von Sylvia Flister und Ute Sigmund, das Weisheiten enthält, die den Autorinnen angeblich von Wesen eines anderen Planeten eingegeben worden sind.

Zum Spiritualitätsbegriff

Trotz der offenkundigen Lücke in Sachen Glaube und Religion kommt auch die Belletristik nicht ohne Spiritualität aus, wenn sie das Sterben und den Tod thematisiert. Spiritualität ist ein weit gefasster Begriff und bedarf näherer Definition. Im allgemeinen Sprachgebrauch reicht sein Bedeutungsfeld von religions- und konfessionsgebundener Frömmigkeit über die Beschäftigung mit Fragen von universeller Wahrheit und Transzendenz bis zum Festhalten an jeglichen Werten, die der besseren Bewältigung des Lebens dienen. Spiritualität ist somit nicht nur Gottesglaube

im religiösen Sinn, sondern beinhaltet auch humanistische und ethische Ansätze und Werte. Auf die Altersbelletristik bezogen lassen sich einige dieser Werte identifizieren. Selbstbestimmung, Integrität, Akzeptanz und zwischenmenschliche Beziehungen gehören dazu.

Diese Werte sind jedoch zu allgemein, als dass daraus neue Erkenntnisse über die spirituelle Dimension des Alterns erwachsen würden, und der Spiritualitätsbegriff muss darum enger gefasst werden. Dazu soll zuerst der Begriff Glaube näher definiert werden, indem seine Bedeutung *ex negativo*, im Spannungsfeld zweier Gegensätze analysiert wird: Wissen und Zweifel. Glaube entsteht oder wird notwendig in Anbetracht mangelnder Beweise und Erfahrungen und beinhaltet einen starken Gegensatz zu Wissen, Objektivität und Rationalität. Glaube konstituiert sich aber auch durch den komplementären Begriff Zweifel und stellt so die Gewissheit der Unsicherheit gegenüber. In dieser Kombination entsteht eine Definition von Spiritualität, die sich durch die *Gewissheit um einen irrationalen, nicht objektiv beweisbaren Sachverhalt* auszeichnet – also durch ein Gefühl für Übersinnliches. Dieser Sachverhalt kann im Einzelfall sehr wohl mit einer religiösen Lehre deckungsgleich sein. Für gewöhnlich sucht die Belletristik aber Grenzbereiche und Überschneidungen zwischen etablierten Bereichen der Erkenntnisgewinnung und verweilt deshalb nicht lange auf dem Terrain der Religionswissenschaften.

Durch Tod zum Glauben – oder weg davon

Wenn in Altersromanen Tod und Spiritualität aufeinandertreffen, so sind grundsätzlich zwei verschiedene Abläufe möglich. Im einen stürzt der Todesfall oder die Todesnähe eine gläubige Hauptfigur in spirituelle Zweifel und führt zu einer Glaubenskrise. Die Figur soll diese Krise überwinden und dadurch in ihrem Glauben bestärkt werden, wie in *Wenn ein Mann trauert* (2006) des Zürcher Autors Karl Guido Rey. Der Tod kommt also einer Charakterprüfung gleich, die aber auch dazu führen kann, dass jegliche Spiritualität verworfen wird. Der andere Ansatz zeigt Figuren, die wenig Glaubenserfahrung haben und erst durch den nahen Tod (entweder den eigenen oder den von Menschen aus ihrem Umfeld) in Kontakt mit der spirituellen Dimension des Lebens kommen. Beispielhaft zeigt diese Entwicklung der Jugenbuch-Bestseller *Oskar und die Dame in Rosa*

(2003) von Eric-Emmanuel Schmitt auf. In Schmitts berührender Erzählung lässt sich ein an Leukämie erkrankter Junge kurz vor seinem Tod von einer älteren Dame dazu bewegen, Briefe an Gott zu verfassen, in denen er sich ein zukünftiges Leben ausmalt, das er jedoch nie leben wird. Bei diesem zweiten Ansatz muss das Spirituelle nicht zwangsläufig erhalten bleiben, die spirituelle Phase kann auch als Krise gewertet und überwunden werden, wie es in Juan Goytisolos *Der blinde Reiter* (2006) angedeutet wird. Auch Joan Didions *Jahr magischen Denkens* (2006) gehört zu dieser Art von Romanen. Nach dem Tod ihres Mannes fällt ihr rationales Wesen einem spirituellen, „magischen“ Denken zum Opfer, dem sie aber zu widerstehen versucht.

Die Rolle des literarischen Texts

Die Altersliteratur steht für Innovation, und deshalb sind die obigen Abläufe bei weitem nicht die einzige Art und Weise, in der Schriftstellerinnen und Schriftsteller die Themen Tod und Spiritualität angehen, beziehungsweise das letztere *umgehen*. Vielmehr zeigen einige Romane die starke Tendenz, die Spiritualität, welche sich in der Präsenz des Todes geradezu aufdrängt, durch Konzepte zu ersetzen, die weder spiritueller noch rein rationaler Natur sind.

Eine der Strategien, Spiritualität auszuklammern, ist die Berufung auf die Literatur und die Sprache als einziges Medium, das Wahrhaftigkeit und Gewissheit vermitteln kann. Hier ist Antonio Pasinis *Schlussakkord* (2001) zu erwähnen, in dem sich ein alter Mann im Pflegeheim mit dem Sterben anzufreunden versucht. Einer seiner Ansätze besteht darin, die letzten Worte berühmter Menschen und literarischer Figuren wiederzugeben und zu kommentieren, um dem Mysterium des Todes auf den Grund zu gehen – nicht ohne eine gehörige Portion Ironie:

Mit Dante hingegen hatte ich immer ein Problem. Er lässt jede Menge Leute im Jenseits noch einmal etwas sagen. Welche Äußerungen sind jetzt als Schlussworte zu betrachten? Das letzte Wort auf Erden oder das letzte überhaupt? (116)

Die Sicht von Pasinis Protagonist spiegelt gleich mehrere Leitgedanken. Erstens behandelt er in seiner Sammlung letzter Worte historische und

literarische Figuren, sowie Menschen aus seinem Umfeld als gleichwertig. Damit setzt er die Literatur der Realität gleich. Die Endlichkeit Dantes literarischer Figuren ist aber grundlegend anders als die der Menschen, wie das Zitat zeigt. Der Zeitpunkt ihres Endes verzögert und verwischt sich durch ihr Weiterleben im Jenseits. Wenn ihre Existenz begrenzt werden soll, um ihre letzten Worte zu würdigen, so bietet die einzige Sicherheit das letzte Wort, das sie im Text sprechen, „das letzte [Wort] überhaupt“ (116). Der literarische Text vermittelt so eine Gewissheit über das Ende, welche der menschliche Tod nicht bieten kann, da eine Präsenz im Jenseits nicht auszuschliessen ist – zumindest nicht durch empirische Erkenntnisgewinnung. Der Literatur kommt so eine herausragende Stellung zu, weil nur die Begrenztheit des Buchtextes derart Sicherheit und Halt bietet. Dem ist das menschliche Dasein nicht gewachsen.

In ähnlicher Weise wird oft die religiöse Transzendenz durch eine literarische abgelöst. Die Frage nach dem Weiterleben im Jenseits entzieht sich dem Wissen und obliegt deshalb dem Glauben. Literarische Werke der Gegenwart verdrängen solche Glaubensfragen recht erfolgreich, indem sie suggerieren, dass der Geist der Autorin oder des Autors in seinem Korpus von Werken fortbesteht. Gemäss Pasini soll Honoré de Balzac vor seinem Tod gestöhnt haben: „Acht Tage Fieber! Ich hätte noch Zeit gehabt, ein Buch zu schreiben“ (116). Mit diesen angeblichen letzten Worten klammert sich Balzac an das Buchmedium wie der Ertrinkende an den berühmten Strohalm. Die Gewissheit um das literarische geistige Erbe lindert so die Angst vor der Ungewissheit, die der Tod mit sich bringt. Obwohl diese Überhöhung der Literatur dem wirklichen Leben seine Bedeutung aberkennt, reflektieren Äusserungen wie diese nichts anderes als das Bedürfnis, die menschliche Existenz immer wieder durch Texte abzubilden, zu erforschen und zu bestätigen. Dies ganz besonders bei Balzac: Hat er doch seinem Gesamtwerk den Titel *Die menschliche Komödie* gegeben und damit einen klaren Gegensatz zu Dantes *Göttlicher Komödie* etabliert, indem er den Fokus auf die Wirklichkeit und das Diesseits lenkte.

Suizid – für eine neue Definition des Alters

Ganz unterschiedlich gehandhabt wird der Umgang mit dem Übersinnlichen in Romanen, welche nicht einen natürlichen Tod, sondern Todes-

wunsch und Suizid thematisieren. Werke wie Philip Roths *Die Demütigung* (2010) und Georges Wielands *Das Vorhaben* (2003) klammern spirituelle Belange ganz aus oder verbannen sie (in Wielands Fall) zumindest in die Figur eines Seelsorgers vom Dienst. So wird die Selbsttötung spirituell entlastet und kann zum Zeichen von Stärke und Selbstbestimmung im Alter umdefiniert werden. Andere Werke befassen sich hingegen ganz explizit mit Glaubensfragen. Ein Beispiel ist Jürg Amanns *Mutter töten* (2003), in dem die alte Mutter ihren Sohn um Sterbehilfe bittet, zu welcher jener jedoch nicht bereit ist. Stattdessen verharret er bis zum letzten Moment an ihrer Seite. Durch die Übertitelung der Todesphasen der Mutter mit den letzten Worten, die Jesus am Kreuz gesprochen hat, erhebt der Erzähler die sterbende Frau, in den kritischen Worten eines Rezensenten, „zu religiösem Märtyrertum [und] sakralisiert die Gestalt der Mutter“ (Hinck). Der Rezensent vertritt dezidiert die Meinung, Amann hätte „höher hinaus“ gewollt und sei dabei zu weit gegangen. Die öffentliche Diskreditierung eines solch reifen, künstlerischen Werks zeigt, dass auch auf Seiten der Rezeption Berührungszwänge entstehen, wenn die Altersbelletristik sich mit Glaubensfragen auseinandersetzt. Nicht zuletzt muss man sich fragen, ob die scheinbare Resistenz der Literatur gegenüber Glaubens Themen auf eine Selektion und Selbstzensur zurückzuführen ist, in welcher der Markt eine zentrale Rolle spielt.

Ein weiteres Beispiel für die Art und Weise, wie Alter, Tod und Spiritualität literarisch angegangen werden können, ist Christopher Brams *Père de Frankenstein* (1999), das die letzten Wochen des Filmregisseurs James Whale (1889-1957) fiktionalisiert. Bram sucht einen Mittelweg zwischen kompletter Literarisierung des Sterbens und religiösen Ansätzen. Sein Protagonist Whale, der nach einem Hirnschlag mit Schmerzen und zunehmendem geistigen Abbau zu kämpfen hat, möchte sein Leben beenden, bringt aber anfänglich den Mut dazu nicht auf. Überwacht wird er – mit viel Liebe und Sorge um sein Seelenheil – von seiner erzkatholischen Haushälterin. Der alte Filmregisseur, der in den 1930ern als erster Mary Shelleys *Frankenstein* verfilmt hat, plant deshalb, einen homophoben Gärtner, der entfernt an Frankensteins Monster erinnert, durch sexuelle Avancen so stark zu provozieren, dass dieser ihn umbringt. Er beab-

sichtigt also, seine eigene fiktionale Kreatur zum Leben zu erwecken und durch deren Hände zu sterben.

Sein Plan geht nicht auf, denn der Gärtner weigert sich, für den alten Mann das Monster zu spielen. Als Haushälterin und Gärtner schliesslich Whales toten Körper im Pool auffinden, löst sich die aufgebaute Spannung zwischen Literaturglaube und Religion. Was bleibt, ist ein Gefühl profunder Menschlichkeit: ein Mitgefühl, das nicht zum gnädigen Mitleid einlädt, sondern – in bester christlicher Tradition – zum genuinen *Mitleiden*. Es hält den Respekt gegenüber Menschen aufrecht, welche, wie die Figur Whales, ihr Altern nicht länger ertragen können. Diese Impression wird bestätigt durch Bill Condons eindrückliche Verfilmung des Romans, *Gods and Monsters* (1998), in welcher er Whale (Sir Ian McKellen) mit ausgebreiteten Armen im Pool treiben lässt und so die Analogie mit dem Leiden Christi am Kreuz aufruft. Suizid wird hier nicht zu einer Extremform der Selbstbestimmung emporgehoben; es bleibt eine Schwäche, eine Niederlage, die aber nicht mehr moralisch oder religiös gewertet wird.

Solche Beispiele zeigen, wie sehr die religiöse Sicht des Alters in der westlichen Welt im Wandel begriffen ist. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein schien die Macht über die Art und den Zeitpunkt des Todes Gott vorbehalten (Sauerländer 53). Auch im christlichen Mitteleuropa wurde Suizidanten ein kirchliches Begräbnis verwehrt oder zumindest erschwert, sogar bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Religion hat dadurch das Altern stark geprägt und als passive Wartezeit und Durchgangsstation auf dem Weg ins Jenseits definiert (Sauerländer 53). Wenn die Belletristik der Gegenwart also spirituelle Werte im Altersroman hinterfragt oder neu konzipiert, leistet sie zeitgleich einen Beitrag zur Konstitution des kulturellen Altersbilds. Dies gilt insbesondere für Texte, die Leiden und Sterben oder sogar Suizid in den Fokus rücken und sich bewusst gegen das vorherrschende Bild des erfolgreichen, aktiven Alterns stellen.

Ausgewählte Werke unter der Lupe



Das Jahr magischen Denkens

Joan Didion, 2006

Am 30. Dezember 2003 – Joan Didion und ihr Ehemann John Dunne sind eben von einem Besuch bei ihrer schwer kranken Tochter zurückgekehrt – geschieht das Unerwartete: Didions Mann erleidet einen Herzinfarkt, fällt beim Abendessen von seinem Stuhl und ist auf der Stelle tot. In *Das Jahr magischen Denkens* lässt Didion die Wochen und Monate nach dieser einschneidenden Erfahrung Revue passieren. Ihr irrationales „magisches Denken“, das nach Johns Tod einsetzt, wird nach und nach ersetzt durch den unbewussten Glauben an die Wirkungskraft des Schreibens, durch das die Autorin wieder die Kontrolle über ihr Leben erlangt.

Verlust der Rationalität und Kontrolle

Joan Didion, eine der grossen Figuren am amerikanischen Literaturhimmel, ist bekannt durch ihre sorgfältig recherchierten Reportageromane, in denen sie gesellschaftliche Ereignisse und Zusammenhänge scharfsinnig analysiert. Der plötzliche Tod ihres Mannes ist jedoch kein geschichtliches Ereignis, das sie auf diese Art und Weise angehen könnte, sondern ein höchst persönliches. Didion muss dabei feststellen, dass nach dem Todesfall ihr rationales Wesen verdrängt wird und eine Art „magisches Denken“ überhand nimmt. In der Folge vermischen sich Fantasie und Realität. So denkt Didion, solange die Öffentlichkeit keine offizielle Nachricht vom Tod ihres Mannes habe und die Zeitungen keinen Nachruf publizierten, solange sie also die einzige sei, die darüber Bescheid wisse, könne John wieder zurückkommen. Aus diesem Grund unterlässt sie es auch, seine Schuhe und andere persönliche Gegenstände wegzugeben, denn er würde sie ja brauchen. „Ich dachte, wie kleine Kinder denken“, schreibt Didion, „so, als könnten meine Gedanken oder meine Wünsche die Macht haben, die Handlung zurückzuspulen, den Schluss zu verändern“ (41).

Didion erklärt in ihrem Buch den massiven Kontrollverlust über ihr Denken damit, dass sie im Moment, als ihr Mann starb, keine Möglichkeit hatte, einzugreifen und das Schicksal aufzuhalten. Sie macht sich Vorwürfe, weil sie Zeichen missachtet hat: Johns auffällige Kommentare über die nahe Zukunft, Änderungen in seinem gewohnten Verhalten sowie seine alarmierende Krankheitsgeschichte. Als Person, die ihr Leben aktiv angeht, ist der Kontrollverlust, der mit Johns Tod einhergeht, fast traumatisch für Didion und gibt ihr das Gefühl, fatale Fehler gemacht zu haben. Es sind aber nicht nur die Schuldgefühle, die Didions Selbstverständnis in der Zeit nach Johns Tod destabilisieren, sondern vielmehr die Tatsache, dass sie urplötzlich von der Position der Agentin in die Rolle der Zuschauerin gedrängt worden ist. Sie steht am Rand des Geschehens – unsicher, machtlos, allein.

Sich den Tod zu eigen machen

In Anbetracht ihres Unvermögens, die Realität in irgendeiner Weise zu beeinflussen, sucht Didion erst Halt in der Macht der Information. Mit Hilfe von belletristischer, wissenschaftlicher und spiritueller Literatur versucht sie, ihrer Trauer auf die Spur zu kommen und Erklärungen für ihren Zustand zu finden. Gleichzeitig fordert sie alle Informationen an, die Aufschluss über den Tod ihres Mannes geben könnten, vom Logbuch des Portiers ihres Wohnblocks, in dem das Eintreffen der Ambulanz notiert ist, bis zum Protokoll der Wiederbelebungsversuche im Spital. Doch erst durch den Obduktionsbericht mit der offiziellen Todesursache findet Didion in ihre gewohnte Position zurück. Sie erinnert sich, dass sie der Autopsie bereitwillig zugestimmt hat, denn sie „musste wissen, wie und warum und wann es passiert war“ (27). Die englische Originalversion des Romans gibt noch besseren Aufschluss über ihr Motiv: „I actively wanted an autopsy“ (22), schreibt Didion gleich zweimal hintereinander. Die Betonung von „actively“ – in der deutschen Version mit „von mir aus“ übersetzt – zeigt, dass sie durch den Entscheid, den Körper ihres Mannes öffnen zu lassen und die Todesursache festzustellen, nicht nur Informationen erhält, sondern erneut Handlungskraft entfaltet.

Diese Handlungs- und Wirkungskraft transformiert Didion in einem zweiten Schritt in Kontrolle über die physische Realität. Der Obduktions-

bericht ersetzt Johns Körper, indem er ihn beschreibt und analysiert. Didion inkorporiert den textuellen Körper des medizinischen Berichts zuerst in ihr Buch und macht ihn sich so zu eigen. Dann zieht sie den Schluss: „Sein schwaches Herz war vererbt. Irgendwann würde es ihn töten“ (228). Dadurch, dass Didion in dieser Aussage das Herz ihres Mannes personifiziert, macht sie es zum Agenten, zum Mörder ihres Mannes. Das schwache Herz ist nicht nur (passive) Ursache, sondern trägt die Schuld für seinen Tod, wodurch sie von ihrer eigenen Schuld befreit wird. Gleichzeitig nimmt sie die Position des Richters ein, der nach sorgfältigem und objektivem Studium der Fakten einen Schuldspruch fällt. Mit dieser Macht über den Körper ihres Mannes erlangt Didion auch wieder die Kontrolle über ihr eigenes Wirken.

Die Spiritualität überwinden

Dass Didion den Dualismus ‚magisches Denken / rationales Denken‘ aufstellt, suggeriert zuerst, dass das magische Denken, welches nach dem Tod ihres Partners eingesetzt hat, lediglich eine Phase, oder sogar eine Art Krankheit sei. So fragt sich die Autorin, als sie auf der Suche nach Trost eines von Johns Büchern liest, ob es in jenem Werk eigentlich um Glauben oder um Leid gehe, und ob „Glauben und Leid dasselbe“ seien (60). Genau wie das Leid soll auch der Glaube überwunden werden – das magische Denken soll ausklingen. Nur stellt sich dadurch nicht wie von selbst wieder der ‚Gesundheitszustand‘ des rationalen Denkens ein. „Die Verrücktheit lässt nach“, schreibt Didion zum Schluss, „aber keine Klarheit ersetzt sie“ (249). Also hat die Autorin ihre spirituelle Erfahrung nicht hinter sich gelassen, sie hat sie lediglich literarisch bearbeitet und mit dem Glauben an die Macht der Sprache überdeckt. Ob Sprache je den Anspruch auf Klarheit erheben kann – oder eher zum magischen Denken gehört – bleibt jedoch offen.



Das Vorhaben

Georges Wieland, 2003

Der Roman *Das Vorhaben* orientiert sich stark am Genre des Pflegeheimromans, in dem die Bewohner und Bewohnerinnen entweder gegen das Personal rebellieren oder aus dem Heim ausbrechen, wo sie die Zustände als unhaltbar erleben und sich von der Gesellschaft im Stich gelassen fühlen. Jedoch widmet sich Wieland nicht primär dieser Art von Gesellschaftskritik. Das Ziel seines Protagonisten ist einzig und allein ein selbstbestimmter Tod am Ort seiner Träume, in einer idyllischen Mittelmeerbucht. Folglich steht in *Das Vorhaben* die Ergründung der Zusammenhänge zwischen Alter, Selbstbestimmung und Tod im Vordergrund.

Vorbereitung auf den Tod

Herr Fischer, ein Bewohner der „Alters- und Pflegestation City-Nord“ (22), verbringt seine Tage mit der minutiösen Planung seines Ausbruchs aus dem Heim, in das er vor kurzem eingezogen ist, und wo man ihn nun „zu Tode pflegen“ (14) soll. In einem Moment der Schwäche hat sich der Witwer von seinem Sohn dazu bewegen lassen, sein Eigenheim zu verkaufen, um mit dem Erlös dessen berufliche Karriere zu unterstützen. Bald bereut er aber seine Entscheidung und vermisst seine frühere Bewegungsfreiheit. Tatsächlich gleicht sein neuer Aufenthaltsort einem Gefängnis, denn „Die Ausgangstüre [bleibt] abgeschlossen, die Schlüsselgewalt [liegt] allein in den Händen des Personals, und das Öffnen und Schliessen der Haupttür [wird] mit Strenge gehandhabt“ (22). So gilt die grösste Sorge Fischers der Beschaffung des Schlüssels, den er schliesslich durch eine List in seinen Besitz bringt. Durch seinen Erfolg bestätigt, nimmt Fischer nun den Rest seines Vorhabens in Angriff. Die Reise in den Süden zur Bucht seiner Träume birgt einige Schwierigkeiten, aber Fischers Einfallsreichtum wird beflügelt durch sein neu gewonnenes Gefühl der Eigenständigkeit: Beschwingt probt er „elastische Tanzschritttchen“ (89), mit denen er seine geschwächten Beine für die Flucht trainieren will, bringt den Zugfahrplan in Erfahrung und verfasst Abschiedsbriefe an seine Kinder. Das Wissen um das letzte, selbstbestimmte Ziel auf seiner Lebensreise macht Fischer zum triumphalen Sieger über sein Alter.

Suizid als Akt der Selbstbestimmung

Dass hier das Herbeiführen des Tods als Sieg über das Leben dargestellt wird, ist eine Umkehrung unseres gängigen Denkens und Handelns, das sich in aller Regel damit befasst, Krankheiten zu heilen und den Tod so lange als möglich hinauszuzögern. Doch Wielands Roman nimmt damit eine Spur auf, die sich durch viele Altersromane hindurchzieht. Das Alter ist nicht eine Krankheit, die es zu bekämpfen und zu besiegen gilt, sondern eine progressive, unwiderrufliche Schwächung der Autonomie. Dies geschieht auf verschiedenen Ebenen, und alle sind in *Das Vorhaben* aufgeführt: Am Anfang steht der physische Aspekt. Der Zerfall des Körpers leitet eine *Einschränkung* des Handlungs- und Entscheidungsspielraums ein. Fischers Schwäche in den Beinen ist erstens einer der Gründe für seinen Heimaufenthalt, und zweitens gefährdet sie sein Vorhaben stark, denn er zweifelt daran, ob er den Weg bis zum Bahnhof zu Fuss schaffen kann. Weiter verliert er auch seine wirtschaftliche und finanzielle *Unabhängigkeit* durch die halb-freiwillige Aufgabe des Eigenheims. Schliesslich wird seine *Mündigkeit* immer wieder in Frage gestellt, was den sozialen Aspekt der Selbstbestimmung betrifft. Einerseits geschieht dies durch institutionelle Gewalt in Form der übermässigen Reglementierung des Heimalltags und durch die Autorität des Personals, andererseits werden Fischers Entscheidungen von seinem Sohn stark beeinflusst.

Aus dieser dreifachen Abhängigkeit – der körperlichen, finanziellen und sozialen – entsteht der Drang, die eigene Willensfreiheit durch einen finalen Akt, die Selbstbestimmung über den Tod, zurückzuerobern. Suizid stellt somit nicht ausschliesslich eine Flucht aus einem unhaltbaren Zustand dar, sondern ist auch eine symbolische und bejahende Handlung. Indem man sich dem Tod nicht passiv hingibt – sich „zu Tode pflegen“ lässt (14), wie es Wieland formuliert – sondern ihn aktiv in Angriff nimmt, bestätigt sich die Illusion der individuellen Handlungs- und Entscheidungsfreiheit, die unser Denken prägt.

Körper und Geist im Einklang

Das literarische Paradigma der Selbstbestimmung durch Suizid wird in *Das Vorhaben* zuerst evoziert, aber dann modifiziert, denn der Protagonist

kann sein Vorhaben nicht in die Tat umsetzen. Obwohl mit der Beschaffung des Eingangsschlüssels die grösste Hürde überwunden ist, macht dem Protagonisten seine Gesundheit einen Strich durch die Rechnung und eine Grippe rafft ihn dahin. Es ist folglich sein geschwächter Körper – der physische Aspekt seiner verminderten Selbstbestimmung – welcher seinen Plan durchkreuzt. Bemerkenswert dabei ist, dass der Sterbende im letzten Fieberwahn kurz vor dem Tod eine Fantasie entwickelt, in der er seine Flucht und sein Suizid wie geplant ausführt. Den Schlüssel hält er dabei fest umklammert in seiner Faust. In diesem imaginären Kraftakt überschneidet sich der Grippetod mit der Suizidfantasie. Damit suggeriert Wielands Roman, dass Selbstbestimmung nicht aus der Kontrolle über den Körper (aus dem Suizid) hervorgeht, sondern aus der geistigen Kapazität. Diese befähigt Fischer dazu, sich selber über die wahre Demütigung des Alters, den geschwächten Körper, hinwegzutäuschen.

Der entwendete Heimschlüssel fungiert dabei als Symbol der Entschlüsselung: Nur das physische Objekt in seiner Hand eröffnet Fischer den Zugang zur imaginären Dimension des Todes. Die Überlagerung von Realität und Illusion, von Sichtbarem und Unsichtbarem in dieser letzten Szene spiegelt den Beginn des Romans, wo ein Pfleger das Bettgestell eines Verstorbenen mit Alkohol von unsichtbaren Rückständen reinigt. Um „Seelenatome“ (13) wegzuputzen, wie Fischer kommentiert. Das Pflegeheim wird hier, ganz in Übereinstimmung mit der literarischen Tradition, als Abbild der Gesellschaft dargestellt. An diesem Ort, wo einerseits das Personal versucht, mit dem Putzlappen „das Unsichtbare aus der Welt zu schaffen“ (13), und andererseits ein Seelsorger für die Präsenz ebendieses Unsichtbaren plädiert (108-114), führt nur das Zusammenspiel von Körper *und* Geist zur Akzeptanz von Leben und Tod.



Mutter töten

Jürg Amann, 2003

Man muss es vorweg nehmen: In diesem Buch wird keine Mutter getötet, jedenfalls nicht im herkömmlichen Sinn. In vier Erzählungen zeichnet der Schweizer Autor Jürg Amann das Bild einer problembehafteten Beziehung zwischen Mutter und Sohn, die stark an sein eigenes Leben angelehnt ist. In den letzten beiden Geschichten, in welchen die nun gebrechliche Mutter den Sohn um Erlösung von ihrem Leiden bittet, beschreibt er die sterbende Mutter so behutsam und detailliert, dass man als Leser direkt am Sterbebett zu stehen glaubt. Jede Bewegung ihrer Augenlider, jedes Zucken des Kinns im letzten, erlösenden Weinen registriert die Schilderung. Wer oder was dabei stirbt, getötet wird oder gar aufersteht, kann nur schwer entschlüsselt werden.

Todesdrohung und Todeswunsch

Die ersten beiden Erzählungen des Bands sind der Kindheit und Jugend des Sohnes gewidmet, aber schon dort manifestiert sich der Tod: einmal in der Gestalt des verstorbenen Grossvaters, der seine uneheliche Tochter zwar Zeit seines Lebens besucht, sie aber nie offiziell anerkannt hat, ein anderes Mal in den Drohungen der Mutter, ihre Kinder umzubringen oder sich selbst Gewalt anzutun. Der Sohn und sein Bruder verbringen die Nächte in höchster Unruhe. Angst um sich selbst und um die Mutter, welche in die Nacht hinaus gerannt und Richtung Bahndamm verschwunden ist, vermischen sich und werden eins, als sie sich ihren schrecklichen Tod unter einem heranbrausenden Zug vorstellen. Die Angst bleibt, auch wenn die Mutter am Morgen stets wieder zuhause ist: „Einmal, das wussten wir, einmal würde sie weggehen, einmal würde sie wegbleiben, für immer“ (66).

Dieser Zeitpunkt rückt näher, als die nun verwitwete Mutter bettlägerig im Spital auf den Tod wartet. Einige Zeit zuvor hat sie ihren Sohn noch gebeten: „Hilf mir, mich umzubringen [...] allein kann ich es nämlich nicht mehr“ (69). Dieser erschrickt, stellt sich vor, wie er das bewerkstelligen könnte, muss sich aber eingestehen, dass er dafür kaum den Mut

aufbringen würde. „Ausgeschlossen, unmöglich, undenkbar alles!“ (70). Und mit diesen Aussagen bezieht sich der Sohn und Erzähler nicht nur auf die erbetene Sterbehilfe, sondern auf das Ableben der Mutter allgemein. Trotzdem unternimmt er mit ihr die riskante Reise zum Ort in den Bergen, wo der Vater gestorben ist. Beide wissen, dass ihr Herz die Höhe nicht erträgt, und beide schweigen darüber. Aber der Tod will sich noch nicht einstellen. Mehr kann der Sohn für die Mutter nicht tun, denn obwohl er eine Personifizierung von Gehorsam und Hingabe ist, packt ihn die Angst vor dem Verlust. Jetzt noch nicht, denkt er am Sterbebett, als die Mutter den letzten Atemzug zu tun scheint. „Wir sehen uns alle bald wieder“ (97), verspricht er mehrere Male und schämt sich dabei, denn die Zeit, da er an Gott und an ein Leben nach dem Tod geglaubt hat, ist lange vorbei (66).

Zwischen Himmel und Erde

Trotz dieses Eingeständnisses, dass dem Sohn der Gottesglaube abhanden gekommen ist, durchziehen werkinterne Paratexte das Buch, die direkt einem biblisch-christlichen Kontext entspringen. Besonders stark sind diese in der letzten Erzählung mit dem Titel „Requiem“ vertreten. Amann übertitelt die Todesphasen der Mutter mit den sieben letzten Worten Jesu in Latein, ergänzt durch „Introitus“ (Einzug) und „Exitus“ (Ausgang, Tod). Diese Nebeneinanderstellung vom gewaltsamen Kreuzestod Jesu und dem langsamen Verlöschen der Mutter im Spitalbett ist nicht leicht zu deuten, denn sie wirkt in verschiedene Richtungen. Als Erstes heben die Übertitel die sterbende Mutter in den Bereich des Mystischen und geben ihrem Tod eine enorme Grösse und Bedeutung – wohl die, welche der Verzweiflung des Sohnes entspricht, der seine Mutter nicht bei sich behalten kann.

Durch das Nebeneinander von Gottessohn und Mensch wird aber nicht nur der Mensch zum Heiligen, das Göttliche nähert sich auch dem Menschlichen. Die gebrechliche, todkranke Frau, deren Haut sich über der Nasenwurzel spannt, deren Rücken vom langen Liegen wund und „gebrochen“ (98) ist und deren ausgetrockneter Mund – das „schwarze Loch“ (102) – nach Atem ringt, ist ein Schatten ihrer selbst, ein halb verwester Körper, den nur noch ein letzter Rest an Geist am Leben erhält. Amanns ausführliche Beschreibung dieses gemarterten Körpers drückt einen Schmerz aus, der beim Lesen fast unerträglich wird. Die vereinnahmende

Präsenz der physischen Qualen, auf die der Mensch und der Mensch gewordene Gott im Sterben zurückgeworfen werden, verdrängt die Idee einer mystischen, transzendentalen Sterbeerfahrung.

Von der Einsamkeit des Sterbens

So oszilliert Amanns Schilderung zwischen dem Wunsch nach einer höheren Bedeutung des Todes und der Erkenntnis, dass gerade der Tod einen Menschen ganz klein und unbedeutend macht. Diese Ambivalenz lässt sich direkt auf die Beziehung zwischen Mutter und Sohn übertragen. Obwohl die Geschichten ausschliesslich vom Sohn in der Ich-Form erzählt werden, bilden sich die Persönlichkeiten von Mutter und Sohn mit ebenbürtiger Klarheit ab. Dies ist ein künstlerischer Effekt, der die nahe, symbiotische Beziehung zwischen Sohn und Mutter durchwegs spürbar macht. Sie scheinen zu einem einzigen Wesen zu verwachsen, dessen Teile voneinander leben und zehren und eine Trennung undenkbar machen. „Wenn deine Erinnerung an mich erlöscht, erlösche ich auch“ (100), denkt der Sohn am Sterbebett der Mutter. Gleichzeitig ist *Mutter töten* durchsetzt vom Wunsch, sich aus dieser Beziehung zu lösen, was nicht zuletzt im Titel zum Ausdruck kommt.

Als sich dann die endgültige Trennung ankündigt, ist der Sohn nicht nur verzweifelt, dass er allein zurückbleibt, er will auch die Mutter nicht allein lassen, wie es alle immer getan haben. „Mich hat ja nie jemand gewollt“, lässt er sie in der ersten Geschichte klagen und entgegnet treuherzig: „Aber ich [...] ich habe dich doch gewollt“ (42). Dieses kindliche Versprechen für Unterstützung und bedingungslosen Beistand kann er nicht länger halten, als er die Mutter durch ihr Leiden in den Tod gehen lassen muss. Auch deshalb stellt er ihr im Buch den Gottessohn zur Seite, der ihn nun ersetzt. „Frau, siehe dein Sohn“ und „Siehe deine Mutter“, ist eines der sieben letzten Worte Jesu, die der Überlieferung nach an Maria und an den Apostel Johannes gerichtet sind, damit jener für Maria Sorge. Indem Amann diese Worte in seinem Buch umdeutet, schafft er einen literarischen und spirituellen Ort, wo er und seine Mutter aufgehoben sind.

Kapitel 6

**Der Komplexität des
Alters begegnen**

Essays, Betrachtungen,
Tagebücher

Der Komplexität des Alters begegnen

Essays, Betrachtungen,
Tagebücher

tungen, aber auch Briefe und Tagebücher von alternden Schriftstellern und Schriftstellerinnen, die meist posthum publiziert worden sind. Alle haben gemeinsam, dass der Inhalt mit der Biographie des Autors oder der Autorin verbunden ist. Diese Texte sind deshalb so fesselnd, weil sie direkt ‚von der Quelle‘ stammen, von den Älteren selber, und oft Erkenntnisse über das Alter enthalten, die in vielen Aspekten neu sind. Es sind Alterswerke und zugleich Meisterwerke.

Tauziehen zwischen Subjektivität und Wahrheit

Da diese Texte sich nur schwer einordnen lassen, ist auch der literaturtheoretische Ansatz, der das Verständnis und die Interpretation stützen soll, nicht von vornherein klar. Handelt es sich im Fall von Max Frischs Tagebüchern um Dokumentation oder Fiktion? Soll man die ausführlichen Kondolenzbriefe von Rainer Maria Rilke als persönliche Ratschläge oder als universelle Theorien lesen? Haben Arthur Schopenhauers Aussagen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in der heutigen Welt ihre Gültigkeit verloren? Sprechen die philosophischen Betrachtungen von Odo Marquard die Wahrheit über die Realität des Alterns, oder sind es primär rhetorisch-ologische Darbietungen? Auf diese Fragen gibt es keine richtigen oder falschen Antworten. Vielmehr sollen sie darauf aufmerksam machen, dass die Art und Weise, wie man die Texte angeht, mitbestimmt, welche Erkenntnisse man daraus gewinnt.

Liest man zum Beispiel Roland Barthes' *Tagebuch der Trauer* (2010, posthum) als Dokumentation darüber, wie der grosse Denker daran gescheitert ist, den Tod seiner Mutter zu verarbeiten, so wird man Zeuge einer menschlichen Tragödie. Vergleicht man die fragmentarischen Tagebucheinträge hingegen mit einer konventionellen Autobiographie in Romanform, so stösst man auf faszinierende Erkenntnisse über die Macht der Sprache und die Funktion der Erinnerung. Ähnlich verhält es sich mit

den anderen Texten in dieser Kategorie: Einerseits propagieren sie ihre allgemeine Gültigkeit und andererseits verlocken sie zum biographischen Lesen, weil die Autorinnen und Autoren von ihren Erfahrungen berichten und so die subjektive Komponente hervorheben. In der Folge wird der Leseprozess zu einer Gratwanderung zwischen dem Erfassen von individuellen Lebensumständen und dem Herausfiltern von universellen Wahrheiten.

Die historische Dimension

Kenntnisse zu den historischen Hintergründen der Texte können eine grosse Hilfe bei deren Interpretation sein. Betrachtet man zum Beispiel Simone de Beauvoirs Essay *Das Alter* (1970) aus heutiger Sicht, so ist man überrascht, wenn nicht gar konsterniert, über ihre negative Haltung. Beauvoir kann dem Alter nichts Gutes abgewinnen und sieht nur den geistigen und körperlichen Zerfall und den sozialen Nachteil: das Alter als unzumutbaren Missstand, gekennzeichnet von Abscheu gegenüber dem eigenen alternden Körper. Historisch gesehen ist Beauvoirs Haltung besser verständlich. Sie gehörte zu einer Generation von Feministinnen, die sich in jüngeren Jahren emanzipierten und sich von der Generation ihrer Mütter – den perfekten Hausfrauen der Kriegs- und Nachkriegszeit – stark distanzierten. Das führte dazu, dass ihnen kein weibliches Ideal des Alterns, also kein positives Bild der älteren Frau, zur Verfügung stand. Viele fühlten sich deshalb von den ersten Anzeichen ihres eigenen Alterns überumpelt, da sie nicht an eine bestehende Tradition und Kultur des Alterns anschliessen konnten (s. Segal 9-15).

Ein weiteres Beispiel eines historisch und sozial geprägten Altersbilds stammt aus Jacob Grimms oft zitierter *Rede über das Alter* (1860), einer anschaulichen Beschreibung der Vorzüge, die das Alter mit sich bringt. Einer davon ist laut Grimm die neu gewonnene Zeit und Musse des alten Mannes, den nicht mehr „hundert Pläne und Geschäfte in der Stadt zurück[halt]en“ (40). Er kann sich deshalb der Gartenpflege widmen (39) und in langen, einsamen Spaziergängen die Natur erkunden und dabei seinen Gedanken nachhängen. Dieses „Lustwandeln“ (40) in der ländlichen Gegend mag in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine attraktive Alternative zum pulsierendem Stadtleben gewesen sein. Es setzte aber nicht

nur grossbürgerliche ökonomische Verhältnisse voraus, sondern auch gute Gesundheit. Wie grundverschieden müssen Menschen aus tieferen sozialen Schichten oder von Krankheit Gezeichnete das Alter empfunden haben. Oft waren diese nämlich durch ihre Lebensumstände zum Umzug ins gefürchtete Armenhaus gezwungen. Mässig gebildete Menschen sind von Grimms Sichtweise ebenso ausgeschlossen wie Frauen.

Gerade deshalb, weil kulturelle Altersbilder an so viele Umstände gebunden sind – geschichtliche, ökonomische, geographische – ist Willibald Sauerländers Essay *Das Verschwinden des Alters* (2010) ein richtungsweisender Text. Sauerländer weist eindrücklich auf diese Unterschiede hin und relativiert unsere heutige Vorstellung vom selbstbestimmten und glücklichen Altern, die nur auf einen Teil der gebildeten, westlichen Wohlstandsgesellschaft zutreffen kann. Seine dringliche Forderung, nebst der enthusiastischen Sicht auf das aktive und erfolgreiche Altern nicht Armut, Krankheit und Tod zu verdrängen, steht im Einklang mit vielen Werken der Belletristik: Philip Roths Altersromane *Jedermann* (2006) und *Exit Ghost* (2007) sind Beispiele dazu.

‚Docere‘ oder ‚movere‘?

Auch wenn sich hier eine Überschneidung zwischen Essay und Roman abzeichnet, so muss doch festgehalten werden, dass sich essayistische Texte klar von konventioneller Belletristik unterscheiden. Essays, Betrachtungen und Ratgeberliteratur (sowie, in einem etwas geringeren Masse, auch Tagebücher) dienen der Ergründung der Wahrheit und befassen sich deshalb mit der Wirklichkeit. Romane hingegen erschaffen eine alternative Welt, die der wirklichen zwar oft gleicht, aber grundsätzlich keinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit hat.

Ein anderer wesentlicher Unterschied besteht in der Art und Weise, wie sie den Leser ansprechen, also in ihrer Rhetorik. Laut Ciceros *De oratore* (ca. 55 v. Chr.) gibt es drei Wege, ein Publikum zu überzeugen, nämlich durch ‚docere, delectare et movere‘ – das Publikum belehren, erfreuen und bewegen. Die erste Strategie – docere – stützt sich auf sachliche Fakten und Beweismaterial, die zweite – delectare – auf die Ästhetik der Sprache. Die dritte Art, das Zielpublikum zu fesseln – movere – besteht

darin, Emotionen zu wecken. Auf den zweiten Rekurs, die sprachliche Ästhetik, greifen beide Textsorten zurück. Essayistische Texte arbeiten aber mehr mit beherrschender Rhetorik („docere“), während die Belletristik eher die Emotionen anspricht („movere“). Obwohl die Figuren in Altersromanen fiktiv sind, identifiziert man sich als Leser oder Leserin mit ihnen und entwickelt Mitgefühl. Vor- und Nachteile haben beide rhetorischen Extreme, die faktisch-theoretische Darstellung des Essays und die emotionale des Romans: Die neutrale Theorie des Essays lässt mehr Übertragungsmöglichkeiten zu, ist aber weniger anschaulich als der Roman. Und die empathische Bindung, die zwischen Romanfigur und Lesern entsteht, bedient zwar das Bedürfnis nach Emotionen, schränkt jedoch auch die Objektivität ein.

Komplexität und Innovation

Ob Essay, philosophische Betrachtung, Tagebuch oder Roman, alle diese Texte können altersbedingte Probleme nur darstellen, nicht aber die Realität verbessern. Der italienisch-deutsche Philosoph Franco Volpi schreibt über Schopenhauers *Senilia* (1852-1860): „In Wirklichkeit löst die Philosophie die Probleme nicht. Sie schult, wenn überhaupt, darin, sie auf einem bestimmten Niveau zu erfahren“ (5-6). Ähnliches verrät Rainer Maria Rilkes Aussage über die Rolle der Kunst, wenn Alter und Krankheit einsetzen: „Der Trieb zur Kunst ist ja nichts als eine fortwährende Neigung, die Konflikte auszugleichen, die unser [...] ‚Ich‘ gefährden und spannen“ (11).

Rilke bezieht sich hier auf die Funktion von Sprache und Literatur, welche schwer zu akzeptierende Lebensrealitäten abfedern und verständlich machen sollen. Genau diese Vermittlerrolle scheint aber im Alter zunehmend mit Problemen behaftet, was nebst Roland Barthes auch Max Frisch in *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch* (2010, posthum) feststellt. In einer komplexen Metapher versucht er, seinem altersbedingten Problem mit der Sprache auf den Grund zu gehen:

Ich bin nicht krank oder ich weiss es nicht. Was ist bloss mit den Wörtern los? Ich schüttle Sätze, wie man eine kaputte Uhr schüttelt, und nehme sie auseinander; darüber vergeht die Zeit, die sie nicht anzeigt. (29)

Die kaputte Uhr, die hier mit der Sprache, den Sätzen, verglichen wird, ist eine treffende Metapher. Sie ist ein Bild für verstreichende Lebenszeit und Text zugleich, ein Schreibversuch, der das Leben darstellen und festhalten soll, um so der Vergänglichkeit zu trotzen. Das Alter und die Todesnähe werden empfunden als mögliche Krankheit, die aber gar nicht kognitiv erfasst werden kann („ich weiss es nicht“) und sich deshalb der Sprache entzieht: Es ist ein Lebensabschnitt, den die Uhr/Sprache „nicht anzeigt“. Die erste Reaktion darauf besteht in einem emotionalen Aufbäumen („Schütteln“) gegen das Schicksal. Darauf folgt das analytische „Auseinandernehmen“ der Uhr, das sich darauf bezieht, dass der Autor sein Leben kritisch Revue passieren lässt. Gleichzeitig setzt sich dieser skeptisch mit der Funktion der Sprache auseinander. Daraus entsteht aber kein literarisches Produkt mehr. Vielmehr „vergeht“ darüber die kostbare Lebenszeit. Sie verrinnt, ohne eine Spur zu hinterlassen.

Frisch erkennt weiter: „Wenn ich mir selbst nichts zu sagen habe, so heisst das vermutlich: ich scheue mich zu wissen, was ich [...] durch das Alter erfahre“ (35). Das Altern und die Konfrontation mit der eigenen Vergänglichkeit stellen solch hohe Ansprüche an die kognitiven und psychischen Fähigkeiten des Menschen, dass komplexe sprachliche und literarische Mittel nötig sind, um diese Erfahrungen zu verarbeiten. Deshalb weichen Alterswerke oft von gewohnten Strukturen ab und entwickeln einen eigenen Altersstil.

Der südafrikanische Nobelpreisträger John Maxwell Coetzee ist beispielhaft für diese Suche nach neuen literarischen Formen, die der Komplexität des Alterns gerecht werden. Zwei höchst innovative Bücher über das Alter hat er verfasst. Das erste, *Elizabeth Costello* (2003), vereint die narrative Form des Romans mit der wissenschaftlichen des Essays. Die Titelgestalt ist eine ältere, erfolgreiche australische Schriftstellerin, die auf akademischen Konferenzen ihre Ansichten in Vorträgen darlegt. Diese Mischung zwischen Fiktion und wissenschaftlichem Diskurs ergibt kein schlüssiges Bild und entzieht sich der Interpretation. Ausserdem hat Coetzee einige von Costellos Vorträgen selber gehalten, bevor das Buch erschienen ist, was autobiographische Aspekte mit ins Spiel bringt und die Analyse erschwert. Auch im zweiten hier angeführten Beispiel, *Sommer des Lebens* (2009), spielt Coetzee mit der Autobiographie: Ein Journalist

erforscht die Lebensgeschichte des verstorbenen Autors „John Coetzee“. Der Roman stellt das fiktionalisierte Leben des Autors dar, indem er aus einer in die Zukunft projizierten Retrospektive erzählt. So kommt seine Fiktion der Geschichte zuvor. Letztlich klammert Coetzee auf diese Weise auch seinen eigenen Tod aus und befasst sich nur mit dem ‚zuvor‘ und dem ‚danach‘.

Brücken zwischen Wissenschaft und Literatur

Alternative Textsorten, die sich wie Coetzees Roman *Elizabeth Costello* weder klar der wissenschaftlichen noch der belletristischen Literatur zuschreiben lassen, vermitteln zwischen Wissenschaft, Kunst und Leben. Davon profitieren alle Seiten, denn sie sind auf einander angewiesen. Der politische Philosoph *Norberto Bobbio* (1909-2004) betont, als er im Alter von vierundachtzig Jahren eine Rede über das Alter hält, dass er nicht als Professor, sondern als alter Mann vor das Publikum tritt: „Das Alter ist kein Thema für die Universität“, meint er (25). Wie viele ältere Menschen – notabene dieselben, die im Dienst der Wissenschaft gestanden haben – misstraut er der Altersforschung. Wer das Alter preise, meint Bobbio, habe ihm noch nicht ins Gesicht gesehen (60). Die „fröhliche Wissenschaft“ der Geriatrie trage „wenngleich ungewollt und mit den besten Absichten“ zur „Verschleierung der Übel des Greisenalters“ bei (60). Die hier ersichtliche Diskrepanz zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs und der subjektiven Wahrnehmung des Älterwerdens beginnt dann sich aufzulösen, wenn die Älteren selber das Wort ergreifen und ihre Erfahrungen essayistisch verarbeiten. Aber auch dann, wenn Romane in akademische Vorträge übergehen, Wissenschaftlerinnen zur Metapher greifen, und Schriftsteller Tagebücher verfassen.

Ausgewählte Werke unter der Lupe



Das Verschwinden des Alters

Willibald Sauerländer, 2010

„Die Alten beginnen in unserer Gesellschaft eine neue Rolle zu spielen, die sich von der in früheren Zeiten radikal unterscheidet“ (45). Diese Grundthese von Willibald Sauerländers Essay ist wohl nichts Neues. Trotzdem ist man versucht, den Text des führenden deutschen Kunsthistorikers zur Pflichtlektüre zu erklären, denn er besticht nicht nur durch die überzeugende Aufarbeitung des Altersbildes über Jahrhunderte der europäischen Geschichte, sondern zeichnet sich auch durch seine fundierte Ethik aus.

Das Business des „neuen Alterns“

Die Fragen, die Sauerländer aufwirft, sind fundamental, die Antworten geradlinig und aufrüttelnd. Was braucht der alternde Mensch in unserer sich wandelnden Gesellschaft? Womit muss er ausgestattet sein, damit er seine Selbstbestimmung verantwortungsvoll wahrnehmen kann? Gemäss Sauerländer „erleben [wir heute] unser Dasein als ausschliesslich und radikal diesseitig“ (43), weil unserer Gesellschaft „die religiöse Vorstellung von einem zweiten, spirituellen Leben nach dem irdischen Dasein“ (43) abhanden gekommen ist. In der Folge verliert das Alter seine Bedeutung als Schwelle zum ewigen Leben und reduziert sich auf den letzten Teil „eines diesseitigen, auf irdische Bewältigung und irdischen Genuss eingeschränkten Daseins“ (43). Dieser Umstand macht ältere Menschen zum Ziel einer profitgetriebenen Unterhaltungsindustrie, deren Leistungen vom Traumschiff auf dem Ozean bis zum Aktivierungsangebot im Pflegeheim reichen. „Die neuen Alten als Business. Das ist der signifikanteste, aber auch erschreckendste Befund der veränderten Wahrnehmung und Praxis des Alterns“ (45), meint Sauerländer. Wer sich dieser Entwicklung entziehen möchte, hat kein leichtes Spiel. Und genau da ist Selbstbestimmung gefragt, denn sie erlaubt den Älteren, sich gegen den Strom des Unterhaltungskonsums zu stellen.

Passives Warten auf den Tod

Anhand von visuellen Darstellungen aus den letzten acht Jahrhunderten geht Sauerländer geschichtlichen Altersbildern nach und kontrastiert diese mit unserer jetzigen Auffassung vom Alter. Zunächst einmal wird klar, dass unsere heutige Vorstellung vom selbstbestimmten Älterwerden über weite Teile der christlich geprägten Geschichte völlig unbekannt war. Verschiedene Bilder von der Lebensstreppe und dem Lebensrad vom 13. bis ins 19. Jahrhundert hinein zeigen Betagte, die sich folgsam der Macht der religiösen Instanz beugen. Diese bestimmt den Lauf des Lebens und den Zeitpunkt des Todes. Das Alter wird folglich als passive Wartezeit definiert, als „erbärmliche Durchgangsstation“ (53) auf dem Weg zum Tod. Bildnisse von alten Männern und Frauen suggerieren weiter, dass ältere Menschen von starker körperlicher Gebrechlichkeit und grosser Sorge um ihr Seelenheil geplagt sein mussten. Was diesem negativen Altersbild etwas Hoffnung verleiht, sind die vielen Darstellungen von Kindern zusammen mit Alten; sie scheinen eine spezielle Verbindung mit den greisen Grosseltern einzugehen. Hier wird der Fortbestand der Familie über die Generationen angedeutet – eine weltliche Transzendenz als Alternative zum ewigen Leben im Jenseits.

Närrisches Streben nach Jugendlichkeit

Trotz dieser Passivität des Alters in früheren Jahrhunderten ist unser heutiges Streben nach Aktivität und Jugendlichkeit bis ins hohe Alter nicht, wie man denken könnte, etwas radikal Neues, das erst durch den Fortschritt der modernen Medizin entstanden ist. Schon in der Renaissance existierte die Vorstellung von einem Jungbrunnen, der den Hochbetagten Schönheit, Kraft und sexuelle Energie wiedergeben würde. Jedoch spiegeln Bilder dieses Wundermittels eine harsche und kritische Haltung gegenüber solch sehnsüchtigen Alten. Sie sehen den Wunsch nach Jugendlichkeit als Symptom altersbedingter Torheit. Der *senex puer* – der jugendliche Greis – driftet ab ins Lächerliche. Das Bild des alten Mannes, der vergeblich versucht, seine sexuelle Potenz noch ein letztes Mal zu beweisen, taucht im 20. Jahrhundert unter anderem in den Selbstbildnissen Picassos wieder auf. Hier aber „wird das Versiegen der Zeugungskraft im Alter zur Obsession, zum Trauma, fast zur Hölle“ (74). Historisch gesehen

weicht das Lächerliche dieser sexuell konnotierten Darstellungen der genuinen Verzweiflung und Angst. Auch wenn es Sauerländer nicht explizit ausführt, so zeigen Picassos Selbstbildnisse, dass nach dem Verlust des Jenseitsglaubens nur noch eines bleibt, nämlich die Hoffnung auf ein Weiterleben im genetischen Erbe. Ohne diese Möglichkeit wird das Alter zu einer „rational oder ethisch gar nicht zu verarbeitende[n] Grenzerfahrung der menschlichen Existenz“ (76).

Selbstbestimmung und Selbsttäuschung

Sieht man sich die heutigen Altersbilder in Medien, Werbung und Wissenschaft an, ist wenig vom Elend vergangener Epochen übrig geblieben. Im Zeitalter der technischen und medizinischen Hilfsmittel, die von Gehhilfen bis zu Medikamenten zur Steigerung der sexuellen Potenz reichen, scheint die Gestaltung des Lebensabends nur eine Frage individueller Vorlieben zu sein. So hängt es laut Sauerländer von der „sittlichen Anstrengung der älter werdenden“ ab, ob sie sich von „der Gierigkeit des Alten-Business und der Gewöhnlichkeit des blossen Konsums“ (80) distanzieren können, um eine neue, sinnvolle Alterskultur zu schaffen. Mit anderen Worten: Soll das neue Alter zum Erfolgsmodell werden, reicht schiere Selbstbestimmung ohne ethische Komponente nicht aus.

Sauerländer relativiert diesen Schluss aber sofort und weitet die Perspektive aus. Zu Recht wendet er ein, dass diese neue Kultur des Alterns lediglich auf Begüterte und Gebildete in Teilen der westlichen Wohlstandsgesellschaft zutreffe. Wenn der Blick auf die weniger Bemittelten und auf ärmere Kontinente fällt, so hat das „alte Alter“, wie es die bildende Kunst über Jahrhunderte festgehalten hat, nichts von seiner Relevanz verloren. Und, was noch nachdenklicher macht, ist Sauerländers Frage ob „die neue Kultur des Älterwerdens nicht nur ein Phänomen der verlängerten Jugendlichkeit zwischen dem sechzigsten und achtzigsten Lebensjahr“ (81) sei und das vierte Lebensalter – den körperlichen Zerfall und Abstieg zum Tod – weiter an den Rand dränge. Auch in der säkularen Wohlstandsgesellschaft hat das selbstbestimmte Altern – das „Bad im real gewordenen Jungbrunnen“ (82) – spätestens dann ein Ende, wenn Krankheit, Schmerz

und Angst vor dem Tod Überhand nehmen. „Ohne Verheissung der Transzendenz“ (82) kann auch das neue Alter das Grauen im Angesicht unserer Vergänglichkeit nicht mildern.



Endlichkeitsphilosophisches über das Altern

Odo Marquard, 2013

Endlichkeitsphilosophisches über das Altern ist eine Sammlung von essayistischen Texten und Reden, die der bekannte deutsche Philosoph Odo Marquard (1928-2015) gegen Ende seines Lebens verfasst hat. In diesen philosophischen Betrachtungen zeigt er auf, wie betagte Menschen die Welt wahrnehmen. Da Marquard dabei auf seine eigenen Erfahrungen zurückgreift, erhalten seine Texte eine persönliche, ja sogar eine autobiographische Note, welche durch ein Interview am Ende des Buchs verstärkt wird. So hinterlassen diese Betrachtungen nicht nur Erkenntnisse über das Alter. Sie vermitteln auch das Bild eines alternden Intellektuellen, der es versteht, mittels seiner bemerkenswerten denkerischen Kapazität und seines sprachlichen Vermögens einige wichtige Aspekte des Alters neu zu definieren.

Illusionsresistent und klarsichtig

Wie viele Schriftsteller und Intellektuelle, die sich mit dem Alter befassen, schreibt Marquard der Wahrnehmung der Zeit und der Zeitlichkeit grosse Bedeutung zu. Der alternde Mensch hat eine Vielzahl von Jahren hinter sich gebracht und dabei hat sich ein grosser Erfahrungsschatz angesammelt. Im Zentrum von Marquards Anliegen steht aber nicht primär der sich mehrende Wert der Vergangenheit, sondern die stetig schrumpfende Zukunft. Aus dieser Perspektive wird der alternde Mensch nicht nur reicher an Erfahrung, sondern hauptsächlich ärmer an Zukunftsaussichten.

Unter dieser Voraussetzung entsteht Marquards Hypothese, dass der alternde Mensch eine erhöhte *Theoriefähigkeit* besitze. Mit Theoriefähigkeit meint Marquard das Vermögen, „illusionsresistent zu sehen und zu sagen: so ist es“ (70), also eine Art verschärfte Wahrnehmung der Realität. Weil der alternde Mensch nur noch wenig Zukunft vor sich sieht, kommt er ab von der gängigen „Vollendungsillusion“, dem Credo, „unsere Zeit sei die Zeit für die Vollendung von Werken, für die Vollendung unseres Lebens, für die Vollendung der Menschheitsgeschichte“ (71). Wer nicht länger dem Vollendungsprinzip unterstellt ist, muss nicht mehr all dieje-

nigen Dinge ausblenden, die diese Vision gefährden würden. In anderen Worten, der alte Mensch sieht klarer als der jüngere, denn er weiss: „Wir sind alsbald ohne Rücksicht auf Vollendungen am Ende. Unsere Mortalität besiegt unsere Finalität. Unser Tod ist stärker als unsere Ziele“ (71).

„Future correctness“

Der Verlust der Vollendungsillusion im Alter hat eine weitere Folge: Der alternde Mensch spricht und handelt ohne Rücksicht darauf „ob es der zukünftigen Vollendung diene“ (71). Ganz im Gegensatz dazu steht ein Handlungsprinzip, das Marquard *future correctness* nennt, und nach dem sich die meisten Menschen richten.

Man erlaubt sich, nur das zu merken und zu sagen, was die Vollendungen nicht gefährdet und die Handlungsfähigkeit nicht beeinträchtigt: was einem die Zukunft nicht allzu unangenehm macht, z.B. womit man nicht zu vielen Leuten (einschliesslich unserer selbst) auf die Füsse tritt. (71)

Während Jüngere demnach bei all ihren Handlungen den zukünftigen Nutzen im Auge behalten, leiden die Alten an einer Art Desillusionierung, weil sie nicht mehr an diesen Nutzen glauben. Marquard deutet dies aber nicht als Ernüchterung im negativen Sinn, sondern als Vorzug und Stärke der Betagten.

Mit dem Bild des alternden Menschen, der die Realität in ihrer ganzen Wahrheit erfasst und auch den Mut aufbringt, nach diesen Erkenntnissen zu handeln, hält Marquard den Mythos des „alten Weisen“ aufrecht, den er selbst verkörpert. Dass er diese Kapazität des alternden Menschen „Theoriefähigkeit“ nennt, ist ein geschickter sprachlicher Schachzug, denn damit stellt er die Dichotomie *Illusion/Theorie* an die Stelle des geläufigeren komplementären Begriffspaars *Illusion/Realität*. Auf diese Weise wird die Theorie quasi der Realität gleichgestellt und deshalb auch für realitätstauglich befunden.

Allerdings sind Theorien nur Modelle, die der individuellen Realität eines jeden Menschen nie ganz gerecht werden können. Trotz ihres Wahrheitsanspruchs haben Theorien deshalb illusorischen Charakter. Der

„theoriefähige“ alte Mensch mag zwar resistenter gegenüber Zukunfts- und Vollendungsideologien sein und deshalb bessere Voraussetzungen für eine gewisse Klarsichtigkeit haben. Wenn diese Fähigkeit aber nur dazu genutzt wird, theoretische Modelle zu erschaffen, dann nimmt schlichtweg eine Illusion den Platz der anderen ein. In diesem Fall besteht die neue Illusion aus dem philosophischen Text selber, einer Abstraktion, die sich ganz bestimmt dem Prinzip der Vollendung unterwirft, denn sie muss dem Anspruch auf Logik gerecht werden. Auch wenn sich der alternde Philosoph als Person dem Prinzip der *future correctness* nicht länger beugt – der Text selber ist dem Vollendungsprinzip unterstellt, denn er hat, im Gegensatz zu seinem Autor, eine lange Zukunft vor sich.

Theorie und Praxis zugleich

Trotz dieser Widersprüche verliert Marquards Philosophie nicht die Bodenhaftung, denn die einzelnen Texte erscheinen eingebettet in das wirkliche Leben des Autors. Besonders sichtbar wird sein Bezug zur Lebensrealität im letzten Text in der Form eines Interviews. Hier erkennt der Philosoph: „Meine Grundthese, dass das Alter einen theoriefähig mache, ist zu positiv, optimistisch oder schöngelesen worden – nicht zuletzt auch von mir selbst. Inzwischen bin ich weitergegangen“ (89). Interessanterweise ist es just diese Selbstkritik, die Marquards These letztlich legitimiert: Seine altersbedingte Scharfsichtigkeit bringt ihn dazu, die früher schlüssig erscheinenden Theorien immer wieder aufzubrechen, sobald seine gelebte Realität diese nicht mehr bestätigen kann. Marquard liefert sozusagen Theorie und Praxis, indem er seine Modelle einerseits vom Leben herleitet – also abstrahiert – dann aber im weiteren Verlauf anhand seiner Erfahrungen kritisch überprüft. Damit schafft er ein Werk, dessen Vollständigkeit der Vollendung in nichts nachsteht.



Tagebuch der Trauer

Roland Barthes, 2010, posthum

Roland Barthes (1915-1980) war ein herausragender Mensch, und so ist der psychologische Prozess, von dem sein *Tagebuch der Trauer* zeugt, vielleicht nicht unmittelbar übertragbar auf die Allgemeinheit. Als einer der ganz grossen Kultur- und Literaturtheoretiker des 20. Jahrhunderts übte Barthes einen enormen Einfluss auf die Geisteswissenschaften aus. Auch sein Privatleben und seine familiäre Situation entsprachen nicht der Norm. Seit frühester Kindheit Halbwaise, lebte er sein ganzes Leben lang allein mit seiner Mutter, bis diese im vierundachtzigsten Altersjahr verschied. Barthes, selber schon in seinen Sechzigern, starb nur zwei Jahre später infolge eines Unfalls, ohne die tiefe Trauer über den Verlust der Mutter je überwunden zu haben. Die posthum veröffentlichten Fragmente, aus denen das *Tagebuch der Trauer* besteht, weisen einige denkerische Ansätze auf, die weit über Barthes' individuelle Trauerarbeit hinaus gehen. Aus ihnen wird ersichtlich, welche Auswirkungen Tagebucheinträge auf die Trauerarbeit haben können und in welcher Hinsicht sich diese Art der Schreibearbeit von der autobiographischen Erinnerungsarbeit unterscheidet.

Tagebuch und Theorie

Zeit seines Schaffens machte es sich Barthes zur Gewohnheit, seine Gedanken und Ideen auf Zetteln zu notieren, die er zu diesem Zweck auf seinem Schreibtisch bereit hielt. So begann der alternde Theoretiker kurz nach dem Tod seiner Mutter, auf diese Weise sein ‚Leben danach‘ zu dokumentieren. Die Kürze und sprachliche Prägnanz dieser Einträge, die manchmal aus wenigen Wörtern bestehen, rücken die Texte in die Nähe der Poesie. Jedoch sind sie so erschütternd persönlich und bieten einen solch direkten Einblick in den Gemütszustand des Autors, dass jegliche literarische Distanz verloren geht. Dies wirft Fragen auf: Handelt es sich hier um Dokumentation, Literatur, oder gar Theorie? Sollen die Einträge einzeln und unabhängig voneinander gelesen werden, oder soll man sie als fortschreitenden Prozess verstehen? Und: Verletzen wir nicht die Privat-

sphäre des Autors beim Lesen dieses Tagebuchs, dessen Publikation er nie zugestimmt hat?

Diese letzte, ethische Hürde lässt sich leicht umgehen, indem man Barthes selber beim Wort nimmt und seine einflussreichste Theorie – die Idee vom „Tod des Autors“ (1968) – zur Anwendung bringt. Barthes propagierte darin, dass die Absicht des Schriftstellers keinen Einfluss auf die Interpretation eines literarischen Werks haben solle. Die Bedeutung des Texts entziehe sich der Kontrolle des Autors und konstituiere sich durch den Prozess des Lesens. Dem Tod des Autors folgt also die Geburt des Lesers. Dadurch koppelt sich der Text von der Biographie des Autors ab und die Individualität des Tagebuchs weicht der Universalität des literarischen Texts.

Von der Präsenz der Trauer

Die Form des Tagebuchs lässt sich aber nicht mit einem autobiographischen Roman vergleichen, obwohl beide ein Leben dokumentieren – oder zumindest einen Teil davon. Der grösste Unterschied besteht darin, dass eine Autobiographie konventionellerweise aus einer chronologischen Erzählung besteht, in der Erlebnisse aus zeitlicher Distanz erinnert und verbalisiert werden. Dabei entsteht eine narrative Kohärenz und zeitliche Kontinuität. Barthes' Tagebuch hingegen ist fundamental anders: Jeder Eintrag beschreibt eine isolierte, gegenwärtige Realität. Der einzige gemeinsame Referenzpunkt ist der Tod der Mutter, den der Autor jedoch bald nicht mehr als Erinnerung eines Erlebnisses, sondern als gegenwärtige Präsenz wahrnimmt. Barthes schreibt: „Es gibt eine Zeit, in der der Tod ein *Ereignis* ist [...] Und dann ein [sic!] Tag, an dem er kein Ereignis mehr ist, sondern nur noch eine Dauer, kompakt, belanglos, ungenannt, öde, endgültig“ (60). Dadurch, dass Barthes den Tod seiner Mutter nicht als Ereignis in der Vergangenheit sieht, ist es auch nicht die fortschreitende Zeit, die ihm darüber hinweg helfen könnte, indem die Distanz zwischen Todesfall und Gegenwart wächst und die Erinnerung verblasst. Auch deshalb sträubt sich Barthes gegen den Prozess der Narrativisierung. Der Sprachskeptiker und innovative Denker, der sich nie mit dem Herkömmlichen zufrieden gegeben hat, misstraut der traditionellen literarischen Er-

innerungsarbeit zutiefst: „Ich will nicht darüber sprechen, weil ich fürchte, es wird Literatur daraus“ (33).

Barthes' Abneigung gegenüber traditioneller Trauerarbeit scheint in der Angst zu gründen, die Individualität seiner Trauer sei durch solche allgemeinen Strategien bedroht und er verliere sich in der Masse der Menschen, die Ähnliches erlebt haben. So ist ihm auch das Wort ‚Trauer‘ nicht geheuer: „Ich bin nicht *in Trauer*. Ich habe Kummer“, betont er (83). „Ich kann es nicht ertragen, dass man meinen Kummer *reduziert*, dass man ihn [...] *verallgemeinert*: das ist, als wenn *man* ihn mir stähle“ (81). Barthes klammert sich an seiner Trauer fest wie ein Ertrinkender an einem Strohalm. Die fast physische Präsenz der Trauer ersetzt so die Präsenz der Mutter: „Meine Trauer [ist] eigentlich kein Mangel [...] sondern eine *Verletzung*“ (75). Lebte er früher zusammen mit der Mutter, so ist er jetzt „begleitet von, *behaftet* mit der ‚Präsenz der Abwesenheit‘“ (79).

Unzulängliche Sprache

Was an Barthes' *Tagebuch der Trauer* fasziniert und zugleich beängstigt: Sein ungemeines Wissen im Bereich der Sprache und Literatur verunmöglicht es dem Autor, das Medium, das er ein Leben lang erforscht hat, selber zur Anwendung zu bringen. Nur wenige Male versucht sich Barthes mit einem bewährten literarischen Mittel, dem Vergleich: „Der Kummer wie ein Stein... (der mir am Hals hängt, zuinnerst)“ (116). Die rhetorische Figur des Vergleichs („wie ein Stein“) betont die Ähnlichkeit zwischen seiner Trauer und einem schweren Gewicht, das ihn nach unten zieht. Solche Umformungen dienen dazu, Unfassbares und Unverständliches mittels der Sprache in gewohnte, alltägliche Muster zu überführen und dort zu fixieren. Jedoch wird die Trauer nie wirklich zum realen Objekt, mit dem Barthes sie assoziiert. Das ‚wie‘ des Vergleichs verbindet zwar Trauer und Stein, hält sie aber zugleich voneinander getrennt. Zwei Einträge später erkennt Barthes als Sprachexperte, dass solche rhetorischen Kunstgriffe für ihn nicht die gewünschte Wirkung erzielen, und schreibt: „*Eigentlich, letztlich*, immer dies: *wie* wenn ich *wie* tot wäre“ (118). Die Wiederholung und kursive Hervorhebung des Worts ‚wie‘ zeigt, dass sich Barthes an der Paradoxie stört, die dem zugleich verbindenden und distanzierenden Wort innewohnt.

Statt dass das Schreiben Barthes also die erwartete Erleichterung verschaffen würde, führt das Wissen *über* das Schreiben zur Blockade. Dies verunmöglicht die schriftliche Erinnerungsarbeit, durch welche der Autor einzelne Erlebnisse und Erfahrungen zu einem sinnstiftenden Ganzen zusammenfügen könnte. „Seit Mam.s Tod“, hält Barthes fest, „gelingt es meinem Leben nicht, sich zur Erinnerung zusammenzuschliessen“ (246). „Es ist, als träte erst jetzt [...] mit aller Klarheit hervor, wie ernst sich die Trauer auf die Möglichkeit auswirkt, ein Werk zu schreiben“ (247). Kurze Erleichterung verschafft ihm ein Traum, in dem er das Lächeln seiner Mutter sieht: „Traum: *exakt* ihr Lächeln. Traum: vollständige, erfolgreiche Erinnerung“ (253). Nur im Traumbild wird die gelebte Realität wieder präsent – ohne die verfremdende und distanzierende Transformation durch das sprachliche Medium.

Barthes' Resistenz gegenüber anerkannten sprachlichen Mitteln, um sein Leben und Altern sowie seinen Abschied von der verstorbenen Mutter zu beschreiben, ist gross. Er nähert sich einem Extrem, wo der sprachliche Ausdruck fast gar nicht mehr affirmiert sondern nur noch auf den Prüfstand gestellt werden kann. Gerade deshalb ist Barthes mit seiner Haltung repräsentativ für viele betagte Autorinnen und Autoren der Gegenwart. Diese gehen zwar selten so weit wie der französische Theoretiker, aber auch sie hinterfragen ihr Medium mit viel Nachdruck und konzipieren es neu, um dem Alter stets mit geeigneten Ausdrucksformen begegnen zu können.

Quellen

Belletristik

- Amann, Jürg: Mutter töten. Innsbruck 2003.
- Barth, John: The Development. Boston 2008.
- Bayley, John: Elegie für Iris. Deutsch von Barbara Rojahn-Deyk. München 2000. [Engl. Original: *Elegy for Iris*. New York 1999.]
- Bernlef, J.: Bis es wieder hell ist. Deutsch von Maria Csollány. München 2007. [Niederl. Original: *Hersenschimmen*. Amsterdam 1986.]
- Bovenschen, Silvia: Älter werden. Frankfurt am Main 2006.
- Bram, Christopher: Père de Frankenstein. Französisch von François Delzors. Paris 1999. [Engl. Original: *Father of Frankenstein*. New York 1995.]
- Chiquet, Pierre: Königsmatt. Zürich 2003.
- Coetzee, John Maxwell: Elizabeth Costello. Deutsch von Reinhild Böhnke. Frankfurt am Main 2004. [Engl. Original: *Elizabeth Costello*. London 2003.]
- : Sommer des Lebens. Deutsch von Reinhild Böhnke. Frankfurt am Main 2010. [Engl. Original: *Summertime*. London 2009.]
- Deghelt, Frédérique: Frühstück mit Proust. Deutsch von Anja Nattefort. Berlin 2010. [Franz. Original: *La grand-mère de Jade*. Arles 2009.]
- Didion, Joan: Blaue Stunden. Deutsch von Atja Ravic Strubel. Berlin 2012. [Engl. Original: *Blue Nights*. New York 2011.]
- : Das Jahr magischen Denkens. Deutsch von Atja Ravic Strubel. Berlin 2006. [Engl. Original: *The Year of Magical Thinking*. New York 2005.]
- : *The Year of Magical Thinking*. London 2011.
- : *Where I Was From*. New York 2003.
- Dürrenmatt, Friedrich: Durcheinandertal. Zürich 1989.
- Enzensberger, Hans Magnus: Tumult. Berlin 2014.
- Fleutiaux, Pierrette: Fass dich kurz, Liebes. Deutsch von Holger Fock und Sabine Müller. München 2003. [Franz. Original: *Des phrases courtes, ma chérie*. Arles 2001.]
- Flister, Sylvia, und Ute Sigmund: Alte Menschen – Generation der Zukunft. Spiegelberg 1999.
- Flor, Georg: Rückschau und Einsichten. Statt einer Bilanz. Stuttgart 1992.

- Franzen, Jonathan: *My Father's Brain*. Das Gehirn meines Vaters. Zweisprachige Ausgabe mit Audio CD in Originalsprache. Deutsch von Eike Schönfeld. Hamburg 2008. [Engl. Original: *My Father's Brain*. 2003.]
- Fried, Amelie, und Peter Probst: *Schuhhaus Pallas*. Wie meine Familie sich gegen die Nazis wehrte. München 2008.
- García Márquez, Gabriel: *Erinnerung an meine traurigen Huren*. Deutsch von Dagmar Ploetz. Köln 2004. [Span. Original: *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona 2004.]
- Geiger, Arno: *Der alte König in seinem Exil*. München 2011.
- Gerster, Andrea: *Dazwischen Lili*. Basel 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. 1811-1833. Frankfurt am Main 2005.
- Goytisolo, Juan: *Der blinde Reiter*. Deutsch von Thomas Brovot. Frankfurt am Main 2006. [Span. Original: *Telón de boca*. Barcelona 2003.]
- Halenta, Brigitte: *Die Breite der Zeit*. Berlin 2007.
- Healey, Emma: *Elizabeth wird vermisst*. Deutsch von Rainer Schumacher. Köln 2014. [Engl. Original: *Elizabeth Is Missing*. New York 2014.]
- Johansen, Hanna: *Der Herbst in dem ich Klavier spielen lernte*. Zürich 2014.
- Kägi, Ulrich: *Am Ende am Anfang. Gespräche mit Hiob*. Stäfa 1992.
- Kern, Björn: *Die Erlöser AG*. München 2007.
- Klare, Jörn: *Als meine Mutter ihre Küche nicht mehr fand. Vom Wert des Lebens mit Demenz*. Berlin 2012.
- Kureishi, Hanif: *Das letzte Wort*. Deutsch von Henning Ahrens. Frankfurt am Main 2015. [Engl. Original: *The Last Word*. London 2014.]
- Lambert, Margitta: *Mutter... Aufarbeitung einer Beziehung*. Toppenstedt 2001.
- Langreuter, Jutta, und Andrea Hebrock: *Mit euch gehts mir gut*. München 2002.
- Mãe, Valter Hugo: *Das Haus der glücklichen Alten*. Deutsch von Ulrich Kunzmann und Klaus Laabs. München 2013. [Portug. Original: *A máquina de fazer espanhóis*. Carnaxide 2010.]
- Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main 2013.
- Moen, Jan: *Aufstand der Alten*. Deutsch von Gabriele Haefs. Hamburg 1989. [Schwed. Original: *Ensam är svag*. Stockholm 1977.]

- Moore, Jeffrey: *The Memory Artists*. London 2004.
- Olvedi, Ulli: *Über den Rand der Welt*. München 2008.
- Pachmann, Ingrid: *Ich bin unendlich dankbar. Hundertjährige erzählen*. Mödling 1999.
- Pasini, Antonio: *Schlussakkord*. Egelsbach 2001.
- Pehnt, Annette: *Haus der Schildkröten*. München 2006.
- Pläcking, Kathrin: *Erste Wahl. Ein Zukunftsroman*. Frankfurt am Main 2011.
- Rey, Karl Guido: *Wenn ein Mann trauert. Der Weg der Liebe durch Abschied und Tod*. Freiburg im Breisgau 2006.
- Rosenberg, Martina: *Mutter, wann stirbst du endlich? Wenn die Pflege der kranken Eltern zur Zerreißprobe wird*. München 2013.
- Roth, Philip: *Die Demütigung*. Deutsch von Dirk van Gusteren. München 2010. [Engl. Original: *The Humbling*. Boston 2009.]
- : *Exit Ghost*. Deutsch von Dirk van Gunsteren. München 2008. [Engl. Original: *Exit Ghost*. New York 2007.]
- : *Jedermann/Everyman*. Deutsch von Werner Schmitz. München 2008. [Engl. Original: *Everyman*. New York 2006.]
- Saramago, José: *Eine Zeit ohne Tod*. Deutsch von Marianne Garais. Reinbek 2007. [Portug. Original: *As Intermitências da Morte*. Lissabon 2005.]
- Schäubli-Meyer, Ruth: *Alzheimer: Wie will ich noch leben – wie sterben?* Zürich 2010.
- Schmitt, Eric-Emmanuel: *Oskar und die Dame in Rosa*. Deutsch von Annette und Paul Bäcker. Zürich 2003. [Franz. Original: *Oscar et la dame rose*. Paris 2002.]
- Shakespeare, William: *König Lear*. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. München 1997. [Engl. Original: *King Lear* [1606]. London 1972.]
- Sikor, Marion: *Die Zwangsverwandten. Erzählung für Schwiegermütter und Schwiegertöchter*. Bern 1991.
- Strecker, Dieter: *Die Altenrepublik*. Fellbach 1988.
- Suter, Martin: *Small World*. Zürich 1999.
- Twain, Mark: *Meine geheime Autobiographie*. Deutsch von Hans-Christian Oeser. Hrsg. von Harriet Elinor Smith. Berlin 2012. [Engl. Original: *Autobiography of Mark Twain*. Oakland 2010.]

- Vilsen, Luc: Die versunkene Welt der Lucie B. Das Leben mit meiner alzheimerkranken Frau. Stuttgart 2000.
- Vogt, Walter: Altern. 1981. Zürich 1997.
- Voillat, Jacqueline: Rencontre avec la nuit. Lausanne 2012.
- Weiss, Peter: Abschied von den Eltern. 1961. Frankfurt am Main 1980.
- Wenger, Rosalia: Rosalia G. Ein Leben. Bern 1982.
- Wieland, Georges: Das Vorhaben. Zürich 2003.
- Wyss, Laure: Wahrnehmungen. Zürich 2003.
- Zacharias, Sylvia: Diagnose Alzheimer: Helmut Zacharias: Ein Bericht. Nümbrecht 2000.

Film

- Gods and Monsters. Regie und Drehbuch: Bill Condon. USA 1998.

Tagebücher, Betrachtungen, Essays

- Barthes, Roland: Tagebuch der Trauer. Deutsch von Horst Brühmann. München 2010. [Franz. Original: Journal de deuil. Imec 2009.]
- Beauvoir, Simone de: Das Alter. Essay. Deutsch von Anjuta Aigner-Dünwald und Ruth Henry. Reinbek 1972. [Franz. Original: La vieillesse. Paris 1970.]
- Bobbio, Norberto: Vom Alter – De senectute. Deutsch von Annette Kopetzki. Berlin 1997. [Ital. Original: De senectute. Torino 1996.]
- Coetzee, John Maxwell: Elizabeth Costello. Deutsch von Reinhild Böhnke. Frankfurt am Main 2004. [Engl. Original: Elizabeth Costello. London 2003.]
- : Sommer des Lebens. Deutsch von Reinhild Böhnke. Frankfurt am Main 2010. [Engl. Original: Summertime. London 2009.]
- Frisch, Max: Entwürfe zu einem dritten Tagebuch. Berlin 2010.
- Grimm Jacob: Rede über das Alter. Rede auf Wilhelm Grimm. Göttingen 2010.
- Marquard, Odo: Endlichkeitsphilosophisches über das Altern. Hrsg. Franz Joseph Wetz. Stuttgart 2013.
- Rilke, Rainer Maria: Denn Bleiben ist nirgends. Über Alter, Verlust und Schmerz. Frankfurt am Main 2006.

- Sauerländer, Willibald: Das Verschwinden des Alters. In: Über Glück und Unglück des Alters. Hrsg. von Friedrich Wilhelm Graf. München 2010, S. 41-82.
- Schäfers, Hermann, Hrsg.: Wenn die Jahre vergehen. Weisheiten und Lebenserfahrung des Alters. München 1984.
- Schopenhauer, Arthur: Die Kunst, alt zu werden. Hrsg. von Franco Volpi. München 2009.
- Volpi, Franco: Einleitung. Wenn der Nil bei Kairo anlangt. In: Arthur Schopenhauer. Die Kunst, alt zu werden. Hrsg. von Franco Volpi. München 2009, S. 5-19.

Fachliteratur

- Batholomeyczik, Sabine, und Margareta Halek: Sozialwissenschaftliche Fragen und Antworten zur Demenz. In: Demenzforschung. Das Erleben und die Versorgung von Menschen mit Demenz erforschen. Von Anthea Innes. Deutsch von Klaus-Peter Arnold. Hrsg. von Sabine Batholomeyczik und Margareta Halek. Bern 2014, S. 11-13. [Engl. Original: Dementia Studies. London 2009.]
- Cicero: De oratore/Über den Redner. Deutsch von Harald Merklin. Stuttgart 2001.
- Foucault, Michel: Andere Räume. Deutsch von Walter Seitter. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. von Karlheinz Barck et al. Leipzig 1990, S. 34-46. [Franz. Original: Des Espaces Autres. Paris 1967.]
- Freiburg, Rudolf: „Old age isn't a battle, old age is a massacre“: Altern als Trauma bei Philip Roth. In: Alter(n) in Literatur und Kultur der Gegenwart. Hrsg. von Rudolf Freiburg und Dirk Kretzschmar. Würzburg 2012, S. 185-217.
- Hinck, Walter: Wieviel Schmerz brauchte es? In: Frankfurter Allgemeine vom 14. November 2003. Frankfurt 2003.
- Höfler, Barbara: Das Madonna-Syndrom. Frauen und das Alter. In: NZZ am Sonntag vom 26. Juli 2015. Zürich 2015. <<http://www.nzz.ch/nzzas/nzz-am-sonntag/frauen-alter-madonna-syndrom-ld.1159>>.

- Innes, Anthea: Demenzforschung. Das Erleben und die Versorgung von Menschen mit Demenz erforschen. Deutsch von Klaus-Peter Arnold. Hrsg. von Sabine Batholomeyczik und Margareta Halek. Bern 2014. [Engl. Original: *Dementia Studies*. London 2009.]
- Kretzschmar, Dirk: Alzheimertexte der deutschen Gegenwartsliteratur. In: *Alter(n) in Literatur und Kultur der Gegenwart*. Hrsg. von Rudolf Freiburg und Dirk Kretzschmar. Würzburg 2012, S. 117-145.
- Kunz, Ralph: Spiritualität in künstlerischen Alterswerken der Gegenwart. In: *Imaginationen der inneren Welt. Theologische, psychologische und ästhetische Reflexionen zur spirituellen Dimension der Kunst*. Hrsg. von Wilhelm Gräb und Jérôme Cottin. Berlin 2012, S. 87-102.
- Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Deutsch von Otto Pfersmann. Hrsg. von Peter Engelmann. Graz und Wien 1986. [Franz. Original: *La condition postmoderne*. Paris 1979.]
- Matt, Peter von: Wie wir die Welt im Geist ordnen. In: *Tagesanzeiger* vom 4. Juni 2014. Zürich 2014.
- Post, Stephen G.: Respectare. Moral Respect for the Lives of the Deeply Forgetful. In: *Dementia. Mind, Meaning, and the Person*. Hrsg. von Julian C. Hughes, Stephen C. Louw, und Steven R. Sabat. Oxford 2006, S. 223-234.
- Segal, Lynne: *Out of Time: The Pleasures and Perils of Ageing*. London 2013.
- Seifert, Alexander, und Hans Rudolf Schelling: „Im Alter ziehe ich (nie und nimmer) ins Altersheim“. Motive und Einstellungen zum Altersheim. Zürich 2013.
- Smith, Sidonie, und Julia Watson: *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis 2011.
- Taberner, Stuart: *Aging and Old-Age Style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf, and Martin Walser: The Mannerism of a Late Period*. Rochester (NY), 2013.
- Tomlinson, Emily, und Joshua Stott: Assisted Dying in Dementia: A Systematic Review of the International Literature on the Attitudes of Health Professionals, Patients, Carers and the Public, and the Factors Associated with these. In: *International Journal of Geriatric Psychiatry* 30 (2015), S. 10-20.

- Tuhy, Carrie: JOAN DIDION Stepping into the River Styx, Again. In: Publishers Weekly 258.40. New York 2011, S. 41–42.
- Vetterli, Martin: 100 Jahre und kein bisschen greise. In: Beobachter vom 7. August 2014. Zürich 2014.
- Volpi, Franco: Einleitung. Wenn der Nil bei Kairo anlangt. In: Arthur Schopenhauer. Die Kunst, alt zu werden. Hrsg. von Franco Volpi. München 2009, S. 5-19.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. 2. Auflage. Stuttgart 2005.
- Wenger, Susanne: Kuhmist unter dem Bett: Sinnvolles und Fragwürdiges in der Demenzpflege. In: Curaviva Fachzeitschrift 2 (2012). S. 10-13.
- WHO: Preventing Suicide: A Global Imperative. World Health Organisation 2014.
- Zimmermann, Christian von: Thanatographie. Biographische Trauer und Familiengedenken. In: Familiengeschichten. Biographie und familiärer Kontext seit dem 18. Jahrhundert. Hrsg. von Christian von Zimmermann und Nina von Zimmermann. Frankfurt 2008, S. 189-209.

Index

A

- Abschied von den Eltern* 73
Als meine Mutter ihre Küche nicht mehr fand 56
Alte Menschen – Generation der Zukunft 91
Altern 77
Altersheim *siehe* Pflegeheim
Altersstil 22, 112
Alterswerk 12, 18, 22, 23, 108, 112
Älter werden 77
Alzheimer: Wie will ich noch leben – wie sterben? 56, **66**
Amann, Jürg 95, 103
Am Ende am Anfang 73
Armut 110, 116
Ästhetik 21, 22, 26, 44, 64, 76, 110
Aufstand der Alten 38
Ausbruch (aus Pflegeheim) 38, 39, 40, 100
Autobiographie 19, 31, 72, 73, 82, 108, 118, 121

B

- de Balzac, Honoré 94
Barthes, Roland 108, 111, 121
Barth, John 19
Bayley, John 36, 55
de Beauvoir, Simone 109
Bernlef, J. 55
Biographiearbeit 32, 72, 81, 85, 87, 122
Bis es wieder hell ist 55
Blaue Stunden **79**
Bobbio, Norberto 113
Bovenschen, Silvia 77
Bram, Christopher 21, 95

C

- Chiquet, Pierre 38
Cicero 110
Coetzee, John Maxwell 112

D

- Das Alter* 109
Das Gehirn meines Vaters 56
Das Haus der glücklichen Alten 42, **46**
Das Jahr magischen Denkens 79, 93, **97**
Das letzte Wort 20
Das Verschwinden des Alters 110, **114**
Das Vorhaben 40, 90, 95, **100**
Dazwischen Lili **43**
Deghelt, Frédérique 23
Demenz 19, 40, 42, 43, 49, 54
Demographie 9
Der alte König in seinem Exil 12, 36, 40, 55, 58, **60**
Der blinde Reiter 22, 93
Der Herbst, in dem ich Klavier spielen lernte 23, **31**
Der Tod in Venedig 12, 21, **25**
Diagnose Alzheimer: Helmut Zacharias 56
Didion, Joan 37, 79, 93, 97
Die Altenrepublik 38
Die Breite der Zeit 23
Die Demütigung 20, **28**, 94
Die versunkene Welt der Lucie B. 55
Die Zwangsverwandten 42
Durcheinandertal 22
Dürrenmatt, Friedrich 22

E

- Eine Zeit ohne Tod* 91
Elegie für Iris 36, 55
Elizabeth Costello 112

Elizabeth wird vermisst 63
Endlichkeitsphilosophisches über das Altern 118
Entwürfe zu einem dritten Tagebuch 111
 Enzensberger, Hans Magnus 77
Erinnerung an meine traurigen Huren 20
Erste Wahl 91
Exit Ghost 20, 110

F

Familie 37, 43, 47, 55, 73, 85, 115
Fass dich kurz, Liebes 37
 Fleutiaux, Pierrette 37
 Flister, Sylvia 91
 Flor, Georg 77
 Fortpflanzung *siehe* Sexualität
 Foucault, Michel *siehe* Heterotopie
 Franzen, Jonathan 56
 Freiheit 12, 32, 38, 77
 Freitod *siehe* Suizid
 Fried, Amelie 73, 85
 Frisch, Max 108, 111, 112
Frühstück mit Proust 23

G

García Márquez, Gabriel 20
 Geiger, Arno 12, 36, 40, 55, 58, 60
 Gender 20, 23, 110
 Generationenbeziehungen 85, 87, 109, 115
 Gerster, Andrea 43
 Gesellschaft / Gesellschaftskritik 9, 20, 21, 26, 39, 42, 47, 84, 91, 110
 Goytisoló, Juan 22, 93
 Grimm, Jacob 109

H

Halenta, Brigitte 23
Haus der Schildkröten 42, 49
 Healey, Emma 63
 Heterotopie 39
 Homosexualität 28, 29

I

Ich bin unendlich dankbar 73
 Identität 12, 21, 22, 33, 36, 37, 72, 73, 75, 86, 87
 Ironie 21, 27, 93

J

Jedermann 110
 Johansen, Hanna 23, 31
 Jugend 23, 25, 27, 39, 40, 115, 116

K

Kägi, Ulrich 73
 Kern, Björn 58
 Kinder-/Jugendbuch 38, 85, 90, 92
 Klare, Jörn 56
König Lear 58
Königsmatt 38
 Krankheit 12, 21, 36, 46, 110
 Kreativität 18–24
 Kunst 18–24, 115
 Kureishi, Hanif 20

L

Lambert, Margitta 37
 Langreuter, Jutta 38
 Lyotard, Jean-François 77

M

- Mäe, Valter Hugo 42, 46
 Malerei 18, 21, 23
 Mann, Thomas 12, 21, 25
 Marquard, Odo 108, 118
Mit euch gehts mir gut 38
 Moen, Jan 38
 Moore, Jeffrey 58
 Musik 18, 23, 31
Mutter... Aufarbeitung einer Beziehung 37
Mutter töten 95, **103**
Mutter, wann stirbst du endlich? 55, 91

N

- Narrativ 9, 37, 75, 77, 80, 122
 Negativität *siehe* Pessimismus

O

- Olvedi, Ulli 91
Oskar und die Dame in Rosa 92

P

- Pachmann, Ingrid 73
 Partnerschaft 28, 30, 44, 55, 58
 Pasini, Antonio 41, 93
 Pehnt, Annette 42, 49
Père de Frankenstein 21, 95
 Pessimismus 13, 19, 109, 115
 Pflege 36, 42, 43, 50, 54, 55
 Pflegeheim 38, 39, 41, 42, 45, 49, 58, 93
 Pflegeheimroman 38, 100
 Pflegeroman 36, 38, 51
 Pläcking, Kathrin 91

R

- Rede über das Alter* 109
 Religion *siehe* Spiritualität
Rencontre avec la nuit 90
 Rey, Karl Guido 92
 Rilke, Rainer Maria 14, 108, 111
Rosalia G. Ein Leben 73
 Rosenberg, Martina 55, 91
 Roth, Philip 20, 28, 94, 110
Rückschau und Einsichten 77

S

- Saramago, José 91
 Sartre, Jean-Paul 72
 Sauerländer, Willibald 96, 110, 114
 Schäfers, Hermann 91
 Schäubli-Meyer, Ruth 56, 66
Schlussakkord 41, 93
 Schmitt, Eric-Emmanuel 92
 Schopenhauer, Arthur 108
Schuhhaus Pallas 73, **85**
 Seelsorger 42, 95, 102
 Selbstbestimmung 12, 29, 36, 38, 41, 42, 66, 72, 95, 100, 110, 114, 116
 Sexualität 20, 21, 26, 28, 30, 50, 115
 Shakespeare, William 58
 Sikor, Marion 41
Small World 58
Sommer des Lebens 112
 Spätstil *siehe* Altersstil
 Spätwerk *siehe* Alterswerk
 Spiritualität 90, 114
 Sterbehilfe 56, 90, 95
 Strecker, Dieter 38
 Suizid 12, 18, 21, 29, 30, 40, 66, 83, 90, 94, 101
 Suter, Martin 58

T

- Tagebuch 31, 108, 121
Tagebuch der Trauer 108, **121**
 Thanatographie 37
 Theater 18, 28, 30
The Development 19
The Memory Artists 58
 Tod 12, 18, 20, 25, 30, 36, 41, 46, 47, 81,
 90, 110, 113, 115, 116
Tumult 77
 Twain, Mark 74

U

- Überalterung (der Gesellschaft) 9, 40
Über den Rand der Welt 91
 Utopie 38, 39

V

- Vergänglichkeit 20, 21, 29, 40, 117
 Vilsen, Luc 55
 Vogt, Walter 77
 Voillat, Jacqueline 90

W

- Wahrnehmungen* 77, **82**
 Weiss, Peter 73
 Wenger, Rosalia 73
Wenn die Jahre vergehen 91
Wenn ein Mann trauert 92
Where I Was From 79
 Wieland, Georges 40, 90, 95, 100
 Wyss, Laure 77, 82

Z

- Zacharias, Sylvia 56
 Zerfall 23, 27, 28, 31, 44, 76, 109, 116

Zur Autorin

Rahel Rivera Godoy-Benesch, 1979 in Zürich geboren, ist Literaturwissenschaftlerin und arbeitet als Dozentin und wissenschaftliche Assistentin am Englischen Seminar der Universität Zürich. Bereits während ihres Studiums der Anglistik und Hispanistik hat sie sich eingehend mit der literarischen Darstellung des Alters auseinandergesetzt. Ihre Dissertation ist dem Altersstil in der Gegenwartsliteratur gewidmet.

Rahel Rivera Godoy-Benesch ist verheiratet, Mutter von vier Kindern und lebt in Winterthur.

PRO SENECTUTE

GEMEINSAM STÄRKER

Altern ist ein höchst individueller Prozess. Dies hält unsere Gesellschaft nicht davon ab, die letzte Lebensphase ungeniert zu verallgemeinern. So kursieren zahlreiche Vorstellungen über ein aktives, kreatives, erfolgreiches oder auch gescheitertes Altern. Die Belletristik greift solche Vorstellungen auf, modifiziert und hinterfragt sie und generiert so neue Modelle des Alterns. Dabei stützt sie sich auf die subjektive Sicht ihrer betagten Protagonisten und Protagonistinnen und bleibt berührend persönlich.

Rahel Rivera Godoy-Benesch begibt sich in ihrem Buch auf die Suche nach solchen individuellen Darstellungen des Alter(n)s. Sie durchforstet rund 1000 Romane, Kurzgeschichten, Tagebücher und Essays, macht Trends aus, hebt Wesentliches hervor und deutet Hintergründiges. Ihre Ausführungen zeigen: Die Altersbelletristik bereichert und ergänzt die Alterswissenschaften in fruchtbarer Weise und leistet so einen wichtigen Beitrag zur Altersdebatte.

«Der Leserin und dem Leser soll dieses Buch als Kompass dienen, der sicher durch die Untiefen der Altersbelletristik führt, dessen Nadel beim Passieren wichtiger Werke ausschlägt und der hoffentlich zur weiteren Lektüre von Altersliteratur animiert.»

Dieter Sulzer, Pro Senectute Schweiz

