

Zeitschrift für Ideengeschichte

Idee

MARBACH WEIMAR WOLFENBÜTTEL GRUNEWALD

HEFT XI/2 SOMMER 2017

Spätzünder

BEN HUTCHINSON *Spätstil*

CLAUS ZITTEL *Fleck-Fieber*

THORSTEN VALK *Beethovens letzte Klaviersonate*

PAUL SILAS PETERSON *Der autoritäre Thomas*

ESSAY

LUCA GIULIANI *Laokoons Autopsie*

DENKBILD

QUENTIN SKINNER
Der dreifaltige Staat

MBEMBES *Afrika*
WOLFSKEHLS *Überlebsel*
SCHLAFFERS *Mode*

SFR 20,90
874142
€ 14,00 [D]
€ 14,40 [A]



C.H.BECK

hte

Zeitschrift für Ideengeschichte
Heft XI/2 Sommer 2017

Spätzünder

Herausgegeben von
Philip Ajouri & Marcel Lepper

Herausgeber:

Ulrich Raulff

(Deutsches Literaturarchiv Marbach)

Peter Burschel

(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Hellmut Th. Seemann

(Klassik Stiftung Weimar)

Luca Giuliani

(Wissenschaftskolleg zu Berlin)

Beirat:

Kurt Flasch (Bochum), Anthony Grafton

(Princeton), Dieter Henrich (München),

Wolf Lepenies (Berlin), Glenn W. Most (Chicago/Pisa),

Krzysztof Pomian (Paris), Jan Philipp Reemtsma

(Hamburg), Quentin Skinner (London),

Barbara M. Stafford (Chicago)

Geschäftsführende Redaktion:

Stephan Schlak (v.i.S.d.P.)

Redaktion «Denkbild»:

Jost Philipp Klenner

Redaktion «Konzept & Kritik»:

Tim B. Müller

Mitglieder der Redaktion:

Philip Ajouri, Sonja Asal, Martin Bauer, Franziska Bowski,

Warren Breckman, Ulrich von Bülow, Jan Bürger,

Carsten Dutt, Petra Gehring, Ulrike Gleixner, Jens Hacke,

Christian Heitzmann, Markus Hilgert, Alexandra Kemmerer,

Marcel Lepper, Ethel Matala de Mazza, Michael Matthiesen,

Markus Messling, Martin Mulsow, Robert E. Norton, Wolfert

von Rahden, Stefan Rebenich, Astrit Schmidt-Burkhardt,

Ulrich Johannes Schneider, Andreas Urs Sommer,

Carlos Spoerhase, Martial Staub, Thorsten Valk

Redaktionsadresse:

Zeitschrift für Ideengeschichte

Wissenschaftskolleg zu Berlin

Wallotstraße 19

14193 Berlin

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint im Rahmen des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW). Der Forschungsverbund MWW wird gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung.

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint viermal jährlich und ist auch im Abonnement erhältlich.

Bezugspreis:

Einzelheft: € 14,00 [D]; sFr 20,50; € 13,30 [A];

zzgl. Vertriebsgebühren von € 1,45 (Inland); Porto (Ausland)

als E-Book: € 9,99

Jährlich: € 48,00

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 18,00 (Ausland)

Sonderpreis: € 39,00

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 18,00 (Ausland)

Der Sonderpreis gilt für Mitglieder des Freundeskreises des Goethe-Nationalmuseums e.V., der Freunde des Liebhabertheaters Schloß Kochberg e.V., des Vereins der Freunde und Förderer der Kunstsammlungen zu Weimar, der Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek e.V., der Gesellschaft der Freunde der Herzog August Bibliothek, der Deutschen Schillergesellschaft, des Verbands der Historiker und Historikerinnen Deutschlands, des Verbands der Geschichtslehrer Deutschlands e.V. sowie für Abonnenten der Marbacher Magazine.

Abo-Service:

Telefon (089) 38189-750 • Fax (089) 38189-402

E-mail: bestellung@beck.de

Anzeigen:

Bertram Götz (verantwortlich) • Diana Wendler (Disposition:

Herstellung Anzeigen, techn. Daten): Telefon (089) 38189-598

Fax (089) 38189-599 • anzeigen@beck.de • Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2

Gestaltung und Umschlaggrafik:

Vogt Sedlmeir Pfeiffer GmbH. München

Layout und Herstellung:

Simone Decker

Druck und Bindung:

Kösel, Krugzell

ISSN 1863-8937 • Postvertriebsnummer 74142

ISBN gedruckte Ausgabe 978 3 406 70602 8

ISBN e-book Ausgabe 978 3 406 70606 6

Alle Rechte an den Texten liegen beim Verlag C.H. Beck.

Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlags.

© Verlag C.H. Beck oHG, München 2017

Verlag C.H. Beck, Wilhelmstraße 9, 80801 München

**Besuchen Sie auch unsere Website
www.z-i-g.de !**

Abonnenten haben kostenlosen Zugriff auf die Beiträge aller bisher erschienenen Hefte. Registrierte Nutzer können alle Beiträge, die älter sind als zwei Jahre, kostenlos lesen.

ZUM THEMA	Philip Ajouri, Marcel Lepper: Zum Thema	4
SPÄTZÜNDER	Ben Hutchinson: Spätstil	5
	Claus Zittel: Fleck-Fieber	15
	Thorsten Valk: Beethovens letzte Klaviersonate	29
	Paul Silas Peterson: Der autoritäre Thomas	45
ESSAY	Luca Giuliani: Laokoons Autopsie	53
DENKBILD	Quentin Skinner: Der dreifaltige Staat. Hobbes und die politische Theologie des Dreiecks	79
ARCHIV	Caroline Jessen: Überlebsel. Karl Wolfskehls Bibliothek und ihre Zerstreuung	93
KONZEPT & KRITIK	Hannelore Schlaffer: Kleid und Zeit	111
	Andreas Eckert: Afrikas Morgenröte	117
	Maja Suderland: Die Zukunft der Menschenlager	120
	Die Autorinnen und Autoren	128

*Im nächsten Heft: Marx. Mit Beiträgen von Patrick Bahners,
Dick Howard, Wilfried Nippel und einem Denkbild von Julia Voss.*

Zum Thema

Im neunten Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* (1887) schreibt Nietzsche über diejenigen Ideen, die lange Zeit unterschwellig zirkulieren, bevor sie, «vielleicht nach Jahrhunderten», plötzlich explodieren: «Wir haben Alle verborgene Gärten und Pflanzungen in uns; und, mit einem andern Gleichnisse, wir sind Alle wachsende Vulcane, die ihre Stunde der Eruption haben werden: – wie nahe aber oder wie ferne diese ist, das freilich weiss Niemand, selbst der liebe Gott nicht.» Diese Ausgabe spürt denjenigen Gewächsen unserer Ideengärten nach, deren Samenkapseln erst nach einer Latenzphase platzen. Es sind Spätblüher oder Spätzünder, Ideen, die lange ein Schattendasein fristen, um dann plötzlich Wirkungsmacht zu entfalten.

Mit der militanten Metapher soll nicht impliziert werden, dass die ursprünglichen Ideengeber das zukünftige Publikum im Blick gehabt hatten, dass sie also «ihrer Zeit voraus» waren – wie Nietzsche das für sich selbst seherisch in Anspruch nahm. Ebenso wenig soll nahegelegt werden, dass es sich bei der verspäteten Eruption um einen Erstschatz der Rezeption handelt. Es scheint in der Ideengeschichte vielmehr so zu sein, dass viele Ideen ständig virulent sind, dass sie aber deshalb noch lange nicht für ihre Zeit den Diskurs beherrschen. In bestimmten Zeitzonen lassen sich vielleicht Zitate sammeln, aber es bedarf spezifischer Umstände, damit eine untergründig schwelende Idee explodiert. Oftmals sind dabei ideenpolitische oder ästhetische Leidenschaften und Interessen im Spiel, die den ursprünglichen Autoren dieser Ideen fremd waren. Die in dieser Weise zugerichteten Ideen werden dann plötzlich anschlussfähig für die Zeitgenossen und entfalten eine neue Sprengkraft. So wurde etwa Adalbert Stifters späte Prosa seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts als geschraubt und belanglos

empfunden; für seine letzte Erzählung fand der Einzelgänger keinen Verleger mehr. Gute hundert Jahre später begeisterten sich Autoren wie Thomas Bernhard oder Peter Handke an Stifters radikalem Erzählen.

Die Frage nach der verschleppten Rezeption kann naturgemäß erst retrospektiv, also nach einer erfolgten Zündung, beantwortet werden. Erst dann konstituiert sich die Denkfigur des «Spätzünders». Zuvor bleiben Blindgänger und Spätzünder ununterscheidbar und stehen gemeinsam im Schatten der marktgängigen Philosophien, Theorien und Künste. Falls die Wirkung von Ideen nicht nur ein Zufallsprodukt ist, dann muss sich das Klima zum Zeitpunkt der Zündung von demjenigen der Latenzzeit unterscheiden. Deshalb ist der Initialmoment der Zündung so wichtig – er verspricht Aufklärung über die Brisanz und emphatische Zeitgenossenschaft von Ideen.

Sind unter den Spätzündern nicht häufig selbst Spätwerke eines bestimmten Œuvres? Die Rezeptionsgeschichten der letzten Werke von Beethoven, Goethe oder Stifter deuten in diese Richtung, denn diese Spätlinge fanden zu Lebzeiten kaum Billigung und wurden erst nachträglich zu wegweisenden Werken in der Entwicklung der Kunst erklärt. Mit Beethoven, Ludwik Fleck und Thomas von Aquin begeben wir uns in verschiedenen Wissenschaften und Künsten auf die ideenhistorische Spurensuche nach der Physiognomie der Spätzünder, nach ihrer Latenz und Explosivität.

Philip Ajouri
Marcel Lepper

Spätzünder

BEN HUTCHINSON

Spätstil

1 Walter Pater: Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie, hg. von Sven Brömel u. Viktor Otto, übers. von Wilhelm Schölermann, Berlin 2008, S. 177 [Übers. mod., A.d.Ü].

Im letzten Kapitel seiner Studien zur Geschichte der Renaissance von 1873 zitiert Walter Pater den Ausdruck der Verzweiflung, die den Klassizisten Johann Heinrich Winckelmann nach seiner Ankunft in Rom überkam: «Unglücklicherweise gehöre ich zu denen», ruft er aus (und zwar auf Französisch, dessen er sich gern beim Ausdruck lebhafter Gefühle bediente), «welche die Griechen Nachzügler, *opsimatheis*, Spätkluge nannten. Ich bin zu spät auf die Welt und zu spät nach Italien gekommen.»¹ Winckelmanns platonische Kategorie des «Opsimathen» zur Bezeichnung von jemandem, der erst spät im Leben lernt, kann in seinem Gebrauch einen Nachteil anzeigen – oder aber auch einen Vorteil, schließlich kann man «zu spät» kommen oder gerade spät genug. Der Eindruck der Spätzeitlichkeit, der weite Teile der modernen Kultur umtreibt, deutet darauf hin, dass diese opsimathische Perspektive weniger dem Mechanismus als unserem Verständnis von Spätzeitlichkeit geschuldet ist. Wir, die wir aus der Perspektive des frühen 21. Jahrhunderts auf die Ideengeschichte der Moderne zurückblicken, kommen natürlich zwangsläufig reichlich spät und finden bereits einen Kanon fertiger Begriffe von Spätzeitlichkeit und Spätstil vor. Doch unser später Auftritt mag auch ein Segen sein, insofern er uns eine Form der «späten Lektüre» ermöglicht, mit der wir die Annahmen und stillschweigenden Voraussetzungen dieses Kanons überdenken können. Kann es Erlaubnis für diese Art von Erkennen geben, wie T.S.Eliots «alter Mann in einem dünnen Monat» sinniert?

Zweifellos schlägt sich im zeitgenössischen Interesse an Formen des Späten das generationelle Altern der geburtenstarken Nachkriegsjahrgänge nieder. Doch drückt sich darin im engeren

Rahmen der Künste zugleich die beharrliche Neigung aus, im Spätstil so etwas wie eine künstlerische Fassung des Erhabenen zu erblicken, die dabei einem erstaunlich konstanten Schema folgt: Tödlich verwundet, aber ästhetisch inspiriert verflucht der Künstler im Spätstil mit dem ganzen hartnäckigen Pathos eines durchdringenden Schwanengesangs den Tod des Lichts. Die wichtigste singuläre Leistung jener Disziplin von Spätzeitlichkeitsstudien, die sich im Laufe der vergangenen zehn Jahre herausgebildet hat, besteht nun gerade darin, diesen verallgemeinernden Mythos des Spätstils zu entlarven – und tatsächlich zu zeigen, dass es so etwas wie *einen* Spätstil gar nicht gibt, nur unzählige *Spätstile*, eine Vielfalt kreativer und kritischer Konstrukte. Um Malvolio zu paraphrasieren: Einige Künstler werden spät geboren, einige erarbeiten sich Spätzeitlichkeit, und einigen wird sie zugeworfen.

Das Wortspiel bietet einen besonders günstigen Ausgangspunkt, um Herangehensweisen an das Phänomen Spätstil zu betrachten, weil die ursprünglich in Shakespeares *Was ihr wollt* erörterte Eigenschaft nicht Spätzeitlichkeit ist, sondern *Hoheit*: nicht *late style*, sondern *great style*. Gerade sie aber ist, kurz gesagt, der Subtext von vielem, was unter dem Begriff Spätstil verstanden wird. Denn obwohl er beschreibenden Status beansprucht, ist der Begriff in der Praxis wertend, ein Mittel, um einem ausgewählten Kanon an Künstlern eine elitäre, quasi-transzendente Statur zu verleihen. Was nicht heißen soll, dass sich dieser Kanon nicht im Nachhinein, nach dem Vorbild von Eliots «Tradition»,² verändern ließe, wenn ein neues Modell von Spätzeitlichkeit Einzug hält. Theodor W. Adornos kurzer, stupend einflussreicher Essay von 1937 über Beethoven ist das einschlägige Beispiel hierfür. Dennoch bleibt der Kanon jener Künstler, denen durchgängig der Status des Späten zuerkannt wird, nicht nur erstaunlich klein – Tizian, Shakespeare, Rembrandt, Goethe, Beethoven, Picasso –, sondern er entspricht auch weitgehend den konventionellen Vorstellungen künstlerischen «Genies». Wie zeitgenössische Kritiker zunehmend registrieren, wirft dies eine Reihe interessanter Fragen auf. Kann es Abstufungen von Spätzeitlichkeit geben – vom Spät- zum Spättesten-Stil? –, oder handelt es sich um einen absoluten Begriff? Wie oft hört man von einem «mittelmäßigen» oder «mediokren» Spätstil? Und sind bestimmte Künstler per se schon spät? Der Ter-

2 Vgl. Eliots Essay «Tradition und individuelles Talent» [1919], in: T. S. Eliot: Werke, Bd. 2: Essays, Bd. 1, Frankfurt/M. 1967, S. 345–356.

- 3 Vgl. Ben Hutchinson: *Lateness and Modern European Literature*, Oxford 2016.
- 4 Francis Bacon: *Neues Organon. Lateinisch-deutsch*. Teilbd. 1, hg. von Wolfgang Krohn, übers. von Rudolf Hoffmann, Hamburg 1990, S. 179 (Nr. 84).
- 5 Ein Überblick über die frühneuzeitlichen Argumentationen findet sich bei Foster E. Guyer: «C'est nous qui sommes les anciens», in: *Modern Language Notes* 36,5 (1921), S. 257–264.
- 6 Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences (1688–1697)*, hg. von Hans Robert Jauss, München 1964, Bd. 1, S. 113.

minus, so scheint es, ist vorgegeben; allzu oft haben Wissenschaftler und Kritiker gemeinsame Sache gemacht und ihren bevorzugten Helden Spätzeitlichkeit – und damit zugleich Hoheit, Größe – «zugeworfen». Sie haben auf diesem Wege eine postromantische Mythologie des späten Erhabenen geschaffen.

Dass im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts immer wieder Versionen dieser Auffassung von Spätzeitlichkeit auftauchen, deutet auf ihren verführerischen Reiz für endliche Menschen hin, die nach einer Form von Linderung der Sterblichkeit durch ästhetische Verwandlung streben. Es spricht allerdings auch für unsere Gewöhnung an ein normatives Modell, das – bis vor kurzem – erstaunlich selten in Frage gestellt wurde. Mit Malvolio gesprochen also umfasst die erste Kategorie, unter der man Spätzeitlichkeit betrachten kann, all jene, die «spät geboren» sind. Das mag widersinnig für den Begriff eines Spätstils klingen, der sich, wie immer er sonst konzipiert ist, zweifellos auf den letzten Teil eines Lebens beziehen muss. Versteht man sie jedoch nicht als individuelles, sondern als epochales Phänomen, erscheint die Spätzeitlichkeit als bestimmendes Merkmal zahlreicher Phasen der Moderne – ja, als hermeneutische Prämisse kann man in ihr gar ein *Synonym* für die Moderne sehen, ein Spiegelbild der nachaufklärerischen Fortschrittsbesessenheit. Ein Gutteil der modernen europäischen Literatur – um nur einen Bereich ästhetischen Wirkens herauszugreifen – lässt sich als ein Versuch verstehen, sich mit ihrem verspäteten historischen Status auseinanderzusetzen und diesen letztlich zu überwinden.³ Schon in der frühen Neuzeit hatte Francis Bacon behauptet: Das «Greisen- und großväterliche Alter der Welt [...] muss von unserer Zeit ausgesagt werden»,⁴ ein Gefühl, das Descartes auf die plakative Formel herunterbrach, «c'est nous qui sommes les anciens».⁵ Am Ende des 17. Jahrhunderts hatte der Streit der Alten und der Neuen die Frage des historischen Selbstverständnisses in den Mittelpunkt der Debatte um die Legitimität der Moderne gerückt – in den Worten von Charles Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes*: «nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants & nous comme les vieillards & les véritables Anciens du monde?»⁶ Perrault projiziert hier die kulturelle Entwicklung auf die menschliche Geschichte, um das späte 17. Jahrhundert nicht als ein Zeitalter der juvenilen Potenz,

sondern als eines der Vergreisung darzustellen: Nach der Kindheit des Altertums und dem Erwachsenenalter der Renaissance ist die Menschheit nunmehr in den Lebensabend der Moderne eingetreten. Aus dieser Perspektive erweist sich die «moderne» Literatur als eine Art Spätstil der kraftvollen Jugend der Antike.

Im 19. Jahrhundert waren die Dichter dann zu den geheimen Gesetzgebern der Spätzeitlichkeit geworden. «Um diess zu können», argumentiert Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches*, «müssen sie selbst in manchen Hinsichten rückwärts gewendete Wesen sein: so dass man sie als Brücken zu ganz fernen Zeiten und Vorstellungen, zu absterbenden oder abgestorbenen Religionen und Culturen gebrauchen kann. Sie sind eigentlich immer und nothwendig *Epigonen*.»⁷ Die Kategorie des Epigonen, die mit Immermanns post-Goetheschem Roman *Die Epigonen* von 1836 im modernen Europa endgültig fest etabliert war, zeichnet den Spätgekommenen als passives Opfer, das durch die historische Kontingenz seiner Geburt dazu verurteilt ist, zu spät zu kommen; neben dieser Kategorie lässt sich eine ödipale Variante postulieren, in der der Spätgekommene zum aktiven Autor seiner eigenen Authentizität wird, indem er eine überdeterminierte Vergangenheit in Frage stellt. Dass diese zwei Formen – wie die Kategorie des Opsimathen und die Termini der *Querelle* – beide auf die klassische Antike zurückblicken, ist kein Zufall: Das Ringen der Moderne um ein Selbstverständnis aus sich heraus ist im Kern ein philologisches Unterfangen.

Die Fin-de-siècle-Dekadenz bietet unterdessen das offensichtlichste Beispiel für eine Epoche, in der das künstlerische Bewusstsein mit dem Gefühl «angeborener Grauhaarigkeit» (Nietzsche) verbunden war.⁸ Doch die Spätlinge des späten 19. Jahrhunderts erbten ihr graues Haar von der Romantik und vermachten es dem Modernismus. Im Wesentlichen erfand die Romantik das moderne Verständnis des Spätstils – indem sie es als logische Erweiterung ihrer Betonung des subjektiven, biographischen Selbst fasste –, während das modernistische Streben nach einer «dynamischeren Erschöpfung als der Erschöpfung der glorreichen Neunziger» (Ezra Pounds programmatische Formulierung von 1914)⁹ auf die anhaltende Bedeutung epochaler Modi von Spätzeitlichkeit verweist. Ob es in Adornos postmarxistischen Begriffen als

7 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1999, S. 143.

8 Nietzsche: KSA, Bd. 1, S. 303.

9 Ezra Pound: Ferrex on Petulance, in: *The Egoist*, 1. Januar 1914, S. 9.

- 10 Gordon McMullan:
*Shakespeare and the Idea of
 Late Writing. Authorship in
 the Proximity of Death,*
 Cambridge 2007, S. 277.

Kritik einer «spätbürgerlichen» Subjektivität oder in den postfreudianischen Begriffen Harold Blooms als Verspätungsangst gedeutet wird, stets stellt das Gefühl der «späten Geburt» eine der treibenden Kräfte der ästhetischen Moderne dar. Damit bietet es zugleich im engeren Sinn den Kontext für eine Genealogie des Spätstils: von der romantischen Anwendung biographischer Paradigmen auf Beethoven und Mozart über die Patersche Betonung der erquickenden Heiterkeit von Shakespeares späten «Romanzen» bis zum modernistischen Verständnis des Spätstils als eines Fragments, das seine eigenen Ruinen stützt.

Dass es sich hierbei um eine weitgehend im deutschsprachigen Kulturraum ausgeprägte Genealogie handelt, gehört zu den beachtlichen Lektionen der Geschichte des Spätstils. Von der Musikkritik des mittleren 19. Jahrhunderts (Wilhelm von Lenz' Bestimmung der «drei Stile» Beethovens) bis zur Kunstkritik des frühen 20. Jahrhunderts (Heinrich Wölfflins Stiltypologie und Alois Riegls Erforschung der «Spätantike»), vom Hervortreten Goethes als normatives Modell eines abgeklärt heiteren Spätstils bis zur modernistischen Neufassung der Kategorie durch so unterschiedliche Denker wie Adorno, Gottfried Benn, Hermann Broch und Erich Neumann prägten die deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie die Paradigmen. Wie Gordon McMullan in seiner einflussreichen Studie *Shakespeare and the Idea of Late Writing* (2007) bemerkt: «War somit die deutschsprachige Romantik für die Erfindung des Spätstils verantwortlich, dann der deutschsprachige Modernismus in gewissem Sinne für seine Neuerfindung.»¹⁰ Selbst die Vorstellung einer epochalen Spätzeitlichkeit scheint im deutschen Sprachraum entstanden zu sein – Winckelmanns Opsimathe, Immermanns Epigonen –, um anschließend in der französischen Dekadenz wieder aufzutauchen. Man könnte weidlich über die Gründe für diese nationale Dominanz spekulieren: Liegen sie im Erbe der organozistischen Metaphorik der Romantik? In der Etablierung der Germanistik Mitte des 19. Jahrhunderts als Kompensation für eine «verspätete Nation»? In dem schieren kontingenten Umstand, dass Goethe und Beethoven Deutsche waren? Doch worin auch immer ihre Gründe bestanden, färbte die Vorherrschaft der deutschen Philologie die historischen Umstände und Begriffe der Debatte. Ein besonders folgenreicher Aspekt

dieser Konfiguration bestand in der international verbreiteten Verschmelzung von *Spätstil* und *Altersstil* – in einem Maße, dass man unter «late style» im Englischen heute fast selbstverständlich den Stil des hohen Alters versteht.

Die bei weitem einflussreichste deutschsprachige Theorie des Spätstils war die Adornos. Als ausgebildeter Komponist verfügte Adorno über die Voraussetzungen, um einen Begriff zu reflektieren, der in der Musiktradition besondere Bedeutung genießt. Beethovens späte Streichquartette galten lange als das Paradigma für ein Spätwerk, wie Eliots *Vier Quartette* bestätigen.¹¹ Adornos Theorie der Spätzeitlichkeit – die sich nicht nur in seinem frühen Beethoven-Aufsatz und den dazugehörigen Fragmenten findet, sondern auch in seiner Philosophie und Ästhetik insgesamt – umfasst Elemente aller drei «Malvolioschen» Kategorien: Er betrachtet die Modernisten als Spätgeborene (Modernismus verstanden als «das Veraltete an der Moderne»),¹² er sieht Beethoven als jemand, der sich Spätzeitlichkeit «erarbeitet», und ganz gewiss wirft er sie zahlreichen Musikern und Schriftstellern zu, darunter Schönberg, Kafka und Beckett. Es überrascht daher nicht, dass nahezu alle jüngeren Kritiker sich in der einen oder anderen Form mit Adornos Theorie des unversöhnlichen, «katastrophischen» Spätwerks¹³ auseinandersetzen – Adornos jüngster Exeget Edward Said folgt dem Meister, wenn er den Spätstil als eine Art ontologisches «Exil» versteht.¹⁴ Überraschend ist hingegen, dass eine Reihe von ihnen Einwände gegen diese Theorie erhebt und geltend macht – um die Einleitung zu einer neueren, dem Thema Spätzeitlichkeit gewidmeten Ausgabe der *New German Critique* zu zitieren –, dass «die biographische Einmaligkeit des ›Genies‹ den sozialen Kontext verdeckt».¹⁵ Zum Teil lässt sich dies als eine Reaktion auf die Neigung verstehen, Spätzeitlichkeit toten weißen Männern zuzuerkennen; traditionell ist der Spätstil eine höchst männliche und elitäre kritische Kategorie. Die Bemerkung signalisiert aber auch eine grundlegendere Gegenreaktion gegen jeden Versuch, Spätzeitlichkeit als abstrakten und essentiellen Begriff zu fassen.

Wenn wir uns nun unserer zweiten Kategorie zuwenden – jenen Künstlern, die sich Spätzeitlichkeit «erarbeiten» –, zeigt sich, dass diese nicht unabhängig von der dritten Kategorie gedacht werden kann. Denn dies ist die bleibende Einsicht aus den jünger-

11 Vgl. den Aufsatz von Thorsten Valk in dieser Ausgabe.

12 Theodor W. Adorno: Versuch, das Endspiel zu verstehen, in: Gesammelte Schriften, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 1974, S. 281.

13 «In der Geschichte der Kunst sind Spätwerke die Katastrophen». Vgl. Theodor W. Adorno: Spätstil Beethovens, in: Gesammelte Schriften, Bd. 17: Musikalische Schriften IV, Frankfurt/M. 1982, S. 13–17.

14 Edward Said: On Late Style, London 2006.

15 Karen Leeder: Figuring Lateness in Modern German Culture, in: *New German Critique*, Bd. 42, 2/125, August 2015, S. 8.

- 16 Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz* [1967], übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt/M. 1985, S. 312.

ten Kritiken: Einen Spätstil in irgendeinem gehaltvollen Sinne als künstlerische «Leistung» zu betrachten, impliziert eine Zuschreibung von außen. Was schließlich sollte es bedeuten, sich Spätzeitlichkeit zu erarbeiten? Wäre es gleichbedeutend damit, sich auf den Tod vorzubereiten, wie Ciceros bekanntlich von Montaigne übernommene Definition der Philosophie lautete? Vielleicht würden sich jene Künstler, die Spätzeitlichkeit bewusst reflektieren, dieser Definition anschließen, doch selbst dann ist nicht offensichtlich, dass daraus zwanglos identifizierbare und leicht übertragbare stilistische Merkmale hervorgingen. Und was ist, davon abgesehen, mit jenen Künstlern, die nicht wussten, dass sie bald sterben würden, oder die jung starben, «vor ihrer Zeit»? Wenn Spätzeitlichkeit angemessen nur ex post facto zuzuschreiben ist, ist nicht evident, dass sie sinnvoll in Echtzeit erreicht werden kann.

Denn die Erarbeitung eines Spätstils impliziert eine kritische Perspektive, die sich nur dann vollständig einnehmen lässt, wenn keine weitere Entwicklung mehr möglich ist. Nicht umsonst interessierte sich Jacques Derrida für Spätzeitlichkeit, da sie, darin der Bedeutung gleich, im Prinzip immer «aufgeschoben» werden kann – will sagen, bis es *zu* spät ist. In *Die Schrift und die Differenz* betont Derrida die Freudschen Begriffe der «Nachträglichkeit» und der «Verspätung», jene «leitenden Begriffe des Freudschen Denkens», wie er sie nennt, aus denen er seine zentrale Idee des «Supplements» ableitet.¹⁶ Selbst Derridas hochtheoretisches Modell von Spätzeitlichkeit besteht jedoch auf der Spezifität der künstlerischen Erfahrung. Im Fall der Künstler, deren Entwicklung eine leicht feststellbare «Zäsur» aufweist – sei es durch Krankheit oder Gebrechlichkeit (Beethoven, Schubert, Monet), sei es durch den Eintritt katastrophaler Ereignisse wie Krieg oder Exil (Ravel, Conrad, Thomas Mann) –, ist die als spät bestimmte Periode genau aus diesem Grund kontingent und nicht Ausdruck irgendeiner transzendentalen Essenz. Und dies gilt natürlich, bevor man auch nur an die vielen Fälle denkt, in denen der «Spätstil» nicht dem üblichen Modell entspricht, sei es, weil ihm keine «mittlere» Periode vorausgeht, weil er keinen Künstler, sondern einen Wissenschaftler charakterisiert, weil er einer Frau oder jemand Frühverstorbenem zugesprochen oder auf Künstler geringeren Ranges

ausgedehnt wird. Kurzum: Je näher man sie in Augenschein nimmt, desto deutlicher scheint die Auszeichnung «Spätstil» eine rein postume Ruhmeszuschreibung zu sein.

Damit soll der Spätzeitlichkeit nicht ihr diskursiver Wert abgesprochen werden. Es geht vielmehr darum, wie die Entwicklung der Disziplin in den letzten Jahren nachweislich bezeugt, etwas mehr Klarheit über unsere entscheidende Mitwirkung an ihrer Konstruktion zu gewinnen. Es wird immer möglich sein, eine künstlerische Laufbahn in eine frühe, mittlere und späte Periode zu unterteilen; die Frage ist, was man davon hat. Treffen die Besonderheiten der letzten Jahre im Leben von Künstler A auch auf die letzten Jahre von Künstler B zu? Wenn sich das Hauptaugenmerk der jüngsten Arbeiten zum Spätstil auf «Malvolios» dritte Kategorie richtet – auf die Frage, wie Künstlern Spätzeitlichkeit «zugeworfen» wird –, hat dies seinen Grund darin, dass der Spätstil letztlich ebenso sehr eine hermeneutische wie eine künstlerische Kategorie ist. Nicht nur ist er ein Mittel, um einen Kanon der «Hochkultur» aufzustellen und abzugrenzen – einen Kanon, in dem «hoch» letztlich als spät statt als reif verstanden wird –, sondern er ist auch ein Mittel, um ausgewählte Künstler für die Nachwelt zu reklamieren, um sie, praktisch gesprochen, der Moderne einzuverleiben. «Rechtzeitigkeit und Spätzeitlichkeit», so der Titel des ersten Kapitels von Sauter postum veröffentlichtem Buch *On Late Style*, hat sich als eine der umstrittensten *idées reçues* erwiesen. Künstler sollen in ihrer späten Periode sowohl am Ende ihrer Zeit als auch ihrer Zeit voraus sein, *fin de partie* und *avant-garde* in einem. Die modernistischen Konstruktionen des Spätstils bieten ein schillerndes Beispiel für diese zeitliche Doppelwertigkeit – neben seiner rückwirkenden Projektion einer modernen Ästhetik auf Beethovens Spätstil betrachtet Adorno Kafka und Beckett als die avanciertesten modernen Schriftsteller, gerade weil sie die Spätzeitlichkeit der Moderne zum Ausdruck bringen. Doch implizieren diese Konstruktionen zugleich die Probleme solcher Doppelwertigkeit: Denn wenn der Spätstil als spezifisch modern verstanden wird, wie kann er dann zugleich zeitlos und übertragbar sein? Statt eine feste Menge von Eigenschaften aufzuweisen, scheint der Spätstil eher einem Rorschachtest zu gleichen, bei dem der Betrachter in den Tintenklecksen sehen kann, was er will.