

## Unwürdige Greisinnen: „Ageing trouble“ im literarischen Text

von **Miriam Haller**

Erscheinungsjahr: 2020 / 2005

**Peer Reviewed**

Stichwörter:

**Alter(n) | Altersbilder | Altersidentität | Altersstereotype | Alterstopoi | Literatur | Performanz | Performativität, | Resignifikation**

### Abstract

Der Artikel ist der zweite in einer Reihe von fünf Aufsätzen von Miriam Haller, in denen Judith Butlers Geschlechter-Theorie von „Gender trouble“ (1990) auf die kulturelle Konstruktion des Alters und Alterns transferiert und die transdisziplinäre Tragweite eines Konzepts von „Ageing trouble“ (Haller 2004/2020) als kulturelle Performanz und Performativität von Altersidentitäten überprüft wird. Der Fokus der Analyse zielt in diesem Artikel auf die Frage, ob sich in der neueren Literatur im Sinne von „Ageing trouble“ Indizien für performative Neueinschreibungen eines differenzierteren und vielfältigeren kulturellen Alter(n)skonstrukts finden lassen. Folgende These wird überprüft: Gerade der zunächst wenig vielversprechend erscheinende Topos des Altersspotts entwickelt in der Literatur des 20. Jahrhunderts Alternativen zum herrschenden Altersbild. Die Topoi des Alterslobs und der Altersklage hingegen bleiben weitgehend stereotyp. Die Analyse der geschlechterdifferenzierenden Konstruktionen von Altersidentitäten wird am Beispiel von Bertolt Brechts ‚Die unwürdige Greisin‘ und ‚Laotse‘, Thomas Manns ‚Die Betrogene‘ und ‚Der Tod in Venedig‘, Gabriele Wohmanns ‚Little Artist‘ und Jenny Erpenbecks ‚Geschichte vom alten Kind‘ untersucht. Vor dem Hintergrund der Ergebnisse der Analyse wird das Konzept des „Ageing trouble“ geschärft, indem die Begriffe der Performanz und der Performativität mit Rekurs auf Fischer-Lichte, Austin, Derrida und Butler voneinander abgegrenzt und für eine kulturwissenschaftliche Theorie des Alter(n)s geschärft werden.

### Literarische Topologie des Alter(n)s

Angesichts möglicher Konsequenzen des demographischen Wandels in unserer Gesellschaft häufen sich die Aufrufe zum zukunftsweisenden Denken und Handeln. Mit markigen Sätzen rief unlängst der Herausgeber

der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Frank Schirrmacher, zur Revolution: „Wir müssen jetzt handeln. Nur noch wenig Zeit trennt uns von der Stigmatisierung. Bis dahin sollten wir die Vorstellungen des Alters aus der Steinzeit – wo sie jetzt sind – in die Zukunft geholt haben. Es geht um nichts weniger als eine Revolution, vergleichbar mit den großen Befreiungsbewegungen der Vergangenheit" (Schirrmacher 2004:10 ).

Auch wenn Schirrmachers Vorschläge zur Realisierung dieser „Revolution" insgesamt knapper als die Ausführungen zu ihrer Notwendigkeit ausfallen, fehlt nicht der Verweis auf den Vorbildcharakter der Künste: „Die Künste haben es uns vorgemacht, wie man Sehgewohnheiten und jahrtausendealte festgefügte Bilder und Stereotypen verändern kann." (Schirrmacher 2004:200).

Liest man Simone de Beauvoir, so wird die Hoffnung auf deren Vorbildfunktion – zumindest im Hinblick auf die Literatur – allerdings getrübt:

„Vom alten Ägypten bis zur Renaissance wurde das Thema des Alters [...] fast immer stereotyp behandelt; dieselben Vergleiche, dieselben Adjektive. [...] Ob die Literatur ihn [den alten Menschen, Anm. d. Verf.] rühmt oder verächtlich macht, in jedem Fall begräbt sie ihn unter Schablonen. Sie verbirgt ihn, anstatt ihn zu enthüllen. Er wird, im Vergleich mit der Jugend und dem reifen Alter, als eine Art Gegenbild gesehen: er ist nicht mehr der Mensch selbst; sondern seine Grenze, er steht am Rande des menschlichen Schicksals; man erkennt es nicht wieder, man erkennt sich nicht in ihm." (Beauvoir 1972:138f.)

Eine spezifische Topologie des Alter(n)s zieht sich in erstaunlicher Kontinuität durch die Literaturgeschichte: Strukturell lassen sich die Topoi des Alterslobs, der Altersklage und des Altersspotts unterscheiden, innerhalb derer die kulturellen Normierungen von ‚altersgemäßen‘ Verhaltensweisen ausagiert werden.

Im Alterslob wird das Alter positiv von der Jugend abgegrenzt und der Versuch einer Aufwertung unternommen. Das Alter kann im Alterslob Weisheit, Vervollkommenheit, Maß, Fähigkeit zur Triebregulierung, Reichtum, gesellschaftliche Autorität, Erfahrung, Tradition, Erhabenheit über den schnellebigen Lauf der Dinge verkörpern. So gehört z.B. ‚der goldene Herbst‘ zu den stereotypen Metaphern des Alterslobs.

In der Altersklage wird das Alter negativ von einem idealisierten Bild der Jugend abgegrenzt. Der Verfall des Körpers wird detailliert beschrieben sowie der geistige Verfall als Auflösung der Persönlichkeit. Der Altersklage korrespondiert eine Vanitas-Metaphorik der Vergänglichkeit und Vergeblichkeit, des Winters und der Kälte. Beklagt wird die Stagnation und die Gleichförmigkeit ewiger Wiederholung.

In Texten, die sich aus der Tradition des Altersspotts herschreiben, finden sich hingegen Schreibweisen, die die als Gegensätze imaginierten begrifflichen Pole alt/jung ins Gleiten bringen. Verhaltensweisen von Älteren und im Umgang mit Älteren werden karikiert. Typische Figuren des Altersspotts sind der oder die ‚lüsterne‘ und ‚kindische‘ Alte. Ungezügelter Leidenschaft, Verliebtheit, Trunksucht, Bestechlichkeit, Kriegslüsterheit, Geiz, Geschwätzigkeit, Gier und Verschwendungssucht, Streitsucht, Neugierde und Wahnsinn sind die Register des Altersspotts.

Nach dieser kurzen Übersicht über literarische Topoi des Alter(n)s (vgl. ausführlicher Gnilka 1971; Opolka 1996; Göckenjahn 2000; [Haller 2010/2004](#)) soll hier der Fokus auf die Frage gerichtet werden, ob sich in der

neueren Literatur Indizien für mögliche Neueinschreibungen eines differenzierteren und vielfältigeren kulturellen Alter(n)skonstrukts finden lassen. Meine These lautet hierzu: Gerade der zunächst wenig vielversprechend erscheinende Topos des Altersspotts erscheint in der Literatur des 20. Jahrhunderts als entwicklungsfähiges Medium, um Alternativen zum herrschenden Altersbild zu entwickeln. Die Topoi des Alterslobs und der Altersklage hingegen bleiben weitgehend stereotyp.

Aufbauend auf der Analyse der Schreibweisen dieser Neueinschreibungen des Altersspotts am Beispiel der alternden Frauenfiguren in Bertolt Brechts ‚Die unwürdige Greisin‘ und Thomas Manns ‚Die Betrogene‘ soll den beiden Konstruktionen weiblichen Alterns in intertextuellem Vergleich ihr jeweiliger männlicher Altersgenosse gegenübergestellt werden: Brechts ‚Laotse‘ und Thomas Manns ‚Gustav von Aschenbach‘ aus ‚Der Tod in Venedig‘.

Daran anknüpfend soll anhand von Gabriele Wohmanns ‚Little Artist‘ und Jenny Erpenbecks ‚Geschichte vom alten Kind‘ die Frage nach möglichen Strategien aktueller kultureller Resignifikationen des Alters gestellt werden.

## **„Unwürdige Aufführung“: Exemplarische Analysen von Alter und Geschlecht in literarischen Texten**

Eine Möglichkeit mittels der resignifizierenden Verwendung von Topoi des Altersspotts einen gesellschaftlichen Normbruch zu beschreiben, zeigt Bertolt Brechts ‚Die unwürdige Greisin‘ (1949/2003). Die zweiundsiebzigjährige ‚unwürdige Greisin‘ weigert sich, nach Jahren der Fremdbestimmung durch ihre aufopferungsvolle Arbeit für die Familie nun auch noch die letzten zwei Jahre ihres Lebens nach dem Tod ihres Mannes in den Dienst der Familie zu stellen: Statt dessen trinkt sie lieber ein Glas Rotwein, geht ins Kino, ißt öfter in einem Gasthof, liebt gelegentliche gesellige Abende bei einem als Sozialdemokraten verschrieenen Flickschuster und erlaubt sich einen Ausflug zum Pferderennen – anstatt ihre Familie finanziell zu unterstützen, geschweige denn, den noch in der Stadt lebenden Sohn mit seiner Familie in ihr Haus aufzunehmen. Den Kontakt zur Familie hält sie in „lose[r] Verbindung“ (Brecht 1949/2003:112), was immerhin bedeutet, daß sie die Kinder jeden Sonntag zum Kaffee einlädt. Die nachfolgende Generation – insbesondere die Figur des Sohnes – fordert die Einhaltung alter Konventionen, insofern sie dem eigenen Nutzen dienlich sind. Der Gastwirt kommentiert despektierlich: „Frau B. amüsiert sich ja jetzt“ (Brecht 1949/2003:112). Der erwachsene Sohn schreibt in seinen Briefen an den Rest der Familie nur noch von der „unwürdigen Aufführung unserer lieben Mutter“ (Brecht 1949/2003:115).

Die Begriffswahl der „unwürdigen Aufführung“ lässt sich als Schlüsselbegriff dieser Kurzgeschichte auffassen, denn es sind nicht ihre Aussagen oder formulierten Ideen, die die alte Frau in Konflikt mit ihrer Umwelt bringen. Spektakulär erscheint vielmehr ihr Handeln, das mit der Metaphorik der theatralen „Aufführung“, der Inszenierung verbunden wird. Es sind keine konstativen Aussagen, die die Mißgunst ihrer Familie erregen – verweigert die Alte doch jeden erklärenden Kommentar (vgl. Brecht 1949/2003:113) –, sondern ihr Bruch mit einer normativ geregelten Performanz des Alters.

Schon der Titel spiegelt in ironischer Schreibweise die Projektion einer Gesellschaft um 1920, die eine solche „Aufführung“ des Alters als „unwürdig“ charakterisiert. Alles andere als „unwürdig“, beharrt die Frau als Greisin – nach Jahren der Fremdbestimmung durch familiäre und soziale Verpflichtungen – darauf, ihr Leben nach ihren eigenen Vorstellungen zu leben. Diese Würde ist jedoch nicht unantastbar, denn sie

beansprucht Verhaltensweisen, die gesellschaftlich vor allem Jüngeren zuerkannt werden.

Es ist die Topologie des Altersspotts, die hier – allerdings in ironischer Wendung gegen die ihr inhärente Normativität – in all ihren Registern wirksam wird: Verschwendungssucht, ungezügelter Leidenschaft, Neugierde, Trunksucht, Geschwätzigkeit und Wahnsinn werden der Greisin unterstellt, denn sie entzieht sich der ihr zugewiesenen Rolle und bricht die normative Performativität des Alters. Sie verweigert sich der Rollenzuweisung als Mutter und Großmutter in finanzieller wie funktionaler Hinsicht und sucht sich stattdessen ihre sozialen Kontakte außerhalb ihrer Familie, gemäß ihren Neigungen und ohne Rücksicht auf ihren sozialen Status. Ihre Aufgeschlossenheit dafür, „neue Wege zu gehen, jetzt, wo ihr Leben sich neigte“ (Brecht 1949/2003:114) und ihr Interesse an der Welt stillt sie durch die Erzählungen eines „nicht besonders respektable[n]“ Flickschusters, den sie schätzt, weil er „etwas gesehen“ (Brecht 1949/2003:113) hat. Ihn unterstützt sie mittels einer Hypothek auf ihr Haus auch finanziell. Außerdem richtet sie ihre Fürsorge auf eine „halb Schwachsinnige“ (Brecht 1949/2003:115). Mit ihr gönnt sie sich auch den Pferderennenbahnbesuch, woraufhin der Sohn einen Arzt hinzuziehen möchte, was von einem anderen Sohn verhindert wird. Zu allem Überfluß bewegt sie sich während ihrer Kinobesuche in einer Sphäre dunkler Sinnlichkeit, die ihrem Alter und Geschlecht damals nicht zugestanden wird (vgl. Brecht 1949/2003:112).

Zum Hoffnungsträger zukünftiger Zeiten wird der Erzähler/die Erzählerin, der/die in dem als seine Rückschau angelegten Text als einziges Familienmitglied mit dem Verhalten der Großmutter sympathisiert:

„In Wirklichkeit lebte meine Großmutter auch diese letzten Jahre keinesfalls üppig. [...] Genau betrachtet lebte sie hintereinander zwei Leben. Das eine, erste, als Tochter, als Frau und als Mutter, und das zweite einfach als Frau B., eine alleinstehende Person ohne Verpflichtungen und mit bescheidenen, aber ausreichenden Mitteln. Das erste Leben dauerte etwa sechs Jahrzehnte, das zweite nicht mehr als zwei Jahre.“ (Brecht 1949/2003:115f.)

Brecht historisiert mit dieser Rückschau des Erzählers die normbrechende Altersperformanz der Protagonistin und läßt so das scheinbar Dauerhafte in den Normierungen ‚altersgerechten‘ Verhaltens als Vergängliches aufscheinen. Unter der verfremdenden Perspektive der Rückschau erscheinen die Erwartungshaltungen, die Frau B. von ihrer Familie entgegengebracht werden, als Signaturen eines längst überholten Diskurses, dessen lebensweltliche Wirkungsmacht jedoch ungehindert anhält. So verdeutlicht bereits der Titel der ‚unwürdigen Greisin‘, der in sich die gesamte Tradition des Vetula-Topos aufruft, dass in dieser Kalendergeschichte nicht den unzähligen Erzählungen von der ‚komischen Alten‘ eine weitere hinzugefügt wird, sondern der literarische Topos in seiner Wirkungsmacht selbst zur Diskussion gestellt wird.

Der Text arbeitet durch die Nebeneinanderstellung derart unterschiedlicher Perspektiven auf die ‚Performance‘ der Frau B. durchgängig mit Schreibweisen des Grotesken, die – wie am Beispiel von ‚Würde/Unwürde‘ gezeigt – die Signifikanten ins Gleiten bringen oder Heterogenes zusammenfügen, wie es an der Charakterisierung Frau B.’s deutlich wird. Sie hat „lebhaft[e] Eidechsenaugen“, aber eine „langsame Sprechweise“ (Brecht 1949/2003:111), „einen schmallippigen, aber breiten Mund“: „Viel Kleines, aber nichts Kleinliches“ (Brecht 1949/2003:117). Auf unterschiedlichen Ebenen werden die grotesken Schreibweisen der Heterogenität und der Dynamisierung von Bedeutung aus der Tradition des Altersspotts aufgegriffen, jedoch wiederum in ihrer wertenden Perspektive ins Gleiten gebracht. Die revolutionäre Relevanz, die Brecht diesem Sujet zumißt, verdeutlicht eine seiner Notizen zu den ‚Kalendergeschichten‘: „Die Schule der

Freiheit und Welteroberung – Die unwürdige Greisin – (echter Freiheitskampf)" (Brecht 1949/1995:575f.).

1949, nachdem Brecht aus dem Exil zurückkehrt, veröffentlicht er diese Kurzgeschichte in den ‚Kalendergeschichten‘, in denen er, wahrscheinlich auf Anregung von Ruth Berlau, den Kurzgeschichten jeweils ein Gedicht an die Seite stellt (vgl. Knopf 2003): Die unwürdige Greisin bekommt einen männlichen Altersgenossen, nämlich den alten Philosophen Laotse aus der Ballade ‚Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration‘ (Brecht 1939/2003). Der anonymen alten Frau wird die berühmte historische Größe gegenübergestellt. Mit dem Titel ‚Legende‘ werden die Schreibweisen des Erhabenen und Pathetischen zwar aufgerufen, jedoch nicht bedient. Die Erwartungshaltung wird durch einfach-lakonische Schreibweisen gebrochen, die aber niemals im Grotesken des Altersspotts gipfeln. Es erscheint ein erschöpfter und gebrechlicher Laotse, der in abgeklärter Enttäuschung von den Verhältnissen im Heimatland ins Exil geht, begleitet von einem Knaben, der ihm den Ochsen führt. Aufgehalten von einem Zöllner, der ihn – nicht sonderlich respektvoll – um Niederschrift seiner Weisheit bittet, mag der Alte die Bitte nicht abschlagen. Das Lob der Ballade gilt jedoch weniger dem großen Philosophen als dem Zöllner, der Laotse seine Weisheit in Form eines Textes „abverlangt“ (Brecht 1939/2003:120) hat und ihn so dazu bewegt, den Text seiner Weisheit im Land zu lassen.

Im Vergleich dieser zwei alten Charaktere fällt im Hinblick auf die Einschreibungen der Geschlechterkonstruktion und ihrer Performanz auf, dass der Mann den Text der Altersweisheit schreibt, während die Frau die Altersweisheit ‚lebt‘. Sie setzt ihre Lebenshaltung gegen die Konventionen der Gesellschaft durch, wohingegen der alte Laotse ins Exil geht und nur seine Schriften hinterläßt. Nicht ein einziger, ihr revolutionäres Verhalten erläuternder Satz wird der ‚unwürdigen Greisin‘ in den Mund gelegt. Ihr Part ist rein performativ. Der alte Philosoph hingegen lebt von der Lehre, von der Weitergabe seines Wissens in Wort oder Schrift. Auf die Frage des Zöllners, ob er denn „was rausgekriegt“ hat, antwortet der Schüler: „Daß das weiche Wasser in Bewegung / Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt“. Als gelehriger Schüler liefert er gleich darauf auch noch die korrekte Interpretation nach: „Du verstehst, das Harte unterliegt“ (Brecht 1939/2003:119). Dargestellt wird am Beispiel der Wissensweitergabe des alten Mannes ein konstatives, lehrhaftes Sprechen und Schreiben, dessen Kennzeichen es ist – nach der Sprachphilosophie John L. Austins (1962/1972) –, nach dem binären Muster von richtig oder falsch zu funktionieren. Im Gegensatz dazu unterläuft die weibliche Figur der ‚unwürdigen Greisin‘ das Alter und seine Normierungen durch ihre performative Inszenierung des Alters subversiv. Ihre Revolte wird als sprachlose Revolte dargestellt. Diese wiederum bedarf jedoch – so die Konstruktion der erzählten alternden Weiblichkeit in Brechts Kurzgeschichte – der jungen Erzählfigur, um in Text übersetzt zu werden.

Thomas Manns Erzählung ‚Die Betrogene‘ (1953/2001) hinterfragt in einer gleichfalls grotesken Wendung des Altersspotts die normierende Aussagekraft des kalendarischen Alters am Beispiel von Krankheitssymptomen, die von der Protagonistin irrtümlich als solche der Verjüngung gedeutet werden. Die lebenslustige fünfzigjährige Witwe Rosalie von Tümmeler verliebt sich in den vierundzwanzigjährigen Englischlehrer ihres Sohnes Ken Keaton. Rosalie erlebt ihre Wechseljahre als entwürdigende Ungerechtigkeit im Vergleich mit dem männlichen Geschlecht: „dann sind wir eben kein Weib mehr, sondern nur noch die vertrocknete Hülle von einem solchen, verbraucht, untauglich, ausgeschieden aus der Natur [...] Bei den Männern, da braucht es, glaube ich, ihr Leben lang nicht zu enden. [...] Was sind auch fünfzig Jahre für einen Mann? Ein bißchen Temperament vorausgesetzt, hindern die ihn noch lange nicht, den Schwerenöter zu machen, und mancher hat Glück mit grauen Schläfen bei ganz jungen Mädchen. Aber

für uns Frauen sind alles in allem fünfunddreißig gesetzt für unser Blut- und Weibesleben, für unser Vollmenschentum, und wenn wir fünfzig sind, da sind wir ausgedient, da erlischt unsere Fähigkeit, zu gebären, und vor der Natur sind wir bloß noch Gerümpel" (Mann 1953/2001:184).

Sie besitzt, „obgleich sonst nicht sehr klug, einen ungewöhnlichen, nicht etwa boshaften, sondern rein sympathischen Scharfblick für alles weibliche Leben, das seelische und das physische, für alles, was die Natur dem Weibe auferlegt hat, so daß ihr in ihrem Kreise nicht leicht ein Vorgang und Zustand dieses Bezirks entging" (Mann 1953/2001:174). Doch ihre Fähigkeit, den weiblichen Körper zu lesen, lässt sie auf sich selbst bezogen im Stich: Nachdem sie sich selbst ihre Liebe zu Ken Keaton eingesteht, setzen Blutungen ein, die sie fälschlich als wiedereinsetzende Menstruation feiert, die aber tatsächlich Anzeichen des Gebärmutterkrebses sind, an dem sie schließlich stirbt.

Ihre Liebe zu Ken Keaton will sie – gegen den eindringlichen Rat ihrer Tochter Anna, sich mit dem „würdigen Matronenstand" (Mann 1953/2001:193) zufrieden zu geben – ausleben und auskosten: „Diesmal bin ich's, die begehrt, von mir aus, auf eigene Hand, und habe mein Auge auf ihn geworfen wie ein Mann auf das junge Weib seiner Wahl – das machen die Jahre, mein Alter macht es und seine Jugend. Jugend ist weiblich und männlich das Verhältnis des Alters zu ihr, aber nicht froh und zuversichtlich in seinem Begehren, sondern voll Scham und Zagen vor ihr und der ganzen Natur, seiner Untauglichkeit wegen" (Mann 1953/2001:193f.).

Erst das Alter ermöglicht ihr den begehrenden, hier eindeutig männlich konnotierten Blick. Wieder ist es das Changieren des Signifikanten ‚Würde‘, das mit der Topologie des Altersspotts – diesmal im Kleid der verliebten Alten – aufgerufen wird. Rosalie ringt darum, ihr neues weibliches Selbstbewußtsein und ihre sexuelle Erfahrung als Vorzug des Alters zu sehen. Um sich gegen ihre Tochter zu behaupten, die ihr den Umzug in den Taunus anrät oder zumindest die Zärtlichkeit für ihn „aufs Mütterliche abzustellen" (Mann 1953/2001:211), bedient sie sich Strategien der Hyperaffirmation, die ihr, wenn das möglich wäre, Judith Butler (1990/1991) geraten haben könnte:

„Frau von Tümmler verstand sich da zu einer skurrilen, ihrer Tochter zugedachten und von jenem Gespräch mit ihr inspirierten Aufführung, mit der sie gewisse Ratschläge Annas verspottete und zugleich aus der Travestie ihren Nutzen zog. [...], „Und Du Söhnchen, nimm von Mama Rosalie einen ernsten Verweis und laß Dir sagen, daß ihr Haus nur Leuten von gesetzten Sitten [...] offensteht [...]. [...] Denn tust du's wieder und besserst dich nicht, unartiges Söhnchen, so verweise ich dich aus der Stadt, weißt Du das wohl? Ich schicke dich an einen stillen Ort im Taunus, wo zwar die Natur sehr schön ist, es aber keine Versuchungen gibt [...].‘ Und sie ließ von seinem Ohr, nahm Abschied von der Nähe seines Gesichtes, sah Anna noch einmal mit bleicher Verschmitztheit an und ging." (Mann 1953/2001:212f.)

Judith Butler beschreibt – nicht in Bezug auf die Performanz des Alters, wohl aber auf die des Geschlechts am Beispiel von ‚drag queens‘ performative Möglichkeiten der diskursiven Resignifikation von Geschlechternormierungen mittels Strategien, die als Hyperaffirmationsstrategien bezeichnet werden können: Mit dem überhöhenden, über-affirmierenden Zitat normierter und ‚normaler‘ Geschlechterperformanz kann im günstigen Fall der generelle Imitationscharakter der Performanz von Weiblichkeit und Männlichkeit offengelegt werden. Eine theatralisch in Szene gesetzte „übertriebene Angepasstheit“ könne, so Butler, „den übertriebenen Status der Norm selbst offenbaren“ (Butler 1995:325).

Als Hyperaffirmationsstrategie im Sinne Butlers kann auch die taktische Aneignung des Begriffs ‚queer‘ durch die Homo- und Transsexuellenbewegung bezeichnet werden: „Der taktische Wiedereinsatz [des Begriffs ‚queer‘, Anm. d. Verf.] inszeniert ein Verbot und eine Erniedrigung gegen sich selbst, bringt eine andere Wertordnung hervor, eine politische Bejahung ausgehend von und vermittelt durch den gleichen Begriff, dessen oberstes Ziel seines früheren Gebrauchs im Ausrotten gerade einer solchen Bejahung stand“ (Butler 1995:318).

Die Passage aus Thomas Manns Erzählung zeigt in selbstreflexiver Wendung des Textes die performativen Strategien der Subversion des Altersspotts mittels der Hyperaffirmation einer normierten Altersperformanz. Ähnlich wie das „durch homosexuellenfeindliche Anrufungen unterschiedlichster Art in den öffentlichen Diskurs ‚queer‘ eingebrachte Subjekt [...] paradoxerweise, aber auch aussichtsreich diesen gleichen Begriff [queer, Anm. d. Verf.] für eine Opposition“ aufgreift und ihn zitiert, zitiert Thomas Manns Protagonistin Rosalie subversiv hyperaffirmierend eine Altersnorm, die ihr als älterer Frau konventioneller Weise nur eine mütterliche Beziehung mit dem jüngeren Mann zubilligt. Rosalies „Travestie“ ist die „theatralische Zitierung“ der normierten Altersrolle, die ihr ihre Tochter nahelegt und lässt sich analog zur Subversionsstrategie von Geschlechternormierungen verstehen, die Judith Butler beschreibt: die nämlich genau diejenige „diskursive Konvention nachahmt und übertreibt, die sie zudem auch umkehrt“ (Butler 1995:319). Diese „Aufführung“ legt den generellen Inszenierungscharakter einer konventionellen Altersrollenvorstellung bloß und widerspricht somit einer biologischen Begründung konventionalisierter Verhaltensregeln für die alternde Frau, wie sie die Tochter vertritt (vgl. Mann 1953/2001:185).

Betrachtete man die Konzeptstruktur der Novelle, so lassen sich die Entgegensetzungen von gefühltem Alter/biologischem Alter, Psyche/Physis, weiblich/männlich in der Opposition von Kultur (bzw. Kunst) und Natur zusammenfassen. Ihre Permutierbarkeit wird jedoch betont. Rosalie, die sich der Natur aufs engste verbunden fühlt, ist die Figur ihrer Tochter als vergeistigte Künstlerin, die der abstrakten Malerei verpflichtet ist, entgegengesetzt. Rosalie hofft jedoch vergeblich auf ihren Zuspruch, als sie sich ‚künstlich‘ mit Hilfe von Schminke zu verjüngen bzw. sich äußerlich ihrem gefühlten Alter, ihrer Altersidentität anzugleichen versucht:

„Sage, wer ist denn die Künstlerin von uns beiden, – ich oder du? Nie hätte ich gedacht, daß du an Vorurteilslosigkeit so hinter deiner Mutter zurückstehen könntest – und nicht bloß hinter der, sondern auch hinter der Zeit und ihren freieren Sitten! In deiner Kunst bist du so fortgeschritten und betreibst das Allerneueste, so daß ein Mensch von meinem schlichten Verstande mit Mühe nur folgen kann. Aber moralisch scheinst du weiß Gott wann zu leben [...]“ (Mann 1953/2001:218f.)

In ihrem Ringen sucht sie zur Bestätigung den Vergleich mit anderen Beispielen heterogener Art. Zur wiederum grotesken Metaphorik ihres Zustands wird die Herbstzeitlose, die dem Krokus zum Verwechseln ähnlich sehe und doch in einer anderen Jahreszeit blüht (Mann 1953/2001:225.) und schließlich der schwarze Schwan, dessen Biss sie als schlimmes Omen deutet (Mann 1953/2001:241).

Mit Rosalie von Tümmler korrespondieren die Figuren der Tochter und Ken Keatons, deren Jugend jeweils durch körperliche Einschränkungen beeinträchtigt wird. Auch ihre jungen Körper tragen Zeichen der Gebrechlichkeit: Ken Keaton hat nur eine Niere; die Tochter hinkt.

Als es schließlich zum ersehnten Kuss kommt, stirbt Rosalie bald darauf, denn genau das, was die Alternde als zurückgewonnene Jugend interpretiert hatte, bedeutet ihren Tod. So ‚gewinnt‘ zuletzt das biologische Alter die Oberhand. Der Konventionsbruch wird formuliert, aber es siegt die Konvention, auch wenn Rosalie sich ausdrücklich nicht von der Natur betrogen fühlt, sondern es als Gnade ansieht, dass ihr der Tod in Gestalt von „Auferstehung und Liebeslust“ erschien (Mann 1953/2001:241).

Wie bei Brecht findet sich in Thomas Manns Werk selbst ein Text, der der fünfzigjährigen Frauenfigur einen männlichen Protagonisten gegenüberstellt: den ebenfalls fünfzigjährigen Schriftsteller Gustav von Aschenbach in ‚Der Tod in Venedig‘ (1912/1960). Die Parallelen zwischen beiden Texten sind eklatant. Für die Perspektive der kulturellen Matrix von Alter und Geschlecht sind die Differenzen jedoch interessanter: Im ‚Tod in Venedig‘ bringt der alternde Schriftsteller seine akuten Schreibhemmungen mit seinem zunehmenden Alter und den ihn innerlich bedrohenden Todesassoziationen in Verbindung. Als Reaktion darauf befällt ihn die Reiselust: „Fluchtdrang war sie, daß er es sich eingestand, diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen – der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes“ (Mann 1912/1960:10). Er fährt nach Venedig und verfällt immer stärker der ästhetischen und erotischen Anziehungskraft, die ein polnischer Junge auf ihn ausübt. Erst eine homoerotische Altersverliebtheit gestaltet sich beim alternden Protagonisten als Normbruch. Bei Rosalie gereicht die heterosexuelle Neigung einer älteren Frau zu einem jüngeren Mann zum Bruch der Norm. Stärker hingegen als die Verjüngungsstrategien Rosalies, fallen Gustav von Aschenbachs kosmetische Eingriffe wie das Haarfärben, Schminken und die bunte Kleidung aus dem konventionalisierten Rahmen der männlichen Altersperformanz (vgl. Mann 1912/1960:61). Dennoch funktionalisiert die Altersproblematik in ‚Der Tod in Venedig‘ in erster Linie ästhetische Kunstreflexionen über Schönheit und Vergänglichkeit. Die männliche Altersproblematik erscheint in der Künstlerproblematik sublimiert: Aschenbach ist bestrebt, „in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug. Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er [...] nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, – jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte“ (Mann 1912/1960:42).

Zur Legitimierung seines Begehrens sucht sich der Schriftsteller auf die gesamte abendländische Kultur zu stützen, insbesondere auf die griechische Philosophie und Mythologie. Rosalie hingegen kann ihr Begehren nicht schreibend sublimieren und im Verweis auf die Kulturgeschichte nobilitieren. Der alternden Protagonistin werden von ihrer Umwelt höchstens Formen mütterlicher Zuneigung gegenüber dem jüngeren Mann zugebilligt, denen sie sich jedoch verweigert. Sie sucht ihre Legitimierung in der Natur und in Volksbräuchen: „Ich aber bin mit der Lebensrute geschlagen, er selbst [der junge Ken Keaton, Anm. d. Verf.] der Nichtsahnende, hat mich damit gefitzt und gepfeffert, Schmackostern hat er mir angetan!“ (Mann 1953/2001:193).

Wiederum wird also der alternde Mann mit konstativer Textproduktion konnotiert, wohingegen der alternden Frau der performative Lebensvollzug zugeordnet wird.

In neueren Texten wie Gabriele Wohmanns ‚Little Artist‘ (1997/1999) oder Jenny Erpenbecks ‚Geschichte vom alten Kind‘ (1999/2001) wird das Spiel mit den weiblichen Inszenierungen des Alters verschärft. Das kalendarische Alter der Protagonistinnen wird in beiden Texten erst zum Schluss enttarnt: Beide Texte führen vor, dass das kalendarische Alter weder an der Performanz noch an den körperlichen Einschreibungen des Alters abgelesen werden kann.

Im Hängekleidchen hüpfte die Protagonistin der Kurzgeschichte ‚Little Artist‘ durch eine Schrebergartenkolonie, bekommt von einem der Schrebergärtner eine Rose geschenkt, fühlt sich jung und gefällt sich selbst. Erst zum Ende der Kurzgeschichte wird das kalendarische Alter dieser ‚kleinen Artistin‘ der Altersperformativität genannt: Sie ist eine Frau von siebzig Jahren.

Eine weitere Variante für dieses Spiel mit der Performanz von Altersidentität findet sich in Jenny Erpenbecks ‚Geschichte vom alten Kind‘: Gegenstand der Beschreibung ist hier das Verhalten eines problematischen Kindes in einem Kinderheim, das sich mit aller Kraft den Normen des Kinderheims anzupassen sucht, aber immer wieder scheitert. Erst auf der letzten Seite wird entlarvt, dass das „alte Kind“ eine Frau von dreißig Jahren ist. In beiden Texten lässt sich von der dargestellten Performanz der Frauenfiguren keineswegs auf ihr kalendarisches Alter schließen. Beide Texte spielen mit der Infragestellung der Aussagekraft und Wirkungsmacht des kalendarischen Alters im Hinblick auf die Erwartungen an die Performanz der beiden Protagonistinnen, da beide Texte den Überraschungseffekt kalkuliert einsetzen.

### **„Ageing trouble“: Strategien der performativen Resignifikation kultureller Einschreibungen des Alters**

In der Analyse der exemplarisch ausgewählten Beispiele literarischer Darstellungen weiblichen und männlichen Alterns wurde deutlich, dass die männlichen Figuren mit konstativer Textproduktion konnotiert sind, wohingegen die Darstellung der weiblichen Revolte gegen normative Festlegungen der Rolle als alternde Frau vornehmlich ein Feld von performativen Inszenierungen besetzt.

Um diese literarischen Indizien für die Relevanz des Performativen im Hinblick auf kulturelle Einschreibungen des Alter(n)s fruchtbar machen zu können, gilt es nun, die im kulturwissenschaftlichen Diskurs unterschiedlich gebrauchten Begriffe von Performanz und Performativität voneinander abzugrenzen und im Hinblick auf ihren Nutzen für eine kulturwissenschaftliche Theorie des Alter(n)s zu überprüfen.

In der theoretischen Diskussion eröffnet sich eine schillernde Bandbreite der unterschiedlichen Positionen, die versuchen, die vom engl. ‚to perform = aufführen, ausführen‘ abgeleiteten Begriffe ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘ zu besetzen.

Die Theaterwissenschaft, Anthropologie und Ethnologie machen in ihrem Begriffsverständnis von ‚Performanz‘ den semantischen Aspekt der ‚Aufführung‘ stark. Die Zuschreibungen, die in diesem Zusammenhang verwendet werden, funktionieren nach einer binären Konstruktion zweier Modelle, wobei dem Textmodell Konnotationen des Statischen, Fixierten, Monumentalen, der Wiederholung, des Zitats und der Repräsentation zugeordnet werden; das Performanz-Modell jedoch beansprucht die des Lebendigen, Prozessualen, der Präsenz, der Unmittelbarkeit und des singulären Ereignisses. In Abgrenzung zum ‚linguistic turn‘ soll mit der Proklamation des ‚performative turn‘ der Begriff der Performanz als neuer kultureller Leitbegriff etabliert werden (Fischer-Lichte 1998; Fischer-Lichte 1999).

Den semantischen Aspekt der ‚Aufführung‘ betont der Begriff der Performativität in Austins Sprechaktheorie. Als performativ werden von Austin in seinen Vorlesungen ‚Zur Theorie der Sprechakte‘ (1962/1972) zunächst Sprechsituationen beschrieben, die nicht innerhalb der Struktur einer konstativen Äußerung verortet werden können. Das performative Sprechen charakterisiert sich nach Austin durch Redundanz: Das Gesagte wird gleichzeitig vollzogen. Der performative Satz repräsentiere nichts, was außerhalb der Sprache existiere. Im Gegensatz zu konstativen Äußerungen sind performative demnach nicht in Kategorien von ‚wahr‘ und ‚falsch‘ überprüfbar, sondern können entweder gelingen oder scheitern. Der performative Satz führt aus, was er sagt: Er vollzieht eine Handlung durch seine eigene Äußerung.

In der fünften Vorlesung löst Austin die getroffene Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Äußerungen wieder auf, indem er feststellt, dass auch sogenannte performative Äußerungen mit dem Kriterium ‚wahr/falsch‘ beurteilt werden können, sowie sogenannte konstative Äußerungen auch performativen Charakters sein können. Mit dem Ziel, die zunächst aufgestellten Dichotomien zu beseitigen, führt Austin in der 8. Vorlesung eine gestaffelte Unterscheidung der Sprechakte ein: Er spricht nun von lokutionären Sprechakten, die sich auf die Produktion von Bedeutung (meaning) richten und phonetisch über das Geräusch, phatisch über Vokabular und Grammatik und rhetisch über ‚sense‘ und Referenz funktionieren. In jedem lokutionären wirkt auch der illokutionäre Sprechakt einer sprachlichen Äußerung. Er übt eine Kraft aus (force). Vom perlokutionären Sprechakt spricht Austin in Bezug auf die Wirkung, die eine sprachliche Äußerung tatsächlich ausübt. Mit jedem lokutionären Sprechakt wird also auch ein illokutionärer Sprechakt ausgeführt. In der Frage nach den performativen Momenten eines Sprechakts kommt es nun auf die Frage der Skalierung des Illokutionären an (vgl. Austin 1962/1972:110ff). Dennoch lässt sich die Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Äußerungen, wenn auch weiter differenziert, halten, wenn man bei der performativen Äußerung „so ausschließlich wie möglich auf ihre illokutionäre Rolle“ achtet und „die Dimension der Entsprechung zu den Tatsachen“, d.h. ihre konstativen Anteile, bei Seite lässt (Austin 1962/1972:161).

Über Austins Theorie lassen sich Beschreibungsmöglichkeiten von sprachlichen Qualitäten erschließen, die nicht rein auf die Dimension der Übermittlung eines Bedeutungsinhalts zielen, also auf Funktionen der Repräsentation, sondern auf deren illokutionäre und perlokutionäre Anteile, d.h. auf Kräfte, die sprachlich vermittelt werden und auf Wirkungen und Effekte, die durch eine Äußerung hervorgerufen werden. Damit lässt sich – wie Jacques Derrida betont – eine andere Dimension der Möglichkeiten von Kommunikation über die Mitteilung von Bedeutung und Sinn hinaus erschließen:

„Im Unterschied zum klassischen bejahenden Satz, der konstativen Aussage, hat das performative seinen Referenten [...] *nicht* außerhalb seiner oder jedenfalls *nicht* vor sich und sich gegenüber. [Die kursiv gedruckten Hervorhebungen im Text korrigieren einen Übersetzungsfehler der deutschen Ausgabe, Anm. d. Verfn.] Es beschreibt nicht etwas, das außerhalb der Sprache und vor ihr existiert. Es produziert und verwandelt eine Situation, es wirkt [...].“ (Derrida 1972/1988:305)

Diese Wirkungsmacht des Performativen greift Judith Butler im Anschluss an Austin und Derrida in ihrer Performativitätstheorie auf – und verknüpft damit den Aspekt der ‚Ausführung‘ mit dem der ‚Aufführung‘ –, wenn sie eine performative Handlung als „eine solche“ charakterisiert, „die das, was sie benennt, hervorruft oder in Szene setzt“ (Butler 1993:124). Durch derart performative Handlungen sieht Judith Butler die

Geschlechtsidentität sowie den Körper konstituiert. Sie definiert Performativität als „die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“ (Butler 1993/1995:22). Jedoch beschreibt Judith Butler auch die politischen Einsatzmöglichkeiten subversiver Neueinschreibungen in den herrschenden Diskurs: In abweichenden Re-Iterationen kultureller Einschreibungen können die Normierungen als historisch variabel gezeigt und gleichzeitig verschoben werden (vgl. Butler 1990/1991:190-218).

Performativität kann, ihrem Verständnis nach, nicht willentlich gesteuert werden, wohl aber liege eine Art von Handlungsfähigkeit in der Möglichkeit der Resignifikation, der Umdeutung im Rahmen der Re-Iteration einer ‚Performance‘. Homosexuelle oder transsexuelle Performativität könne heterosexuelle subversiv unterlaufen, indem sie – beispielsweise in der Performance eines ‚drag balls‘ – in einem Akt der Hyperaffirmation die heterosexuelle Norm zwar zitiere, aber überhöhe (Butler 1993/1995:163-188). Über abweichende Re-Iteration, also über das Zitat der Norm und deren gleichzeitiger Überhöhung, werde der Imitationscharakter der Norm selbst offengelegt: „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz“ (Butler 1993/1995:202). Die Norm könne so subversiv verschoben werden.

In Butlers Sinne lassen sich die hier im Hinblick auf die Perspektive von Gender und Alter analysierten Topoi des Altersspotts als Möglichkeiten der performativen Resignifikation deuten. Der Altersspott arbeitet mit eben jenen Schreibweisen des Grotesken und Ironischen, die mit Hilfe Hyperaffirmation und Dynamisierung von Bedeutung in selbstreflexiver Wendung ihren eigenen Konstrukt- bzw. Inszenierungscharakter spiegeln. Der binäre Rahmen der Heterogenität von ‚alt‘ und ‚jung‘ wird so dynamisiert und ins Gleiten gebracht, indem die Norm im Grotesken zwar zitiert, aber gleichzeitig subversiv unterlaufen wird. In Übersetzung der Theorie Judith Butlers auf die Kategorie des Alters lässt sich also die These aufstellen: Die Akte, Gesten und Inszenierungen des Alters „erweisen sich insofern als performativ, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen oder andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind“ (Butler 1990/1991:200). Auch die Kategorien, die das Denken über Alte und Alter bestimmen, können das Unbehagen, die Verstörung und Beunruhigung, aber auch die Rebellion und die Unruhestiftung auslösen, die Judith Butler im Begriff des „Gender Trouble“ (Butler 1990/1991) zusammenfasst.

Übertragen auf die Performativität des Alters, die Normierung von Altersrollen und die möglichen Strategien ihrer Neueinschreibung, bietet „Ageing trouble“, verstanden als das oben beschriebene resignifizierende Aufgreifen der Stereotypen des Altersspotts, die Möglichkeit, kulturelle Einschreibungen des Alters zu wiederholen und gleichzeitig zu verschieben, indem ihr inszenatorischer Charakter zur Schau gestellt wird.

Vielversprechend für eine ausführlichere Untersuchung erscheint die in den hier ausgewählten literarischen Beispielen auftretende Konnotation des weiblichen Alterns mit performativen Aspekten des Lebensvollzugs, wohingegen den männlichen Protagonisten eher der konstative Kommentar in Text und Rede zugeordnet wurde. Ob sich die Hypothese halten lässt, dass performative Resignifikationsstrategien von Altersbildern in der Literatur vornehmlich weiblich konnotiert sind, müsste in weiteren, umfassenderen Analysen überprüft werden.

Es sollte jedoch deutlich geworden sein, dass der Begriff der Performativität auch für die Alter(n)sforschung neue Beschreibungs- und Verständnismöglichkeiten bietet. Im Zuge des demographischen Wandels wird es

besonders in bezug auf die Rolle der älteren Frau zu grundlegenden Resignifikationsprozessen kommen müssen, wenn sich nicht der größere Teil der älteren Bevölkerung mit einem die Würde antastenden Fremd- oder sogar Selbstbild abfinden möchte. Die Kulturwissenschaften sollten diese Veränderungsprozesse begleiten, aber auch die Möglichkeiten zukünftiger Resignifikation von Altersbildern prospektiv in den Blick nehmen. Dass die Literaturwissenschaften einen Beitrag zu dieser gesellschaftlichen und individuellen Aufgabe leisten können, sollte am Beispiel der besonderen Relevanz der Performativität des Alter(n)s, mit der literarische Texte uns konfrontieren, gezeigt werden: Wenn man unter ‚Performativität‘ das zitierende Wiederholen vorgängiger Normen in Handlungen, Inszenierungen, Ritualen, Sprechakten etc. versteht, lassen sich literarische Texte als Glücksfall für die Analyse performativer Prozesse ansehen, da in ihnen performative Re-Iterationen in Text gebannt werden – und das nicht nur im Sinne der Affirmation bestehender Ordnungen, sondern durchaus auch im Sinne des Aufzeigens alternativer Möglichkeiten.

---

## Verwendete Literatur

**Austin, John Langshaw (1962/1972):** Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam.

**Beauvoir, Simone de (1970/1972):** Das Alter. Essay. Übers. v. Anjuta Aigner-Dünnwald und Ruth Henny. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Brecht, Bertolt (1939/2003):** Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. In: Brecht, Bertolt: Kalendergeschichten (118-120). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Brecht, Bertolt (1949/1995):** Kommentar zur ‚unwürdigen Greisin‘. In: Brecht, Bertolt: Werke Bd. 18. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Brecht, Bertolt (1949/2003):** Die unwürdige Greisin. In: Ders.: Kalendergeschichten (111 – 117). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Butler, Judith (1990/1991):** Das Unbehagen der Geschlechter. Aus d. Amerikanischen v. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Titel der Originalausgabe: Gender Trouble. New York 1990)

**Butler, Judith (1993):** Für ein sorgfältiges Lesen. In: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser: Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart (122-132). Frankfurt am Main: Fischer.

**Butler, Judith (1993/1995):** Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus d. Amerikanischen v. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Derrida, Jacques (1972/1988):** Signatur Ereignis Kontext. In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie (291- 314). Wien: Passagen.

**Erpenbeck, Jenny (1999/2001):** Geschichte vom alten Kind. Frankfurt am Main: btb.

**Fischer-Lichte, Erika (1998):** Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 7, 1/1998, 13-29.

**Fischer-Lichte, Erika (1999):** Notwendige Ergänzung des Text-Modells. Dominantenverschiebung: Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften. In: Frankfurter Rundschau vom 23.11.1999, 20.

**Gnilka, Christian (1971):** Altersklage und Jahnseitssehnsucht. In: Jahrbuch für Antike und Christentum (14/1971), 5-23.

**Göckenjahn, Gert (2000):** Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Haller, Miriam (2004):** ‚Ageing trouble‘. Literarische Stereotype des Alter(n)s und Strategien ihrer performativen Neueinschreibung. In: InitiativForum Generationenvertrag (Hrsg.): Altern ist anders (170-188). (=ALTERnativen. Schriftenreihe des InitiativForum Generationenvertrag an der Universität zu Köln, Bd. 1). Münster: LIT.

**Knopf, Jan (2003):** Nachwort. In: Brecht, Bertolt: Kalendergeschichten (141-151). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Mann, Thomas (1912/1960):** Der Tod in Venedig und andere Erzählungen (7-66). Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer.

**Mann, Thomas (1953/2001):** Die Betrogene. In: Mann, Thomas: Die Betrogene und andere Erzählungen (169-242). Frankfurt am Main.

**Opolka, Uwe (1996):** Gesichter des Alterns. Ein historischer Text- und Bilderbogen. In: Funkkolleg Altern (Hrsg.): Einführungsbrief (60-102). Tübingen: VS.

**Schirmacher, Frank (2004):** Das Methusalem-Komplott. München: Blessing.**Wohmann, Gabriele (1997/1999):** Little Artist. In: Wohmann, Gabriele: Vielleicht versteht er ja alles. Erzählungen (81-83). München: Piper.

## Empfohlene Literatur

- Miriam Haller (2020/2004):** Literarische Stereotype des Alter(n)s und Strategien ihrer performativen Neueinschreibung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/literarische-stereotype-des-alterns-strategien-ihrer-performativen-neueinschreibung> (letzter Zugriff am 20.03.2020)
- Haller, Miriam (2010):** Undoing Age. Die Performativität des alternden Körpers im autobiographischen Text. In: Mehlmann, Sabine/Ruby, Sigrid (Hrsg.): ‚Für Dein Alter siehst Du gut aus!‘. Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven (215-233). Bielefeld: transcript.
- Haller, Miriam (2011):** Altersbilder und Bildung. Bildungstheoretische Überlegungen im Anschluss an Michel Foucaults Konzept des Alters als Heterotopie. In: Achenbach, Vera von (Hrsg.): Werkbuch Junge Bilder vom Alter (208-226). Essen: Klartext.
- Haller, Miriam (2013):** Ambivalente Subjektivationen. Performativitätstheoretische Perspektiven auf die Transformation von Alters- und Geschlechternormen im geronto-feministischen Diskurs. In: Haller, Miriam/Meyer-Wolters, Hartmut/Schulz-Nieswandt, Frank (Hrsg.): Alterswelt und institutionelle Strukturen. Kölner Beiträge zur Alternsforschung (19-36). Würzburg: Königshausen & Neumann.

## Anmerkungen

Dieser Text wurde erstmals 2005 veröffentlicht unter dem Titel „Unwürdige Greisinnen. ‚Ageing trouble‘ im literarischen Text“. In: Hartung, Heike (Hrsg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s (45-63). Bielefeld: transcript. Die vorliegende Neuveröffentlichung des Artikels erleichtert seine Rezeption im konzeptionellen Zusammenhang einer Reihe von insgesamt fünf Aufsätzen, in denen Miriam Haller ihr Konzept von „Ageing trouble“ ausarbeitet. Im Transfer von Judith Butlers Theorie vom „Gender trouble“ (1990) auf die kulturellen De-Konstruktionen des Alters überprüfen die auf kubi-online erneut veröffentlichten Artikel die Tragweite von Hallers „Ageing trouble“-Konzept für die performativitätstheoretische Analyse von altersidentitätsregulierenden kulturellen Zuschreibungen (Altersstereotypen und Altersbildern) im literarischen, autobiographischen und gerontofeministischen Diskurs sowie im Diskurs über Bildung im Alter.

## Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Miriam Haller (2020 / 2005): Unwürdige Greisinnen: „Ageing trouble“ im literarischen Text. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/unwuerdige-greisinnen-ageing-trouble-literarischen-text> (letzter Zugriff am 14.09.2021)

## Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>