

Uwe Japp
Das deutsche Künstlerdrama

Uwe Japp

Das deutsche Künstlerdrama

Von der Aufklärung bis zur Gegenwart



Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 3-11-018153-3

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Copyright 2004 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

Für G.

„Ein Drama wissen Sie
von Ihrer Feder
aufgeführt an einer ersten Bühne“

Verleger zu Moritz Meister, in:
Thomas Bernhard, *Über allen Gipfeln
ist Ruh* (10. Szene)

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung beansprucht keineswegs, eine auch nur annähernd lückenlose Geschichte des deutschen Künstlerdramas zu sein. Das ist auf dem in Anspruch genommenen Raum weder möglich noch sinnvoll. Nach vorsichtigen Schätzungen gibt es ca. zweihundert Dramen, die hier Einschlägigkeit beanspruchen können, wahrscheinlich noch mehr. Insbesondere das 19. Jahrhundert, die eigentliche Hochzeit der Gattung, hat zahlreiche Schauspiele (Tragödien, Komödien, Dramolette, Melodramen, Festspiele u. a.) hervorgebracht, die sich mit Künstlern aller Art beschäftigen. Viele dieser Texte sind heute vergessen, häufig zu Recht. Hier geht es um einen theoriegeleiteten Überblick, der das Ganze perspektiviert, ohne das Einzelne zu marginalisieren. In diesem Sinne werden im Folgenden zwanzig Interpretationen vorgelegt, die den gesamten in Betracht kommenden Zeitraum – von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (anders gesagt: von Goethe [bzw. Weiße] bis Bernhard) – abdecken, zumindest ihm entstammen. Darüber hinaus werden weitere zum Thema gehörende Stücke im Zusammenhang erörtert. Eine Definition des Gegenstandes wird in der Einleitung gegeben. Ebenfalls findet sich hier eine Grundlegung des gesamten Unternehmens sowie eine Erläuterung der Kriterien der Auswahl. Wenn im Titel vom 'deutschen' Künstlerdrama die Rede ist, so wird hiermit auf die sprachliche Verfaßtheit der untersuchten Texte aufmerksam gemacht. Nicht eine nationale, sondern eine disziplinäre Grenze wurde beachtet. Ein kurzer Ausblick berücksichtigt neueste Tendenzen.

Eine Untersuchung wie die vorliegende kann nicht ohne Unterstützung zahlreicher (zumindest verschiedener) Institutionen und Personen durchgeführt werden. Mein besonderer Dank gilt deshalb den Bibliotheken der Universitäten Regensburg und Karlsruhe (hier speziell der Badischen Landesbibliothek) und den Kolleginnen und Kollegen sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der jeweiligen Institute, die durch Rat und Tat wenn nicht das Gelingen, so doch die Möglichkeit des Abschlusses des vorliegenden Buches befördert haben. Der Universitätsgesellschaft Karlsruhe schulde ich Dank für einen namhaften Druckkostenzuschuß. Schließlich danke ich dem de Gruyter Verlag für die Aufnahme des Buches in sein Programm.

Inhalt

Einleitung: Der Künstler auf der Bühne	1
I. Vorläufiger Beginn	
Weiß: Die Poeten nach der Mode	20
II. Notwendigkeit und Erklärung	
Goethe: Des Künstlers Erdewallen	27
III. Die Verleihung des Genies	
Tieck: Die Sommernacht	40
IV. Die Disproportion des Talents mit dem Leben	
Goethe: Torquato Tasso	51
V. Die Macht der Farben	
Oehlenschläger: Correggio	71
VI. Der Sprung vom Felsen	
Grillparzer: Sappho	87
VII. Der Künstler als Verführer	
Immermann: Petrarca	105
VIII. Finales Kunstgespräch	
Halm: Camoens	117
IX. Die Tendenz des Melodrams	
Holtei: Lorbeerbaum und Bettelstab	130
X. Dramatische Insubordination	
Laube: Die Karlsschüler	145

XI. Der Künstler im Verhältnis zur Öffentlichkeit Hebbel: Michel Angelo	155
XII. Regelwerk und Innovation Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg	167
XIII. Vollendung der Schönheit Hofmannsthal: Der Tod des Tizian.	183
XIV. Kunst und Krise Hauptmann: Michael Kramer.	197
XV. Ekstatische Expressionen Sorge: Der Bettler	209
XVI. Der verfemte Autor Jahnn: Thomas Chatterton	218
XVII. Erfolgreiches Scheitern Dürrenmatt: Der Meteor.	227
XVIII. Kunst und Politik Weiss: Hölderlin.	235
XIX. Der Künstler im Konjunktiv Jandl: Aus der Fremde.	243
XX. Meisterschaft und Negativität Bernhard: Über allen Gipfeln ist Ruh	251
Ausblick	263
Chronologie.	267
Bibliographie	269
Namenregister	285
Werkregister	289

Einleitung: Der Künstler auf der Bühne

Auf der Suche nach einem neuen dramatischen Plan schrieb Schiller am 19. März 1799 an Goethe: "Neigung und Bedürfnis ziehen mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff; denn Soldaten, Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt."¹ Wenn die Neigung oder Abneigung gegenüber bestimmten *dramatis personae* als ein selektives Kriterium gelten darf, dann hätte Schiller folglich auch einen Künstler in den Mittelpunkt seines nächsten Dramas stellen können, wie das Goethe mit seinem *Torquato Tasso* getan hat (wenngleich der Stoff gerade nicht frei phantasiert war, sondern zu großen Teilen historischen Quellen entstammte). Schiller hat diese Möglichkeit nicht ergriffen. Vielmehr hat er das Königinnendrama um Maria Stuart und Elisabeth von England verfaßt, in dem bekanntlich Soldaten, Helden und Herrscher in großer Zahl vorkommen. Andere Autoren sind hingegen, einem Impuls der Zeit folgend, auf den Künstler als Gegenstand des Dramas aufmerksam geworden – und haben so die Geschichte des Künstlerdramas begründet, deren Verlauf sich vom späten 18. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart beobachten läßt. Damit das Künstlerdrama entstehen konnte, genügte es freilich nicht, daß der eine oder andere Autor der zahlreichen Soldaten, Helden und Herrscher auf der Bühne überdrüssig wurde. Vielmehr mußte der Künstler an sich zu einem Gegenstand des poetologischen und poetischen Interesses avancieren. Die Voraussetzungen für dieses Interesse wurden im Zusammenhang der sog. Genie-Epoche geschaffen. Indem das Nachdenken über das Genie nicht nur dessen Verklärung zum Inhalt hatte, sondern auch auf spezifische Grenzen und Gefährdungen aufmerksam machte, kamen jene Konfliktpotentiale in den Blick, die das Thema für eine dramatische Behandlung geeignet erscheinen ließen. Goethe hat den zentralen Konflikt des Künst-

¹ *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hg. v. L. Blumenthal u. B. v. Wiese, Bd. 30, Weimar 1961, S. 39.

lerdramas am Beispiel des *Tasso* als die "Disproportion des Talents mit dem Leben" bezeichnet.² Viele sind ihm darin gefolgt.

Künstlerdramen sind literarische Werke, die einen Konflikt um einen schöpferischen Protagonisten auf bühnenwirksame Weise zur Darstellung bringen.³ In dieser behelfsmäßigen Definition macht sich eine zweifache Spezialisierung oder Einschränkung bemerkbar. Denn erstens ergibt eine noch so vollständige Geschichte des Künstlerdramas nur eine Teilmenge der Dramengeschichte (während diese wiederum nur eine Teilmenge der Literaturgeschichte ausmacht). Zweitens werden Künstlerprobleme mit literarischen Mitteln nicht nur im Drama behandelt, sondern auch im Roman, in der Erzählung und im Gedicht. Eine literaturgeschichtliche Betrachtung des Künstlerdramas hat es folglich nicht mit allen möglichen Dramen und Künstlern zu tun, sondern nur mit solchen Dramen, die einen Künstler zum Protagonisten haben, und nur mit solchen Künstlern, die sich – wie auch immer – zu einer dramatischen Darbietung qualifiziert haben. Zwar ist diese Konfiguration – zumindest seit dem späten 18. Jahrhundert – nicht selten, sie ist aber auch nicht das Gewöhnliche. Ähnlich wie im Leben ist der Künstler im Drama mit einer Aura des Exzeptionellen ausgestattet, als deren tieferer Grund die unberechenbare Gabe des Talents erscheint. Unberechenbar ist das Talent deshalb zu nennen, weil es sowohl zur Beglückung als auch zur Gefährdung und sogar zur Vernichtung des Künstlers ausschlagen kann, je nachdem, ob es dem Künstler gelingt, einen Ausgleich zwischen sich und der Welt bzw. dem Leben herzustellen. Umgekehrt ist allerdings auch zu fragen, ob das Leben zu einer bestimmten Zeit einen solchen Ausgleich überhaupt zuläßt. Wie dem auch sei, das Künstlerdrama hat jedenfalls von Anfang an den Konflikt zwischen Talent und Leben zu seinem bevorzugten Gegenstand gemacht. Hierin ist folglich eine Konstante dieses speziellen Dramentypus zu erblicken, während sich die Vorstellungen vom Künstler und vom Leben im Laufe der Geschichte selbstverständlich nachhaltig gewandelt haben.

Das Talent ist noch aus einem anderen Grund unberechenbar zu nennen: weil es sich nicht herbeizutieren läßt, sondern als eine Gabe er-

² *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. v. E. Trunz, Bd. 5, München 1981⁹, S. 500.

³ Solche Protagonisten sind in der Regel Dichter, Maler oder Musiker. Prinzipiell sollte die Enumeration offengehalten werden, da mit einem gewissen Recht auch die Schauspielerdramen zu berücksichtigen sind, ferner speziellere und neuere Figurationen des Künstlers auf der Bühne. Tatsächlich sind aber schon die Musikerdramen eher selten. Die Künstlerdramen exponieren in der überwiegenden Mehrzahl Dichter (bzw. Schriftsteller) und Maler. Vgl. pars pro toto Krista Jussenhoven-Trautmann, *Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurationsepoche (1815-1848)*, Köln 1975, S. 1.

scheint. Die Frage ist nur, welcher Instanz oder Macht sich die Gabe verdanken soll. Im Grunde gibt es hierauf nur zwei Antworten, dergestalt, daß entweder ein göttlicher oder ein natürlicher Einfluß geltend gemacht wird. Für den göttlichen Einfluß waren im antiken Denken die Musen verantwortlich.⁴ Die Musen ließen den Künstler am Wissen der Götter teilhaben. Der solchermaßen begeisterte (und privilegierte) Künstler konnte folglich vieles sehen und aussprechen, was anderen verborgen war. Diese Erklärung konnte allerdings nur solange überzeugen, wie sie geglaubt wurde. Bereits mit der Entstehung einer philosophischen Poetik und einer wissenschaftlichen Philologie verfiel sie der Skepsis.⁵ Die Musen wurden gleichsam überflüssig; was nicht verhindert hat, daß sie jahrhundertlang in den Reden über den Künstler gegenwärtig blieben (noch in Goethes *Tasso* werden sie gelegentlich angerufen). Die neuzeitliche Antwort auf die Frage nach der Herkunft des Talents verweist dagegen auf die Natur. So zum Beispiel in Kants berühmter Bestimmung des Genies: „*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“⁶ Gemäß der Kantischen Betonung der Wirkung interessiert hier die Herkunft des Talents nur am Rande. Überspitzt könnte man sagen: Obwohl das Talent in der Lage ist, Regeln zu geben, erscheint es selbst als das Resultat eines Zufalls. Die neuzeitliche Erklärung hat insgesamt (für den Künstler) den Nachteil unverbindlicher Abstraktheit, während der antike Mythos eine gleichsam familiäre Korrespondenz zwischen Künstlern und Göttern suggerierte. Es verwundert deshalb nicht, daß in den Künstlerdramen immer wieder einmal an den göttlichen Einfluß erinnert wird. Freilich handelt es sich mehr um eine mythologische *façon de parler* in einem nachmythologischen Zeitalter denn um eine substantielle Überzeugung. Eine Ausnahme machen hier nur solche Dramen, die einen antiken Künstler oder eine antike Künstlerin auf die Bühne bringen (z. B. Grillparzers *Sappho*). Hier können zumindest die Protagonisten sich in einem authentischen Kontakt mit den Göttern wännen. Unter modernen Bedingungen verwandelt sich hingegen ein solcher Kontakt in ebenso na-

⁴ Vgl. Eike Barmeyer, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München 1968, S. 53ff.

⁵ Vgl. Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt/M. 1990, S. 76ff.

⁶ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. K. Vorländer, Hamburg 1968, S. 160.

türliche wie unbegreifliche Kontingenz.⁷ Immerhin verdienen die Variationen des Themas das Interesse des Historikers.

Wenn im Drama Soldaten, Helden und Herrscher auftreten, dann ist damit eine vorläufige Orientierung über die Situation dieser *dramatis personae* in ihrer Welt gegeben. Das verhält sich zunächst mit dem Künstler auf der Bühne nicht anders.⁸ Der Unterschied besteht indes darin, daß mit dem Auftritt des Künstlers eine selbstbezügliche Struktur in das Drama hineinkommt, wenn und insofern der Autor, der den Künstler auf die Bühne gestellt hat, seinerseits beansprucht, Künstler zu sein. Ein solcher Anspruch ist zweifellos der Normalfall – und zwar auch dann, wenn sich herausstellen sollte, daß der Künstler auf der Bühne letztlich kein wirklicher Künstler ist, sondern ein Dilettant, ein Neurastheniker usw. Allerdings leuchtet ein, daß die Struktur der Selbstbezüglichkeit, die alle Künstlerdramen begleitet, unterschiedlich ausgeprägt ist, je nachdem, ob der Künstler als Musiker, als Maler oder als Dichter die Bühne betritt. Zwar figurieren auch der Musiker und der Maler als Künstler in einem Kunstwerk, sie bedienen sich aber bei ihren Hervorbringungen eines anderen Mediums. Dagegen wiederholt sich die sprachliche Verfaßtheit des Künstlerdramas in den Werken und Reden des Dichters auf der Bühne. Die postulierte Selbstbezüglichkeit potenziert sich also, wenn das Künstlerdrama als Dichterdrama erscheint. Es handelt sich dabei nicht nur um eine strukturelle Symmetrie. Vielmehr ist von der Seite des Inhalts her zu fragen, inwieweit das Drama überhaupt geeignet ist, die Werke der Musiker und Maler zur Darstellung zu bringen, ohne die Grenzen des Dramas zu überschreiten. Immerhin besteht der auf der Hand liegende Vorteil der Dichterdramen darin, daß die Werke der Dichter im Drama 'zitiert' werden können. Allerdings stellt sich hierbei die abermals komplizierende Frage, welcher Art die Dichtungen sind, die die Dichter in den Dichterdramen produzieren bzw. produzieren wollen. Tasso ist Epiker, Petrarca Lyriker, Schwitters Dramatiker, Moritz Meister Verfasser einer Roman-Tetralogie. Die symmetrischste und zugleich virtuoseste Konstellation besteht offenbar darin, den Dichter im Drama bzw. auf der Bühne als Verfasser von Dramen auftreten zu lassen, die dem Drama, in dem er eine Rolle spielt, weitgehend ähnlich sind. Zwar gibt es diese Konstellation tatsächlich (z. B. bei Jandl), in der Regel sind aber die wirklichen Autoren andere, weniger virtuose Wege gegangen; unter anderem deshalb, weil hierbei die hi-

⁷ Vgl. dazu Ernst Kris/ Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 52ff.

⁸ Die Rede vom 'Künstler auf der Bühne' ist selbstverständlich nicht im strengen Sinne zu verstehen. Gemeint ist die textuelle Konfiguration. Tatsächlich sind einige der hier interessierenden Künstlerdramen nie aufgeführt worden.

historischen Vorbilder disziplinierend wirksam wurden. Einen vergleichbaren Aufschwung selbstbezoglicher Strukturen bietet schließlich, um dies hier zumindest zu erwähnen, das Schauspielerdrama, in dem Schauspieler die Rollen von Schauspielern agieren. Das Schauspielerdrama nimmt aber im Zusammenhang des Künstlerdramas deshalb eine Sonderstellung ein, weil der Schauspieler in der Regel zu den reproduzierenden Künstlern gehört. Eine Ausnahme von dieser Regel hat Thomas Bernhard vorgestellt: mit der Figur des Bruscon, der in sich die Talente des Schauspielers, des Dichters und des Theatermakers vereint.⁹

Gattungstheoretisch ist das Dichterdrama ein Subgenre des Künstlerdramas. Mit dem Begriff des Künstlers verbindet sich die Vorstellung, nur Künstler zu sein. Wie dies möglich sein können soll, ist das Thema zahlreicher Künstlerdramen, gleichgültig, ob in ihnen Maler, Bildhauer, Musiker oder Dichter auftreten. Die andere allgemeine Frage lautet, ob der Künstler wirklicher Künstler sei. Auch diese Frage wird in zahlreichen Künstlerdramen akut. Gewissermaßen als Antwort auf beide Fragen hat Lenz in seinem *Pandämonium Germanicum* Goethe ausrufen lassen: "Ich bin Künstler dumme Bestien und verlangte nie mehr zu sein."¹⁰ Zwar ist diese Bemerkung gerade gegen die übersteigerten Äußerungen der Journalisten (die in der Folge selbst Künstler werden wollen) gerichtet, gleichwohl bringt sie die emphatische Vorstellung vom freien und wirklichen Künstler auf einprägsame Weise zum Ausdruck. Nun ist Goethe in Lenz' dramatischer Skizze vor allem eins: Dichter. Daß er sich hier selbst als Künstler bezeichnet, ist deshalb nicht nur im generischen Sinn zu verstehen. Eine solche Bedeutung hat hingegen Oehlenschläger seinem Correggio in den Mund gelegt, wenn dieser die Bilder eines Traums mit den folgenden Worten resümiert: "Ringsum im Gras sah ich um mich versammelt / Die größten Künstler alter, neuer Zeit, / Dichter, Bildhauer, Mahler, Architekten."¹¹ Der Künstlerbegriff firmiert hier ganz selbstverständlich als *Rubrum*, unter dem die Exponenten der verschiedenen Künste versammelt werden. Andererseits hat gerade Oehlenschläger seinen Helden nachdrücklich über den Unterschied zwischen dem Maler und dem Dichter reflektieren lassen; mit dem Argument, daß der Maler sich von seinen Bildern trennen müsse, während der Dichter seine Werke immer um sich versammelt haben könne.¹² Eine ebenfalls rubrizierende Sicht auf das Verhältnis des Künstlers zum Dichter findet sich schließlich, um hier

⁹ Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*, Frankfurt/M. 1984.

¹⁰ Jakob Michael Reinhold Lenz, *Pandämonium Germanicum*, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. v. S. Damm, Leipzig 1987, Bd. 1, S. 255.

¹¹ Adam Oehlenschläger, *Correggio. Ein Trauerspiel*, Stuttgart/Tübingen 1816, S. 156.

¹² Ebd., S. 19f.

noch ein aktuelleres Beispiel anzuführen, in Thomas Bernhards Dichter-Komödie *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Hier bemerkt der Protagonist mit dem sprechenden Namen Moritz Meister: "der schöpferische Künstler und vornehmlich der Dichter / oder Schriftsteller hat sich dem Thema zu stellen / alles andere ist unwichtig".¹³ Der Wandel der Zeiten macht sich hier vornehmlich in der substituierenden Benennung des Dichters als Schriftsteller bemerkbar. Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Dichterdramen aus zweifacher Perspektive als Künstlerdramen anzusehen sind, je nachdem, ob der emphatische oder der rubrizierende Künstlerbegriff zugrundeliegt. Der emphatische Künstlerbegriff exponiert den 'Dichter als Künstler', der rubrizierende Künstlerbegriff individualisiert den 'Künstler als Dichter'.

Die Begriffskonkurrenz zwischen dem Dichter und dem Schriftsteller hat eine typologische und eine historische Facette. Ähnlich wie dem Künstlerbegriff, der in einem allgemeinen Sinn alle Künstler, in einem speziellen Sinn aber nur den bildenden Künstler bezeichnet, eignet auch dem Begriff des Dichters die Zweideutigkeit, einerseits alle 'Wortkünstler', andererseits nur den Lyriker namhaft zu machen. Dies ist das typologische Problem, das gelegentlich noch dahingehend zugespitzt wird, daß der Dichter einer Berufung folge, während der Schriftsteller einen Beruf ausübe.¹⁴ Eine solche Sicht der Dinge impliziert allerdings Werturteile, die vom historischen Sprachgebrauch ad absurdum geführt werden. Zwar bezeichnet in der Goethezeit der Begriff des Dichters die qualitative Spitze des Schriftstellertums; aber im Laufe des 19. und erst recht dann im 20. Jahrhundert setzt sich mehr und mehr der Begriff des Schriftstellers als die allgemeinere und vor allem nüchternere Bezeichnung durch. Manche Autoren reagieren geradezu allergisch auf den Dichterbegriff und bevorzugen ostentativ handwerkliche Ausdrücke. Dies verhindert aber nicht, daß der Begriff des Dichters weiterhin, wenn auch auf schwankende Weise, in Gebrauch bleibt. Mit den Künstlerdramen, insofern sie Dichter oder Schriftsteller exponieren, verhält es sich so, daß während des 19. Jahrhunderts der Dichter dominiert. Erst im 20. Jahrhundert – und genau besehen auch hier erst in der zweiten Hälfte – läßt sich dann eine deutliche Bevorzugung des Schriftstellers bemerken (z. B. bei Botho Strauß, Ernst Jandl oder Thomas Bernhard). Das heißt allerdings auch in diesem Fall nicht, daß der Dichter im 20. Jahrhundert von der Bühne verschwindet. Thomas Bernhards *Dichtertag* aus dem Jahr 1981 und Friedrich Dürrenmatts *Dich-*

¹³ Thomas Bernhard, *Über allen Gipfeln ist Ruh. Ein deutscher Dichtertag um 1980. Komödie*, Frankfurt/M. 1981, S. 62.

¹⁴ Vgl. Klaus Schröter, "Der Dichter, der Schriftsteller. Eine deutsche Genealogie", in: *Akzente* 20, 1973, S. 168-188.

terdämmerung (in der überarbeiteten Fassung) aus dem Jahr 1980 belegen vielmehr die Kontinuität des Dichterdramas in Zeiten der Schriftstellerkonjunktur.¹⁵ Ohnehin gehen die Begriffe gelegentlich durcheinander, so daß eine strenge Unterscheidung zwischen Dichter- und Schriftstellerdramen nicht immer gelingen will. So wird z. B. im Personenverzeichnis des 1833 uraufgeführten Holteischen Erfolgsstücks *Lorbeerbaum und Bettelstab* der Held als "Schriftsteller" bezeichnet, während er im Stück durchgehend als "Dichter" angesprochen wird. Darin, daß im überwiegenden Teil der hier interessierenden Stücke der Begriff des Dichters als die passende Benennung begegnet, liegt die Berechtigung, von der Geschichte des Dichterdramas zu sprechen. Vorausgesetzt, wir verstehen dies in einem okkasionellen Sinn, der von Fall zu Fall auch die Aufmerksamkeit auf den Schriftsteller und das *ihn* betreffende Drama zuläßt.

Der Begriff des Künstlerdramas scheint nun gerade den Vorteil zu haben, von den genannten terminologischen Problemen zu entlasten, indem die verschiedensten Künstlergestalten unter einen Namen summiert werden können. Eine solche unifizierende Sicht, der Dichter, Bildhauer, Maler, Architekten und Musiker mehr oder weniger gleich gelten, vernachlässigt allerdings die Spezifik der Künstler und ihrer dramatischen Konflikte. Schon der von Oehlenschläger bzw. Correggio namhaft gemachte Unterschied zwischen dem Maler und dem Dichter verweist auf zwei durchaus divergente Problemhorizonte. Dabei ging es hier nur um das Verhältnis des Künstlers zu seinen Werken *nach* der Hervorbringung, nicht um den Akt der Hervorbringung selbst. Daß Tasso beim Schreiben andere Probleme hat als Correggio beim Malen, daß beide in anderen diskursiven Zusammenhängen stehen und sich mit unterschiedlichen Traditionen auseinandersetzen, sollte einleuchten. Hinzu kommen Differenzen technischer Art: Man versuche einmal, die Handlung des Hebbelschen *Michel Angelo* auf einen Dichter zu übertragen. Die unifizierende Sicht auf das Künstlerdrama gleicht deshalb den gemischten Gesellschaften in manchen Dramen, in denen Maler und Dichter zusammentreffen, um ihres gemeinsamen Abstandes von der Welt der Philister gewahr zu werden. Gewiß gibt es zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den verschiedenen Künstlergestalten. Sie betreffen aber in erster Linie das Verhältnis des Künstlers zur Welt (zur Macht, zum Geld, zur Liebe usw.). Weniger kommen auf dieser Ebene die Belange ihrer Kunst in den Blick: die Poetik des Dichters oder die Ästhetik des Malers. Das stärkste Argument für

¹⁵ Allenfalls wäre hier der Vorbehalt zu machen, daß der Begriff des Dichters gegen Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend in einem ironischen Sinn begegne. Bei Thomas Bernhard und Friedrich Dürrenmatt scheint dies so zu sein.

eine differenzierende Sichtweise liegt aber in den unterschiedlichen Graden der Selbstbezüglichkeit. Ein Dichter, der in einem Drama einen Dichter über Literatur sprechen läßt, liefert ein Beispiel auf die Spitze getriebener Autoreflexivität; während die Darstellung eines Malers oder Bildhauers auf der Bühne immer den Akt einer medialen Übertragung impliziert. Diese Unterschiede sind also im Auge zu behalten.

Die Geschichtsschreibung des Künstlerdramas hat sich in der Vergangenheit vorwiegend einer unifizierenden Sicht- und Darstellungsweise bedient.¹⁶ Dabei liegt die zweifellos richtige Überzeugung zugrunde, daß zu den Künstlern nun einmal die Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker usw. gehören. Und da alle diese Künstlergestalten in dramatischer Form präsentiert worden sind, müsse die Einheit der Gattung eben auf diesem Niveau der Abstraktion gesucht werden. Daß es sich bei diesen Überlegungen um nominalistische Fiktionen handelt, ist leicht einzusehen, wenn man eine wiederum abstraktere Position bezieht. Dann ist nämlich gegen die historiographische Konzentration auf das Künstlerdrama einzuwenden, daß es sich um eine willkürliche, allein vom Gattungsinteresse diktierte Verengung der Perspektive handle, die notwendig die ganzheitliche Dimension des Künstlerproblems in der Literatur verfehlen müsse. Erforderlich sei deshalb die Behandlung des Künstlerproblems in allen Gattungen; und wenn schon die Beschränkung auf eine Gattung als sinnvoll angesehen werde, so sei jedenfalls – aus noch zu erörternden Gründen – der Roman ein geeigneterer Gegenstand als das Drama. Wie inkonsistent diese Position ihrerseits ist, läßt sich daran bemerken, daß im gleichen Zuge die Spezialisierung auf den "bildenden Künstler" als sinnvolle Demarche der Forschung ausgegeben wird.¹⁷ Natürlich ist es ein Leichtes, die Literatur schlechthin als den adäquaten Horizont einer thematologischen Untersuchung zu postulieren. Etwas anderes ist die Ausführung. Eine erschöpfende Darstellung des Künstlerproblems in der Weltliteratur steht jedenfalls noch aus. In allen hier zu erwähnenden Fällen handelt es sich letztlich um mehr oder weniger mikrologische Studien, die die Wahl und die Begrenzung ihres Themas in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zu rechtfertigen haben.

Es ist wiederholt gegen das Künstlerdrama geltend gemacht worden, es herrsche hier ein Widerspruch zwischen dem Gegenstand und der Gat-

¹⁶ Vgl. Helene Goldschmidt, *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner*, Weimar 1925; Erna Levy, *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama von Goethe bis Hebbel*, Berlin 1929; R. S. Collins, *The artist in modern German drama (1885-1930)*, Baltimore 1940.

¹⁷ Siehe Käte Laserstein, *Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung*, Berlin/Leipzig 1931, S. 2ff.

tung.¹⁸ Denn es interessiere am Künstler nicht sein Leben, sondern das Werk, dies aber könne im Drama nicht zur Darstellung gelangen. Es ist hierauf zu erwidern, daß dieser Einwand allzu sehr auf die historischen Künstlerdramen fixiert ist, da nur bei solchen ein 'interessantes' Werk überhaupt vorliegt, während es bei den fiktiven Künstlern imaginiert werden muß. Daß aber das Leben der Künstler nicht interessiert, ist ein autoritativer Irrtum. Tatsächlich thematisieren alle Künstlerdramen die Instanz des Lebens. Freilich interessiert hier nicht der simple Lebenslauf, sondern die konfliktgeladene Relation zwischen Kunst (bzw. Talent) und Leben. Der grundsätzlichere Einwand gegen das Künstlerdrama setzt denn auch das Interesse am Leben des Künstlers voraus, moniert aber, daß sich die verschlungenen Lebenslinien dem vergegenwärtigenden Zugriff des Dramas entziehen. Soweit es sich darum handelt, das extensive Nacheinander von Entstehung, Entdeckung und Entwicklung des Talents nachzuzeichnen, ineins mit den jeweils begegnenden Krisen, Katastrophen oder Lösungen, ist allerdings zuzugeben, daß hierzu der Roman (und allenfalls die Novelle) geeigneter sei. Die Kunst des Dramatikers besteht aber gerade, sofern es Kunst ist, darin, das epische Nacheinander zur dramatischen Präsenz zu verdichten und zuzuspitzen. Es sind deshalb vornehmlich die Entscheidungssituationen, die im Künstlerdrama zur Gestaltung gelangen. Mit einem gewissen Recht ist deshalb erstens vom Künstlerdrama zu verlangen, daß es überhaupt einen Konflikt zur Darstellung bringe, zweitens, daß dieser Konflikt sich aus der Besonderheit des Künstlers bzw. seiner Kunst ergebe. So verhält es sich etwa in Goethes *Tasso* und Grillparzers *Sappho*. Dagegen lassen die Künstlerdramen des 20. Jahrhunderts – z. B. Thomas Bernhards *Deutscher Dichtertag* – eine solche konfliktuöse Signatur gelegentlich vermissen. Es heißt dies aber nicht, daß sie damit unter das jeweils geltende Maß des Künstlerdramas gegangen sind. Vielmehr ist zu berücksichtigen, daß sich die Form des Dramas selbst gewandelt hat; ganz abgesehen von generischen Unterschieden, die etwa das Neben- oder Gegeneinander des Tragischen und Komischen im Drama betreffen.

In der Diskussion über die Vorzüge oder Nachteile des Künstlerdramas gegenüber dem Künstlerroman lassen sich zwei divergierende Positionen bemerken: eine solche, die den Vorrang des Romans kategorisch behauptet, und eine solche, die beiden Gattungen gleiche Rechte zugesteht, wobei selbstverständlich ist, daß diese Rechte auf unterschiedliche Weise wahrgenommen werden. Die Prävalenz des Künstlerromans gegenüber dem Künstlerdrama hat als erster Ludwig Tieck in seiner Besprechung des Oehlenschlägerschen *Correggio* behauptet; und man kann sagen,

¹⁸ Vgl. Goldschmidt, *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner*, S. 7ff.

daß die Mehrzahl der Späteren nicht viel mehr als Variationen dieser Quelle gegeben hat.¹⁹ Eine bemerkenswerte Bestätigung hat die zweite – ausgleichende – Position durch Herbert Marcuse erfahren. Marcuse exponiert zunächst die konfliktuöse Signatur des Künstlerdramas: “Wo es sich von vornherein um Überwindung eines Zwiespalts, um den Versuch einer Versöhnung von Gegensätzen, eines Ausgleichs und Angleichs, um eine wesentlich von der Umwelt bestimmte Wirkung handelt, kommt das Drama als Kunstform nicht in Betracht: bedeutet es doch gerade Bejahung des Kampfes, Aufeinanderprall von Subjekt und Objekt. Wo daher das Drama eine dem Künstlertum wesentlich zugehörnde Problematik gestaltet, wird es die Gegensätze in letzter Steigerung zusammenballen: die Zweiheit von Kunst und Leben, Künstlertum und Menschentum zu einem akuten Konflikt in symbolisch zusammengedrückter Form anschwellen lassen.”²⁰ Bemerkenswert ist hieran vorab nicht so sehr die Betonung des Konflikts in bezug auf das Künstlerdrama (dies leuchtet ja gattungstheoretisch ein); erstaunlich ist vielmehr, daß dem Künstlerroman eine allgemeine Tendenz zur Versöhnung zugesprochen wird. Der Grund für diese Argumentation liegt nun nicht auf gattungstheoretischem, sondern geschichtsphilosophischem, letztlich sogar metaphysischem Gebiet. Mit der Aufklärung, zugleich aber gegen den rationalistischen Impetus der Aufklärung, soll sich die “Befreiung des künstlerischen Ichs” vollzogen haben, so allerdings, daß der Künstler sich in einem leidvollen Gegensatz zu seiner Umwelt gefunden habe. Hier setze der Künstlerroman ein, indem er den Gegensatz reflektiere und mit Notwendigkeit eine neue Einheit erstrebe. Irgendwie müsse eine Lösung gefunden werden, da der Gegensatz so schmerzlich sei, daß er auf Dauer nicht ertragen werden könne, vielmehr Künstlertum und Menschentum zerstören müsse. Die These mag allgemeinmenschlich einleuchten, gattungstheoretisch fundiert ist sie nicht. Vielmehr scheint hier die Erinnerung an den besonderen Bildungsgang Wilhelm Meisters nachzuwirken. De facto wird die avisierte Versöhnung auf epischen Wegen denn auch nicht – zumindest nicht in jedem Fall – zustande gebracht, wie etwa ein Blick auf das desaströse Schicksal Anton Reisers zu zeigen vermag.²¹ Die Geschichte des Künstlerromans ist jedenfalls mit der metaphysischen Einheitssehnsucht nicht lückenlos zur Deckung zu bringen. Auch im Künstlerroman kommt es gelegentlich zum

¹⁹ Ludwig Tieck, “Oehlenschlägers ‘Correggio’”, in: ders., *Kritische Schriften*, Bd. 4, Leipzig 1852, S. 270ff.

²⁰ Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman*, in: ders., *Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1981², S. 18.

²¹ Über Karl Philipp Moritz’ Roman heißt es bei Marcuse: “Eine Lösung wird nicht gefunden.” Ebd., S. 32.

Beharren des Zwiespalts und der Zerrissenheit. Umgekehrt ist, wie schon angedeutet, das Konfliktpotential des Künstlerdramas nicht in allen Fällen gleich mächtig; wofür im 20. Jahrhundert unter anderem die parodistische Transformation der Gattung verantwortlich zu machen ist.

Die Abgrenzung des Künstlerromans von der Künstlernovelle ist hier von Interesse, weil sie mit ähnlichen gattungstheoretischen Argumenten begründet wird wie die Unterscheidung des Künstlerromans vom Künstlerdrama. Der Roman beeindruckt, kurz gesagt, durch narrative Totalität, das Drama durch szenische Gegenwärtigkeit. Insofern die szenische Gegenwärtigkeit des Dramas weiterhin durch eine ihr eigentümliche Konzentration auf die entscheidende Situation ausgezeichnet zu sein scheint, gleicht sie der Darbietungsform der Novelle, der man ja eine ähnliche Konzentration auf singuläre Schicksalsstunden oder unerhörte Begebenheiten nachsagt. Letztlich ist es also die situative Ausschnitthaftigkeit, gemessen an der Lebenstotalität, durch die sich das Drama und die Novelle aneinander annähern. Dem parteiübergreifenden Gattungstheoretiker dienen diese Unterscheidungen dazu, den Künstlerroman als die geeignetste Gattung zur Darstellung von Künstlerproblemen herauszustellen. Die Novellisten und Dramatiker haben sich darum nicht gekümmert und vielmehr eigene Traditionen ausgebildet. Zur Genauigkeit der getroffenen Unterscheidungen ist zu sagen, daß es natürlich *nicht* allen Künstlerromanen gelungen ist, die gewünschte narrative Totalität auszubilden: wie etwa die Erinnerung an *Sternbalds Wanderungen* oder an *Heinrich von Ofterdingen*, insbesondere an den fragmentarischen Zustand dieser Künstlerromane, zu zeigen vermag. Andererseits ist aber auch die Künstlernovelle nicht in jedem Fall auf solche Weise auf den einzelnen Vorfall fixiert, wie es dem Gattungstheoretiker wünschenswert erscheinen mag: Man denke an Tiecks *Dichterleben*, wo die Grenze zwischen Novelle und Roman ohnehin zu verschwimmen droht, an Leopold Schefers *Künstlerehe* oder an Gottfried Kellers *Hadlaub*. Und auch dem Künstlerdrama ist es selbstverständlich möglich – und erlaubt –, die Konzentration auf die entscheidende Situation auf eine Reihe mehr oder weniger locker miteinander verbundener Szenen zu verteilen (wie noch genauer zu sehen sein wird). Es ergibt sich daraus für das Künstlerdrama die prinzipielle Unterscheidung zwischen dem Stationendrama und dem Drama der entscheidenden Situation.

Gelegentlich wird gesagt, Goethe habe mit seinem *Tasso* das erste deutschsprachige Künstlerdrama geschrieben.²² Das ist nicht ganz oder

²² Siehe Dieter Borchmeyer, "Tasso oder das Unglück, Dichter zu sein", in: *Allerhand Goethe. Seine wissenschaftliche Sendung, aus Anlaß des 150. Todestages*, hg. v. D. Kimpel u. a., Bern 1985, S. 67-88.

nur in einem wertenden Sinn richtig. Denn erstens ist hier der Vorläuferrolle Christian Felix Weißes zu gedenken – und zweitens hat Goethe selbst Künstlerprobleme in dramatischer Form bereits vor dem *Tasso* behandelt. Sieht man einmal von Weißes aufgeklärter Dichterkomödie sowie dem gelegentlichen Auftreten des Künstlers bei Lessing ab, so kann mit Recht gesagt werden: „Das Künstlerdrama entstand im Sturm und Drang, und zwar beim jungen Goethe.“²³ Zu denken ist hierbei an Goethes Künstlerdramolette (*Des Künstlers Erdewallen*, *Des Künstlers Vergötterung* und *Künstlers Apotheose*), aber auch an *Clavigo*. Clavigo ist, dem Sprachgebrauch der Zeit entsprechend, eher Schriftsteller als Dichter. Dies ist auch von dem Helden des Lenzschen Stückes *Die Freunde machen den Philosophen* zu sagen; obwohl dieser immerhin der Autor einer Tragödie ist, die sogar im Verlauf des Stücks zur Aufführung gelangt. Zwar werden beide, Clavigo und Strephon, weniger bei der eigentlichen Kunstproduktion beobachtet, vielmehr bedienen sie sich – versuchsweise – ihrer Werke im Kampf mit der Welt und der Liebe, gleichwohl kann hierin eine frühe Konfiguration des Künstlerdramas gesehen werden, eine Konfiguration, die als Kollision des Talents mit dem Leben im Laufe der Geschichte immer neuen Katastrophen und Lösungen zutreiben wird. Clavigo und Strephon sind zum Teil in recht äußerliche Verhältnisse verstrickt, auch gerieren sie sich mehr als Liebende denn als Künstler bzw. Dichter. Ganz im Vordergrund des Interesses steht der Dichter (der Dichter als Künstler und der Künstler als Dichter) hingegen in Lenz' *Pandämonium Germanicum*. Freilich gibt es kaum eine dramatische Handlung, da sich das Stück vielmehr als Satire und gelegentlich auch als Manifest präsentiert.

Die Autoren des Sturm und Drang protegierten die Natur, die Tat und das Genie. Nun ist das Genie zwar reich an Worten, aber arm an Taten. Das hat zur Folge, daß der Künstler im Drama des Sturm und Drang, wenn er denn überhaupt auftritt, in eine zwielichtige Beleuchtung gerät: einerseits gefeiert als neuer Prometheus, andererseits perhorresziert als Repräsentant eines 'tintenklecksenden Säkulums'.²⁴ Die Vergötterung des Künstlers findet sich deshalb eher in Nebenwerken, Reden und programmatischen Schriften. Gleichwohl liegen in dieser Zeit die Gründe dafür, daß das Künstlerdrama überhaupt entstehen und prosperieren konnte. Solange der Künstler als Könnner und Kenner, als mehr oder weniger kompetenter Hersteller von Kunstwerken begegnete, eignete er sich na-

²³ Goldschmidt, *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner*, S. 11.

²⁴ Siehe Uwe Japp, „Lesen und Schreiben im Drama des Sturm und Drang; insbesondere bei Goethe und Lenz“, in: *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich*, hg. v. P. Goetsch, Tübingen 1994, S. 265-276.

turgemäß nur bedingt als Mittelpunkt dramatischer Handlungen. Wird hingegen der Künstler als genialer Schöpfer (als *alter deus* oder "second maker") perzipiert, avanciert er zu einem privilegierten Medium der Weltaneignung, in dem sich Exzentrizität und Repräsentativität auf konfliktuöse und folglich spannende Weise mischen.²⁵ Das literarische Avancement des Künstlers wird von einem sozialen Wandel begleitet. Denn die Proklamation des Genies fällt zusammen mit der intendierten Emanzipation des Künstlers zum 'freien Künstler'.²⁶ Dem solchermaßen profilierten Künstler wird eine gesteigerte Apperzeption zugetraut, die es ihm erlaubt, die Welt auf überlegene Weise zu durchdringen und zu gestalten. Zwar überlegen, aber auch repräsentativ. Deshalb ist das Drama des Künstlers nicht nur ein Drama für Künstler, sondern ein Drama für alle Menschen, die sich in seinen gesteigerten Apperzeptionen wiederzuerkennen vermögen. Der Künstler als Apperzeptionstalent ist aber nur die eine Seite der Sache, die insbesondere in den zahlreichen Genietraktaten gezeigt wird. Die andere Seite ist die Exzentrizität des Künstlers, der aufgrund seiner besonderen Begabung in einen Gegensatz zum (gewöhnlichen) Leben gerät – bzw. geraten kann, je nachdem, ob wir uns in einer Tragödie oder in einer Komödie befinden. Die Genietraktate vernachlässigen diesen Zusammenhang, dagegen wird er im Künstlerdrama zum bevorzugten Thema. Es handelt sich um den "malheur d'être poète", wie Grillparzer es genannt hat.²⁷ Ein solches Unglück kann man sich zeitlos denken. Indes leuchtet ein, daß es in einer Zeit, in der der Künstler aus tradierten Bindungen herausfällt oder heraustritt, eklatant wird. Dies ist im Sturm und Drang der Fall. Das Unglück, Dichter bzw. Künstler zu sein, kann auf eher äußerliche Weise daherkommen: als chronischer Geldmangel oder als Borniertheit des Publikums, wie in *Künstlers Erdewallen*. Es kann aber auch als szenische Durchleuchtung der seelischen (bzw. psychischen oder charakterlichen) Tiefendimension des Künstlers begegnen, wie im *Tasso*. Immerhin eignet auch dieser Tiefendimension eine gesellschaftliche Oberfläche.

Die Geschichte des Künstlerdramas teilt mit der allgemeinen Literaturgeschichte das Charakteristikum des – vorläufig – offenen Endes. Hingegen läßt sich die Entstehung des Künstlerdramas relativ präzise datie-

²⁵ Vgl. Levy, *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama*, S. 10. Ferner Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1745-1945*, Bd. 1, Darmstadt 1988², S. 258.

²⁶ "Frei will ich sein im Denken und im Dichten, / Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein", sagt Tasso, IV, 2. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 5, S. 135.

²⁷ *Dichter über ihre Dichtungen. Franz Grillparzer*, hg. v. K. Pönbacher, München 1970, S. 103 (Grillparzer an Adolf Müllner, Ende Februar / Anfang März 1818).

ren. Es käme folglich darauf an, eine strukturierte Verlaufsform zu (re-)konstruieren: von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis in unsere Tage. Dies geschieht gewöhnlich so, daß in die avisierte Zeitextension Epochen oder Perioden eingezeichnet werden, wobei es darauf ankommt, den Epochen oder Perioden eine möglichst dichte Kohäsion zuzuschreiben. Nun stellt ein solches Verfahren vor die bekannten Probleme der Literaturgeschichtsschreibung. Dazu gehört, daß die Probleme umso aufdringlicher werden, je spezieller die zu schreibende Geschichte ist. Dies kann etwa daran bemerkt werden, daß es auf der Ebene der Geschichte des deutschen Dramas nicht oder nur schwer gelingen will, die großen Einzelgänger – z. B. Grillparzer oder Hebbel – einer bestimmten Epoche zuzuordnen. Die historiographische Notlösung besteht dann darin, die Surindividualisten zwischen den Epochen zu postieren.²⁸ So ergibt sich in der Folge das gemischte Bild einer Abfolge von Epochen und Personen, unterbrochen von Exkursen, die sich jeder Systematik entziehen. Ähnlich und noch extremer verhält es sich mit der wiederum spezielleren Geschichte des Künstlerdramas. Unter anderem kommt es hier zu der Merkwürdigkeit, daß zwar die Klassik genannt werden könnte, dafür aber nur ein Werk (Goethes *Tasso*) zur Verfügung stünde.²⁹ Es gibt allerdings noch einen anderen Weg, der darin besteht, den Künstlerdramen selbst zu folgen, um dann zu sehen, ob sich epochenspezifische Merkmale namhaft machen lassen. Im Grunde handelt es sich bei der Geschichte des deutschen Künstlerdramas weniger um eine andere Geschichte, als darum, die Geschichte des deutschen Dramas anders zu lesen: eben unter einem speziellen Gesichtspunkt, der gleichwohl ein erstaunlich umfangreiches Textkorpus umfaßt.

Wie umfangreich dieses Korpus tatsächlich ist oder sein soll, hängt von verschiedenen Entscheidungen ab. Was ein Künstlerdrama ist, läßt sich definitorisch relativ genau sagen. Es läßt sich aber auch in Frage stellen, indem man qualitative Kriterien geltend macht und so die große Zahl der Epigonen ausschließt.³⁰ Wer je alle Künstlerdramen Deinhardsteins gelesen hat, wird diese Argumentation verständlich finden, schlüssig ist sie nicht. Einer verschärften Selektion könnte schließlich das gesamte Genre abhanden kommen, mit Ausnahme eines extrem exklusiven Höhen-

²⁸ Vgl. z. B. Dieter Kafitz, *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus*, Frankfurt/M. 1989², S. 167ff. u. S. 207ff.

²⁹ Aus solcher Problemlage ergibt sich bei Erna Levy die Folge: Goethe, Romantik, Grillparzer, Junges Deutschland, Hebbel. Bei Helene Goldschmidt: Aufklärung und klassische Kunst, Romantik, Grillparzer, Junges Deutschland, Hebbel, Richard Wagner. (Siehe Anm. 16)

³⁰ So Levy, *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama*, S. 145.

kamms, der sich aber auch andernorts plazieren ließe. Es sind deshalb neben den bekannten auch weniger bekannte Beispiele des Genres zu berücksichtigen, insofern sie für die Geschichte des Künstlerdramas interessant sind. Was nennen wir interessant? Erstens die individuellen Deutungen des Künstlerproblems, zweitens die unterschiedlichen Maßnahmen der dramatischen Realisierung, drittens die Sinnakkumulation, die sich daraus ergibt, daß die jeweiligen Künstlerdramen nicht nur als solche, sondern auch in Beziehungen zueinander gesehen und gedacht werden.³¹ Eines ist es, als Thomas Bernhard-Leser Thomas Bernhards Künstlerdramen zu lesen. Etwas anderes ist es, hierbei die Geschichte des Künstlerdramas (soweit sie bekannt ist) 'mitzuhören'.

Goethe hat mit seinem Bericht von der Entstehung des *Tasso* die Vermutung genährt, er habe auch seine Verhältnisse gemeint. Nach einer langen und umfangreichen Interpretationsgeschichte wissen wir, daß dies nur in einem sehr eingeschränkten Sinn zutrifft. Gleichwohl steht das Künstlerdrama – und insbesondere das Dichterdrama – von Anfang an in dem Ruf, daß es die Subjektivität des Künstlers transportiere und als ein Sich-Aussprechen des Dichters fungiere. Gewiß ist zu unterstellen, daß in den verschiedenen Künstlerdramen subjektive Problemlagen wirksam werden. Ebenso ist aber anzuerkennen, daß epochale Konzeptionen hinzutreten und jene überlagern bzw. durchkreuzen. Dies ist in besonderem Maße dort der Fall, wo das Künstlerdrama überhaupt zu epochaler Signifikanz gelangt: z. B. in der Romantik und im Jungen Deutschland. Andererseits kann das Künstlerdrama nicht (jedenfalls nicht umstandslos) als eine Art Thesaurus epochaler Künstlerkonzeptionen angesehen und benutzt werden. Dies verbietet sich deshalb, weil zahlreiche Künstlerdramen Künstler *anderer* Epochen auf die wirkliche oder imaginäre Bühne gestellt haben: so Goethe mit Tasso, Oehlenschläger mit Correggio, Grillparzer mit Sappho, Immermann mit Petrarca, Laube mit Schiller, Peter Weiss mit Hölderlin usw. Hierin liegt zugleich eine Komplizierung der Geschichtsschreibung, die (möglicherweise) vor das Problem stellt, daß ein freier Schriftsteller des 19. Jahrhunderts seine Konzeption des Künstlers in Auseinandersetzung mit einem höfischen Dichter des 16. Jahrhunderts entwickelt. Diese Beispiele zeigen schon, daß im Zusammenhang des Künstlerdramas von einem unmittelbaren Sich-Aussprechen des Dichters (als Künstler) kaum die Rede sein kann. Immerhin gibt die hier berührte Problematik ein Kriterium zur Differenzierung an die Hand: indem wir jeweils fragen, ob ein Künstlerdrama einen historischen oder einen fikti-

³¹ Dazu allgemein Uwe Japp, *Beziehungssinn. Ein Konzept der Literaturgeschichte*, Frankfurt/M. 1980.

ven Künstler zum Helden macht. Zwar wird auch die szenische Darstellung eines historischen Künstlers nicht in allen Hinsichten historisch genau sein; gleichwohl stellt sie vor andere Probleme, auch bei der Interpretation.

Der Gegensatz zwischen historischen und fiktiven Künstlergestalten im Drama hat bereits auf eine andere – mögliche oder notwendige – Unterteilung aufmerksam gemacht. Es ist demzufolge zwischen höfischen und 'freien' Künstlern zu unterscheiden. Wenn wir von freien Künstlern sprechen, dann ist dies nicht im Sinne eines idealistischen Euphemismus gemeint, sondern als soziale Bestimmung. Der Unterschied zwischen höfischem und freiem Künstler impliziert die Differenz zwischen Mäzenat und Markt.³² Dabei kann es so sein, daß der von einem Mäzen abhängige Künstler in seiner Kunstausbübung 'freier' ist als der Künstler, der seine Werke auf dem Markt anzubieten gezwungen ist. Das hängt erstens von der Art des Mäzenats ab, zweitens vom Erfolg des Künstlers. Die mazenatische Konstellation spielt im Zusammenhang des Künstlerdramas fast ausnahmslos für die historischen Künstlergestalten eine Rolle. Der Grund ist leicht einzusehen: Das Künstlerdrama entstand zu einer Zeit, in der das Mäzenat bereits eine vergangene Institution war und dem Künstler nurmehr als eine vereinzelte Gunst begegnete. Deshalb wird es gelegentlich sehnsüchtig beschworen: so in Goethes Künstlerdramoletten oder in Oehlenschlägers *Correggio*. Thomas Mann hat dann in *Fiorenza* eine eher unschöne Erscheinungsform des Mäzenats in Erinnerung gebracht. Die Autoren der Künstlerdramen selbst sind, soweit ich sehe, ausnahmslos diesseits der mazenatischen Konstellation situiert; d. h. sie leben und schreiben als freie Schriftsteller. Freilich beginnt der Beruf des freien Schriftstellers in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt erst möglich zu werden, so daß die Autoren häufig noch andere Berufe haben, auch solche, die sie mit einem Hof verbinden. Hier ist etwa ein signifikanter Unterschied zwischen Goethe und Tieck zu beobachten. Im Drama kehrt solche Zweigleisigkeit dann als eine besonders peinigend empfundene Zumutung wieder, der der Künstler zu entkommen sucht, um nur Künstler zu sein: z. B. bei Holtei. Eine angenehmere Verbindung von freiem Künstlertum und bürgerlichem Beruf haben anscheinend jene Maler in Hauptmanns Künstlerdramen erreicht, die zugleich Professoren an einer Kunstakademie sind. Allerdings wirft auch eine solche Engführung von Beruf und Berufung Probleme auf. Der moderne Typus des Künstlers ist aber der 'freie' Künstler, der sich weder von einem Hof noch von

³² Hierin liegt ein Grund, die versammelnde Perspektive auf das Künstlerdrama zu wahren, da mazenatische Probleme sowohl im Dichter- als auch im Maler drama begegnen.

einem Amt abhängig weiß. Dafür stellen sich andere Abhängigkeiten ein: vom Publikum, von Galeristen, Händlern, Verlegern, Kritikern usw. Gerade für den freien Künstler wird es unter den Bedingungen von Angebot und Nachfrage zum Problem, die Unabhängigkeit seiner Kunst (sprich Autonomie) zu bewahren.³³ Hier gibt es prinzipiell drei Möglichkeiten. Entweder dem Künstler gelingt es, seine Kunst durchzusetzen. Oder er scheitert. Oder er geht einen Kompromiß ein; dergestalt, daß er Kunstwerke in seinem Sinne und Auftragsarbeiten produziert. Das Dilemma eines solchen Künstlers hat Goethe auf drastische Weise in *Künstlers Erdwallen* dargestellt.

Der Gegensatz zwischen dem scheiternden und dem reüssierenden Künstler qualifiziert sich zu einer weiteren Unterscheidung der Künstlerdramen. Der erfolgreiche Künstler müßte eigentlich als eine Konsequenz der Genie-Epoche im Drama erscheinen, da ja der Künstler in den Genietraktaten als der höchste Mensch profiliert wurde. Tatsächlich kommt es aus verschiedenen Gründen nur zu einer sehr vereinzelt Ausprägung dieses Typus; wenn man von der etwas distanzlosen Idealisierung des Künstlers in Lenz' *Pandämonium Germanicum* absieht. Die Romantiker haben dann der Glorifizierung des Künstlers entschieden zugearbeitet. Es ist hier allerdings die zweifache Einschränkung zu machen, daß die Romantiker den reüssierenden Künstler erstens mit deutlicher Vorliebe im Roman oder in der Erzählung dargestellt haben; zweitens ist festzuhalten, daß die Romantiker, wenn sie überhaupt Künstlerdramen verfaßt haben, den Maler bevorzugt haben, nicht den Dichter. Die weitere Geschichte des Künstlerdramas kennt wenige reüssierende Künstler: es sei denn in der Komödie oder in Weihe-Festspielen, die von vornherein der glücklichen Schlußgebung zugetan sind. Insbesondere in der Folge der Dichterdramen zeichnet sich eine eher düstere Perspektive ab. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts läßt sich eine gewisse Aufheiterung bemerken, freilich unter parodistischen Vorzeichen und zugespitzt zur Konstellation derer, die am Erfolg scheitern (z. B. in Dürrenmatts *Meteor*). Wiederum ist bei diesen Langzeitbeobachtungen das gattungstheoretische Kalkül in Rechnung zu stellen. Während der Roman sowohl die Lösung als auch die Auflösung des Künstlerproblems zu seiner Sache machen kann, tendiert das Drama aufgrund seiner konfliktgeladenen Beschaffenheit eher zur Darstellung des Scheiterns. Indes sind hier Nuancen der Radikalität zu beachten: Während z. B. Goethe das Scheitern Tassos einer mehr oder

³³ Siehe Peter Rech, "Engagement und Professionalisierung des Künstlers", in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 24. Jg., 1972, S. 509-522. Ferner: Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989, S. 33ff.

weniger hoffnungsfrohen Offenheit überantwortet, gefallen sich Raupach und Smets in der Ausmalung des gräßlichen Untergangs des Dichters. Ohnehin sind die Künstlerdramen, die mit dem Tod des Künstlers oder der Künstlerin schließen, häufig. Epidemisch ist das Scheitern.³⁴ Natürlich können hierfür die verschiedensten Gründe angeführt werden, auch gänzlich äußerliche. Die hauptsächlichen Gründe des Scheiterns, die mit dem Künstlerproblem zu tun haben, sind die folgenden: Mangel an Talent, Härte des Lebens, Manko der Person.

Der Mangel an Talent, dem wir gelegentlich in Gerhart Hauptmanns Künstlerdramen begegnen, ist die seltenere Konfiguration. Dies leuchtet ein, denn im Grunde handelt es sich dabei um einen sachlichen und terminologischen Widerspruch. Der Künstler, der an einem Mangel an Talent scheitert, ist offenbar gar kein Künstler, weshalb hier streng genommen von einem Scheitern des Künstlers nicht die Rede sein kann. Vielmehr scheitert der Dilettant in seiner Ambition, Künstler zu sein. So ergeht es bei Gerhart Hauptmann dem Maler Peter Brauer und *cum grano salis* auch Michael Kramer. Ansonsten eignet sich die Zuschreibung eines Mangels an Talent eher für kontrastive Nebenfiguren. Oder aber es handelt sich um eine temporäre Verkennung, die einer späten, meist zu späten Anerkennung weichen muß. So wird ja selbst Tassos Talent zunächst von Antonio in Zweifel gezogen. – Die Härte des Lebens wird auch von zahlreichen anderen Dramenhelden erfahren. Die Spezifik des Künstlerproblems besteht darin, daß die Härte des Lebens als ausbleibende Anerkennung begegnet. Von der materiellen Seite her gesehen, liegt hierin die Verwandtschaft des Künstlers mit dem Bettler (z. B. bei Karl von Holtei und Reinhard Sorge). Es kann aber auch sein, daß die Kunst des Künstlers (bzw. der Künstlerin) hochgradig anerkannt ist, daß sich aber gerade deshalb ihm (oder ihr) die gewöhnlichen Freuden des Lebens entziehen (so in Grillparzers *Sappho*). Insgesamt gibt es zahlreiche Möglichkeiten, den Künstler mit der Härte des Lebens zu konfrontieren und ihn in dieser Konfrontation scheitern zu lassen. Zugleich ist hiermit die oben vermißte dramatisch-dramaturgische Gelegenheit einer Erhöhung der Künstlergestalt gegeben, allerdings ex negativo, im Scheitern. – Die Konstatierung eines Mankos der Person setzt bereits ein entwickeltes psychologisches Interesse an der Gestalt des Künstlers voraus. Dies ist auf unübersehbare Weise in Goethes *Tasso* der Fall. Es mischen sich aber auch typologische,

³⁴ Mit den Mitteln seiner Übertreibungskunst hat Thomas Bernhard diesen Sachverhalt einen seiner Schriftsteller im Drama aussprechen lassen. SCHRIFTSTELLER: "Das ist erwiesen / Wir haben nur Beispiele für das Scheitern / der Schriftsteller / Alle Schriftsteller sind gescheitert / es hat immer nur gescheiterte Schriftsteller gegeben". (Thomas Bernhard, *Am Ziel*, Frankfurt/M. 1981, S. 105f.)

gleichsam standardisierte Vorstellungen vom Künstler in die Zeichnung seines Bildes, seines Erfolges und seines Scheiterns, hinein. Die geläufigsten Vorstellungen gehen dahin, daß in der Person des Künstlers Besonderheiten zusammentreten, die ihn zur Hervorbringung seiner Kunst geeignet, aber zur Bewältigung des Lebens ungeeignet erscheinen lassen. Je sensibler und apperzeptiver auf der einen Seite, umso unzuverlässiger und selbstzerstörerischer auf der anderen Seite, kann die ebenso kurze wie ungenaue Formel lauten.³⁵ Traditionellerweise ist hier an die Bedeutung, die man der Melancholie und selbst dem *furor* an der Verfertigung von Kunstwerken zugesprochen hat, zu erinnern. Aus moderner Sicht genügt es, einen gewissen Kunstfanatismus oder die Exzentrizität des Künstlers schlechthin zu konstatieren. So kann also das Talent gänzlich bestätigt sein, die Härte des Lebens weit entfernt oder zumindest überwindlich scheinen – und doch scheitert der Künstler bzw. richtet großes Unheil an, wie es etwa mit Gutzkows Richard Savage oder Immermanns Petrarca der Fall ist. Die kardinale Frage wird aber in all diesen Fällen sein, ob der Künstler mit seiner Kunst oder am Leben scheitert. In der Regel ist es – aus den oben genannten Gründen – so, daß das Leben auf der Strecke bleibt, während das Talent beharrt.

³⁵ Siehe dazu Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York 1964, S. 5: "The person blessed (or cursed?) with 'artistic temperament' is always sensitive, usually introverted and self-centered, often passive, and sometimes so capable of abstracting himself mentally from the world around him that he appears absentminded or 'possessed'." Die Beschreibung mag oftmals zutreffen. Gleichwohl handelt es sich – wie es bei 'Archetypen' nicht anders sein kann – um eine Verallgemeinerung, die der historischen Spezifizierung bedarf. Gelegentlich kann die Spezifizierung auch als Widerlegung ausfallen.