

gang Menzel konstatiert in seinem 1836 erschienenen Übersichtswerk *Die deutsche Literatur*, dass sich die Autoren seiner Zeit mit Vorliebe dem Maler zuwenden – deshalb gebe es »Malerschauspiele, Malerromane, Malernovellen dutzendweise«.<sup>22</sup> Für die damalige Konjunktur des Malerschauspiels – und für die Etablierung des Genres Künstlerdrama – zeichnen besonders zwei aus dem literaturwissenschaftlichen Kollektivgedächtnis weitgehend verschwundene Theaterstücke verantwortlich: *Correggio* (1815), eine Tragödie aus der Feder Adam Gottlob Oehlenschlägers, und das von Friedrich Kind verfasste Schauspiel *Van Dycks Landleben* (1816). Anhand dieser Stücke – beiden ist ein großer Publikumserfolg beschieden – soll im Folgenden ein Blick auf die frühe Diskussion und Theoretisierung des Genres Künstlerdrama geworfen werden.

## 2 Zur frühen Genretheorie

### 2.1 »Unmöglich« und »undramatisch« – Die Debatte um *Correggio*

Menzel, der Cotta's *Literaturblatt* redigierte und sich so »den Ruf eines ›Stuttgarter Literaturpapstes‹«<sup>23</sup> erwarb, rühmt Oehlenschlägers *Correggio* als »de[n] fruchtbare[n] Vater der Malerdramen«.<sup>24</sup> Der sowohl in seiner dänischen Muttersprache als auch auf Deutsch dichtende Oehlenschläger (1779–1850) verfasst das Stück im Jahr 1806 während eines Aufenthalts in Rom; 1811 erscheint die dänische, fünf Jahre später – in der Cotta'schen Buchhandlung – die deutsche Druckausgabe der Tragödie, die den titelgebenden Renaissancemaler Antonio Allegri da Correggio zum Protagonisten hat.<sup>25</sup> Am 30. August 1815 feiert das Schauspiel am Burgtheater in Wien Premiere. In der Folge wird es auf deutschen Bühnen mit Begeisterung aufgenommen und avanciert zum Repertoirestück. Am Wiener Burgtheater erfreut es sich gar einer ununterbrochenen Aufführungsserie von 35 Jahren.<sup>26</sup>

22 MENZEL 1836, S. 164.

23 JOHANNES WEBER 1994, S. 93.

24 MENZEL 1836, S. 163.

25 OEHLenschläGER 1816. Antonio Allegri (1489–1534), genannt: »il Correggio«, war vornehmlich in seinem Geburtsort Correggio sowie in Parma tätig. Werke des Malers hatten in der Dresdner Gemäldegalerie auf Oehlenschläger nachhaltigen Eindruck gemacht; vgl. OEHLenschläGER 1829, S. 41. Auf seiner Italienreise führte es den Autor schließlich nach Parma, wo er in den Kirchen San Giuseppe und San Giovanni die Fresken des Renaissance-meisters besichtigte – »damals entstand der Gedanke, ein Stück über ihn [Correggio] zu schreiben, wieder klar in meiner Seele; (schon in Paris hatte ich die Idee gehabt) und in *Modena*, als ich das kleine Frescobild im herzoglichen Pallaste über dem Kamin sah, welches er schon in seinem 17. Jahre gemalt haben soll, ward der Beschluß bestimmt gefaßt«; ebd., S. 123.

26 Vgl. LAUBE 1868, S. 103. Heinrich Laube berichtet von dem Schauspieler Maximilian Korn, einem Liebling des Wiener Theaterpublikums, der mit Oehlenschlägers Stück eng verbunden war, insofern er »mit seinem Giulio Romano von der Bühne schied. Fünfunddreißig Jahre lang hatte er dieselbe Rolle gespielt.«

Dieser enorme Erfolg macht *Correggio* zum bekanntesten Künstlerdrama der Romantik und damit zum genrebildenden Exempel für Nachfolger. Autorenkollegen sind sich jedoch über Oehlenschlägers Künstlerdrama uneins. Während sich Friedrich Baron de la Motte Fouqué begeistert zeigt und in *Correggio* einen würdigen Nachfolger des Künstlerdramoletts Goethes erkennt,<sup>27</sup> bewertet der in Dresden als Hofdramaturg wirkende Ludwig Tieck das Oehlenschläger'sche Trauerspiel in höchstem Maße kritisch. In seinen *Dramaturgischen Blättern*, einer Beilage der *Dresdner Morgen-Zeitung*, geht Tieck, selbst ein großer Bewunderer der Malerei Correggios,<sup>28</sup> mit dem populären Drama seines Freundes hart ins Gericht. Bei Tiecks Rezension, die 1827 auf sechs Ausgaben der *Dramaturgischen Blätter* verteilt erscheint und in Dialogform als Gespräch zwischen ihm und einem imaginären Malerfreund konzipiert ist, handelt es sich um die umfangreichste, die er je verfasst hat.<sup>29</sup> Tieck durchforstet darin den Publikumsliebbling *Correggio* nach Anachronismen und Fehlern, um Oehlenschläger mangelnde Faktentreue und Unkenntnis vorzuwerfen. Die Darstellung der Hauptfigur findet Tieck besonders missraten: Der wirkliche Correggio habe nichts mit der »ersonnenen, kümmerlichen, zusammengedrückten Nebelgestalt« gemein, die Oehlenschläger in Szene setze.<sup>30</sup> Die Dramenhandlung sei in weiten Teilen unglaublich und undramatisch, weshalb für Tieck das Stück als ein »krankhaftes« keinen »bildenden Einfluss« haben dürfe – dass es dennoch Epigonen auf den Plan rufe, die »das Ungesunde, Unverständige und Unmögliche« ihrerseits fortsetzen, stößt ihm bitter auf: »Dies Schauspiel hat ohne Zweifel nachtheilig auf unser Theater gewirkt.«<sup>31</sup> Tieck erkennt in *Correggio* gleichsam ein Symptom der

27 »Man dürfte sagen, hier steige Künstlers Erdewallen im vollen Umfange, und über jeden Spott erhaben, neu geadelt vor uns auf. Dabei steht das Ganze recht eigentlich als ein Gemälde da, und wie Correggio selbst schon der eigentliche pittoreske Maler genannt worden ist, so hat ihn unser Dichter auch hier mit einer höchst pittoresken Dichtung umkränzt; FOUQUÉ 1811, S. 175. Fouqué sieht in *Correggio* einen »ächten Künstlergenius« dargestellt, der zum »unvermeidliche[n] Opfer seiner Kunst« werde; ebd., S. 174f.

28 Tieck nennt Correggio seinen »Lieblingsmaler«; vgl. seinen Brief an Friedrich Schlegel, 4. September 1806, zit. nach NABBE 1977, S. 157. Auch in Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* wird von Correggio, dem »allerlieblichsten Antonio Allegri« geschwärmt: Ausgehend von den lieblichen Darstellungen des Renaissancemalers denkt Sternbald über die Bedeutung des Kolorits und über die Wirkmacht und Größe der Malerkunst nach; vgl. TIECK 1798, S. 346–351.

29 Tiecks Besprechung erscheint zwischen August und Dezember 1827 in den Nummern 16 bis 20 der *Dramaturgischen Blätter*. Im Folgenden wird zitiert nach TIECK 1852. Eindrücklich ist, dass die Tieck'sche Rezension in der Forschung unterschiedlich rezipiert wurde. So grenzt für Willy Krienitz die Spitzfindigkeit des nach Fehlern im *Correggio* suchenden Tieck ans Lächerliche; KRIENITZ 1922, S. 30. Demgegenüber schätzt Frauke Gries die Besprechung Tiecks als »elegant« verfasst, »amüsant« und »spritzig«; vgl. GRIES 1971, S. 199. Später sollte es Tieck übrigens »gereuen«, sich gegen Oehlenschläger und dessen *Correggio* »so strenge ausgesprochen« zu haben; vgl. Ludwig Tieck an Friedrich Arnold Brockhaus, 3. Februar 1852, zit. nach LÜDEKE von MÖLLENDORFF 1928, S. 187.

30 TIECK 1852, S. 301.

31 Ebd., S. 312f.

»Krankheitsgeschichte [...] unsers neueren Theaters«<sup>32</sup>, eines Theaters, das sich dem Unmöglichen und Undramatischen verschreibe. Darunter versteht Tieck, wie er in seinem Aufsatz *Das deutsche Drama* ausführt, dass »Handlung, Charakter, Motive, innere Nothwendigkeit und das Wahrscheinliche« vernachlässigt werden, was wiederum in eine »völlige Auflösung« des Theaters münde.<sup>33</sup> Man möchte meinen, hier werden Merkmale der Postdramatik antizipiert. So lehnt Tieck im Oehlenschläger'schen Stück die Künstlergespräche (»ein Hin- und Herreden über Kunst«<sup>34</sup>) als undramatisch ab – sie laufen dem Prinzip der dramatischen Sukzession als einer final orientierten, stetig fortschreitenden Handlung zuwider. Gleichfalls verurteilt er den Monolog Correggios im Bildersaal in Parma: »Was hat dergleichen, sei es nun Gefühl über Gemälde, oder Kritik derselben, mit dem Theater zu thun?«<sup>35</sup>

Tiecks Rezension stellt, ausgehend von *Correggio*, kritische Überlegungen zur Darstellung des Künstlers im Drama an. Von einem Künstlerdrama erwartet Tieck, dass es Wesen und Talent des dargestellten Künstlers vermittelt – dabei sei grundlegend, dass das Schicksal des Helden auch tatsächlich aus seiner Kunst hervorgehe, dass also »Alles aus seinem Talent fließt, welches mit seinem Gemüth sich so innigst verbindet, daß Alles, sowie auch die Umgebung, die äußere Lage, ein untrennbares Ganzes wird.«<sup>36</sup> Tieck wendet sich damit gegen jene Theaterautoren, die zwar eine Künstlerfigur zum Protagonisten ihres Schauspiels erwählen, die Dramenhandlung jedoch nicht der Besonderheit des Künstlerthemas anpassen, sondern eine gewöhnliche Fabel schildern, die ebenso auf »jede[n] andern Menschen« anwendbar sei.<sup>37</sup> Als ein gelungenes Künstlerdrama erkennt Tieck Goethes *Torquato Tasso* an – »eine Aus-

32 Ebd., S. 282.

33 TIECK 1852a, S. 211. Paradigmatisch für die »völlige Auflösung des Theaters« gilt Tieck Friedrich Schillers *Braut von Messina* (1803): »Ich komme immer wieder auf diese Arbeit zurück, weil sie es vorzüglich ist, die unsere Bühne aus allen Fugen gerenkt hat« – sie sei »dem Drama so völlig widersprechend«; ebd., S. 210. Tieck kreidet Schiller insbesondere das »Herausheben und Isolieren lyrischer und oratorischer Theile« an. »Lyrische Ergüsse«, »Reflexionen, Gesinnungen und Meinungen« im Drama wertet Tieck als gattungspoetischen Verstoß, mithin als Zerstörung theatralischer Wirkung; ebd., S. 208f. Stattdessen gelten Tieck Kohärenz, Progression und Kontinuität als Setzung: »In jeder Rede schreitet die Handlung vor, jede Frage und Antwort gibt Theaterspiel, die Spannung steigt, Alles, was hinter dem Theater und in den Zwischenakten geschieht, belebt die sichtbar gemachte Gegenwart«; ebd., S. 203.

34 TIECK 1852, S. 289.

35 Ebd., S. 293.

36 Ebd., S. 277.

37 »Was kann dem Musiker oder Dichter eben anders begegnen [...] als jedem andern Menschen, daß er Glück oder Unglück, Leiden und Freuden erlebt, daß er Händel hat, Frieden stiftet, sich verliebt, oder stirbt? Soll er Spieler, Zänker, Verschwender, Geiziger oder Verliebter sein, oder schickt ihm der Dichter seltsame Begebenheiten, Familienverhältnisse, Erkennungen u. dergl. zu, so begreife ich immer nicht, warum der Dramatiker Alles der gleichen einem Maler aufladet; jeder andere Mensch müßte ihm dazu eben so tauglich sein, ja sogar brauchbarer, weil der Malerapparat, Kunstausdrücke, das Malen wol selbst, störend und überlästig sein werden, da die wenigsten Zuschauer diese Dinge verstehen, oder sich für sie interessiren«; ebd., S. 274.

nahme«, wie er betont, die er sogleich relativiert sehen möchte: Goethes Schauspiel komme als Lesedrama zur Entfaltung, durch eine Inszenierung auf der Bühne büße es an poetischer Qualität ein.<sup>38</sup>

Tiecks Ausführungen laufen darauf hinaus, die dramatische Gattung für eine literarische Darstellung des Künstlers zu disqualifizieren. Kontrastiv stellt er dem Künstlerdrama epische Erzählformen gegenüber. Der Autor von *Sternbalds Wanderungen* erklärt, dass die Literarisierung des Künstlers – genauer: diejenige des Malers – sich mehr »dem Roman, der Erzählung und Novelle, wol selbst dem Märchen« eigne:

Denn hier kann der Apparat des Malergewerbes, die Ansicht über die Kunst, die Geräthe und Zimmer, Modelle und Studien, sowie Alles, was das Talent bedarf und mit ihm zusammenhängt, schicklicher auf interessante Art ausgebreitet und mit der Geschichte selbst lebendig wirkend verbunden werden. Das Individuelle, was den Maler zum Maler macht, kann geschildert und Alles, was im Schauspiel als überflüssig und störend erscheinen würde, in der erzählenden Darstellung anmuthig werden. Selbst das Didaktische, falls der Erzähler etwas von der Sache versteht, findet hier schicklich seinen Platz.<sup>39</sup>

Diese von Tieck postulierte Prävalenz von Künstlerroman und -novelle sollte die das Künstlerdrama begleitende Gattungsdiskussion nachhaltig beeinflussen. Literaturkritiker im fortschreitenden 19. Jahrhundert nehmen die Argumente Tiecks immer wieder auf: Die von ihnen rezensierten Künstlerdramen lehnen sie als langweilig, weil undramatisch, ab und halten fest, »daß das Künstlerleben als ein mehr innerliches, geistiges, am wenigsten zur dramatischen Gestaltung geeignet sei«.<sup>40</sup> Auch Theaterästhetiker und Dramaturgen teilen diese Ansicht und erheben sie in ihren gattungspoetischen Schriften zur normativen Setzung. In seiner erstmals 1863 erschienenen *Technik des Dramas* rät Gustav Freytag den Dramatikern davon ab, »Erfinder, Künstler, Denker« als Helden aufzuführen, denn ihre Tätigkeit und »inneren Kämpfe« seien »recht innerlich undramatisch«: »Das Große in ihnen ist nicht darstellbar, und was dargestellt wird, borgt die Größe des Helden von einem außerhalb dem Stücke liegenden Moment seines Lebens.«<sup>41</sup> Der Berliner Dramaturgieästhetiker Heinrich Theodor Rötcher, dessen *Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen*

38 Ebd., S. 277.

39 Ebd., S. 276.

40 Besprechung der von A. E. Wollheim da Fonseca verfassten, 1848 in Wien uraufgeführten Tragödie *Raphael Sanzio*, in: »K. k. Hof- und Nationaltheater« 1848, S. 1112. Auch der Theaterzensent des Wiener Unterhaltungsblatts *Der Wanderer* findet Künstlerdramen – sowohl für ihre Urheber als auch für die Schauspieler – problematisch. Die Aufführung des Dichterdramas *Pietro Metastasio* von Carl Blum besprechend, schreibt er: »Solche Künstlerdramen, die auf ein intensives inneres Leben, meist ohne Handlung und Theatereffect, angewiesen sind, bilden eine eben so gefährvolle Klippe für den Dichter, als sie in der Darstellung die geweihtesten Talente zu ihrer Veranschaulichung in Anspruch nehmen«; »Kurier der Theater und Spectakel« 1835, o. S.

41 FREYTAG 1863, S. 59f.

(1867) den kleinen Aufsatz *Worin liegt bei den sogenannten Künstler-Dramen die große Gefahr für den dramatischen Dichter?* enthalten, kann »bei Künstler-Dramen nicht genug zur höchsten Vorsicht mahnen«.<sup>42</sup>

Da sie der Konzentration und fortschreitenden Dynamik, die der dramatischen Form eignen, widersprechen, werden die narrativen und episierenden Tendenzen des Künstlerdramas von den Gattungstheoretikern als antigenerisch abgelehnt. Diese pejorative Genretheorie kontrastiert mit dem Publikumserfolg, dessen sich das Künstlerdrama zu jener Zeit nachweislich erfreut – so spricht die 35-jährige Aufführungsserie des *Correggio* am Wiener Burgtheater für sich.<sup>43</sup>

Zwei Jahre nach Erscheinen von Tiecks Kritik nimmt Oehlenschläger in seiner *Selbstbiographie* (1829) auf die vernichtende Besprechung Bezug, ein ganzes Kapitel seinem Theaterstück *Correggio* und der Verteidigung gegen Tieck widmend.<sup>44</sup> Dass sein Schauspiel dem gebildeten und kunstsinnigen Publikum gefällt, ist für den Dramatiker das schlagende Argument gegen das Tieck'sche Verdikt – ebenso der Beifall des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen, der sich über *Correggio* begeistert zeigte.<sup>45</sup> Selbst bei Künstlern, so Oehlenschlägers Argumentation, finde sein Schauspiel Zuspruch. Den Vorwurf, schlechte Imitationen veranlasst zu haben, weist er selbstbewusst von sich:

Einen sonderbaren Grund gibt er [Tieck] noch an, warum er meinen *Correggio* nicht leiden mag: das Stück habe zu *schlechten Nachahmungen* Anlaß gegeben. Ich kenne keine solche. *Van Dycks Landleben* von Kind setzt ja Tieck weit über meinen *Correggio*. Gesetzt aber, es würden einige gemacht, wäre das mein Fehler? Hat nicht Götz von Berlichingen zu schlechten Ritterdramen Anlaß gegeben? Hat Schiller, hat Tieck keine schlechten Nachahmer gehabt? Ist das nicht ein Beweis mehr, daß eine Dichtung kräftig wirkt, wenn sie Nachahmungen veranlaßt?<sup>46</sup>

42 RÖTSCHER 1867, S. 20, Hervorhebung im Original.

43 Als Autor von Künstlerdramen machte sich am Burgtheater auch Johann Ludwig von Deinhardstein (1790–1859) einen Namen: Mit *Pigault Lebrun*, *Boccaccio*, *Salvator Rosa*, *Hans Sachs* und *Garrick in Bristol*, die zwischen 1816 und 1832 am Burgtheater uraufgeführt wurden und im Jahr 1845 gesammelt unter dem Titel *Künstlerdramen* erschienen, feierte der Wiener Autor und Vizedirektor des Burgtheaters beachtliche Publikumserfolge. »Deinhardstein sah sich selbstbewusst als einen der Hauptbegründer der neuen dramatischen Untergattung des Künstlerdramas«; GRÖGER 2008, S. 295.

44 OEHELSCHLÄGER 1829, S. 144–152.

45 Während seines Aufenthalts in Rom 1806 trug Oehlenschläger Freunden aus *Correggio* vor. In seiner Autobiografie berichtet er: »Und nie vergesse ich, wie ich ihnen das Stück vorlas und Christel Riepenhausen bei der Stelle, wo Coelestina Correggio krönt, ziemlich gleichgültig sagte: ›Hm, das ist hübsch!‹, Thorvaldsen aufsprang, mit funkelnden Augen auf ihn sah, und rief: ›Nein, das ist groß!‹«; ebd., S. 148, Hervorhebung im Original. Johann Christian Riepenhausen war ein deutscher Maler und Kupferstecher, der von 1805 an in Rom lebte und dort mit Thorvaldsen freundschaftlichen Umgang pflegte.

46 Ebd., S. 151f., Hervorhebung im Original.

Nachgeahmt zu werden, versteht Oehlenschläger als Bestätigung. Die breite Resonanz, die sein Künstlerdrama erfährt, bescheinige ihm literarische Wirkkraft. Mit Kinds *Van Dycks Landleben*, auf das Tieck in seiner Rezension ebenfalls zu sprechen kommt,<sup>47</sup> ist ein weiteres Künstlerdrama benannt, das erheblich zur Popularisierung und Etablierung des Genres beigetragen hat.

## 2.2 Ein »kunstgeschichtliches Malerschauspiel« – *Van Dycks Landleben*

Der in Dresden wirkende Schriftsteller Friedrich Kind (1768–1843) ist heute nur mehr als Librettist der romantischen Oper *Freischütz* von Carl Maria von Weber bekannt.<sup>48</sup> Das Malerschauspiel *Van Dycks Landleben* verfasst Kind in den Jahren 1814 und 1815. Es wird unter Beifall am 11. November 1816 am Königlichen Hoftheater zu Dresden uraufgeführt und in der Folgezeit auf Bühnen im In- und Ausland gespielt. 1817 erscheint das Stück gedruckt, ausgewiesen als *Malerisches Schauspiel*.<sup>49</sup> Eine zweite, vermehrte und verbesserte Auflage folgt 1821. Diese Zweitaufgabe ist für die Genregeschichte des Künstlerdramas insofern interessant, als sie *Andeutungen über malerische Schauspiele und damit verwandte Gegenstände*<sup>50</sup> enthält, eine 54 Seiten umfassende Vorrede, in der der Autor ausführlich auf die Entstehungsgeschichte seines Dramas eingeht und den Versuch einer Theorie des Malerschauspiels unternimmt.

Zunächst expliziert Kind die von ihm vorgeschlagene Genrebezeichnung *ex negativo*: Malerische Schauspiele dürfen nicht mit Dramentexten verwechselt werden, die – beispielsweise mit Kupferstichen – bebildert seien. »Eben so wenig sind darunter solche Schauspiele zu verstehen, worin etwa beiläufig ein Maler auftritt und über artistische Gegenstände spricht, wie z. B. in *Emilia Galotti*«. <sup>51</sup> Freunde und Kenner der Malerei und ihrer Geschichte seien die Zielgruppe der malerischen Schauspiele. Diese lassen sich, so Kind weiter, in Gemälde- und Malerschauspiele aufteilen, Letztere wiederum in lebensgeschichtliche und kunstgeschichtliche.<sup>52</sup> Das lebensgeschichtliche

47 Vgl. TIECK 1852, S. 275.

48 Der Komponist Weber war dem Autor beim Dichtertee, dem späteren Dresdner Liederkreis, begegnet. Als Kind dort Auszüge aus *Van Dycks Landleben* vortrug, soll Weber darin – wie dessen Sohn berichtet – »so viel lebendige, dramatische Momente« gefunden haben, »daß er ihn, nach hause begleitend, noch beim Abschiede an sein Versprechen erinnerte, ihm einen Operntext zu schreiben«; M. M. v. WEBER 1864, S. 64.

49 KIND 1817.

50 KIND 1821, S. 1–54.

51 Ebd., S. 17.

52 Vgl. ebd., S. 17f. Unter Gemäldeschauspiele versteht Kind solche Schauspiele, die »malerische Gegenstände« in den Vordergrund stellen.