

Figuren gänzlich in ›undramatisches‹ ›Hin- und Herreden‹⁹⁵ auflösen. *Van Dycks Landleben* wiederum zeigt, wie bereits das frühe Kunst- und Künstlerdrama seine inhärente Multi- und Intermedialität entdeckt und mit einer Fülle an intermedialen Referenzen das äußere Kommunikationssystem gegenüber der binnenfiktionalen Ebene aufwertet. In dem *tableaux mouvants* vorführenden ›kunstgeschichtlichen Malerschauspiel‹ treten Gestaltungsmittel wie die Proxemik der Schauspieler, ihr Kostüm, Requisiten und Bühnenraum, Licht und Musik als gleichrangige Elemente neben den Text. Welche Bedeutung dem Kuratieren der paratextuellen Gestaltung des Kunst- und Künstlerdramas zukommt, hat die Druckausgabe von *Van Dycks Landleben* vor Augen geführt.

Die postdramatische Qualität, die selbst dem frühen Künstlerdrama innewohnt, unterstreicht einmal mehr, dass diese traditionsreiche Genrebezeichnung für eine Analyse der Theaterproduktionen Christoph Schlingensiefels fruchtbar ist. Wie die folgenden Text- und Aufführungsanalysen deutlich machen, wird in den Schlingensiefel'schen Kunst- und Künstlerdramen das, was bei Oehlenschläger und Kind als Potenzial aufscheint, mit den Möglichkeiten des Gegenwartstheaters zur vollen Entfaltung gebracht.

3 Forschungsstand

Die von Friedrich Kind in seinen *Aendeutungen über malerische Schauspiele* vorgelegte Genretypologie stößt bei Zeitgenossen mehrheitlich auf Ablehnung. Ludwig Tieck, der in seiner *Correggio*-Rezension auf Kinds Vorschlag zu sprechen kommt, weist ihn als »völlig unmöglich« zurück: »[S]o witzig der Spaß ist, kann weder im Scherz noch Ernst die Malergilde ein eigenes Schauspiel bilden, so wenig es Feldherren- oder Ministertragödien als eine Gattung geben kann.«⁹⁶ Kind reagiert prompt mit einer Stellungnahme in der von ihm herausgegebenen *Dresdner Morgen-Zeitung*, in der die *Dramaturgischen Blätter* Tiecks erscheinen.⁹⁷ In der Ausgabe vom 18. Dezember

95 TIECK 1852, S. 289.

96 Ebd., S. 275f. Mit beißender Ironie lässt sich der Journalist und Dramatiker Adolph Müllner über Kinds Theorie zum Malerschauspiel aus; vgl. MÜLLNER 1821 und MÜLLNER 1826. Einen Giftpfeil gegen Kind schießt auch Christian Dietrich Grabbe in seinem 1822 verfassten Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* ab. Darin lässt er die Figur des Schulmeisters deklamieren: »Die Malerschauspiele sind was neues, Herr Baron. Ein Kind, welches gern mit Farben und Bilderchen spielt, freut sich, sie erfunden zu haben; ihr Character besteht darin, daß alles, was in ihnen vorkommt, malerisch ist; so z. B. sind die auftretenden Personen immer einfältige Pinsel, wie unter andren der Ritter Nanni, Van Dyk, Spinarosa, der Marchese di Sorrento u. s. w.«; GRABBE 1827, S. 87. Die beiden letztgenannten Figuren treten in Ernst von Houwalds Trauerspiel *Das Bild* (1818/19) auf.

97 Friedrich Kind, Ludwig Tieck, Karl C. Kraukling und Friedrich Adolf Ebert gründeten die *Dresdner Morgen-Zeitung* 1827 als Konkurrenzblatt zur *Abend-Zeitung*; als Herausgeber firmierten Kind und Kraukling. Wenig erfolgreich wurde die *Morgen-Zeitung* bereits im Juni 1828 eingestellt. Von 1825 bis 1841 wirkte Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater.

1827 verteidigt Kind – in einem Artikel mit der Überschrift *Maler-Schauspiele?* – das Existenzrecht dieser Genrebezeichnung als »allgemein verständlich«. Zudem weist er darauf hin, dass sich der Terminus Künstlerdrama, als Oberbegriff zum Malerschauspiel, als »längst gebräuchlich« durchgesetzt habe.⁹⁸

Entgegen Tiecks Einwands besteht der Genrebegriff des Künstlerdramas – ebenso wie der Subgenrebegriff des Malerdramas – im Verlauf des 19. Jahrhunderts fort. Die Literaturwissenschaft, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Künstlerdrama auseinandersetzt, kann somit auf einen sowohl in der Literatur als auch in der Literaturkritik etablierten Begriff zurückgreifen. Mit Künstlerdramen des 18. und 19. Jahrhunderts befassen sich drei Dissertationen der 1920er-Jahre.⁹⁹ Beiläufig geht Herbert Marcuse, der 1922 seine Doktorarbeit *Der deutsche Künstlerroman* vorlegt, auf das Künstlerdrama ein und setzt dem durch Tieck begründeten *paragone* zwischen Künstlerroman und Künstlerdrama eine versöhnliche Position entgegen – so stellt er das Künstlerdrama weder kategorisch infrage, noch spielt Marcuse es gegen den Künstlerroman aus, vielmehr attestiert er ihnen gattungsbedingt divergierende Bestrebungen.¹⁰⁰

98 KIND 1827, Sp. 1616. »Wenn man kurz und verständlich sagt: Künstler-Drama, militairisches Schauspiel, ländliches Gemälde, Fischer-Idyll, sogar Literatur-Geschichte etc. begründet man dadurch auch die Gattungen: Handwerker-Drama, Reichs-Contingents-Schauspiel, Marktflecken-Gemälde, Krebsfänger-Idyll, Maculatur-Geschichte? Sind aber obige Benennungen längst gebräuchlich, ohne daß jemand Anstoß daran genommen, warum sollte der Ausdruck: »malerische Schauspiele«, ja selbst der mir untergeschobene: »Maler-Schauspiele«, verwerflich seyn? Ist nach ihm nicht auch der: »Maler-Novelle« gebildet worden, lieset man beide nicht sehr oft und sind sie nicht allgemein verständlich?«

99 KRIENITZ 1922, GOLDSCHMIDT 1925 und LEVY 1929.

100 Marcuse geht davon aus, dass der Künstlerroman seinen Protagonisten zunächst im Konflikt mit der Gesellschaft darstelle, ihn in der Folge jedoch bei seinem Versuch begleite, die als qualvoll charakterisierte Dichotomie von Kunst und Leben im Laufe der Romanhandlung zu überwinden und eine neue Einheit anzustreben. Als Musterbeispiel einer solchen Entwicklung gilt Marcuse *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: Mit Wilhelms Erreichen einer »einheitlichen Lebensform« werde das »Künstlerproblem« gelöst und der Künstlerroman in den Bildungsroman überführt, der den Weg »vom subjektivistischen Künstlertum zum harmonischen Menschentum« nachzeichne; MARCUSE 1981, S. 84. Während Marcuse dem Künstlerroman somit »eine allgemeine Tendenz zur Versöhnung« zuschreibt, bescheinigt er dem Künstlerdrama eine genau gegensätzliche Tendenz, die er in der Gattung desselben begründet sieht: »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 zusammengedrängter Handlung anschwellen lassen«; ebd., S. 18. Demzufolge könne das Künstlerdrama, aufgrund seiner konfliktorientierten Grundstruktur, nicht die Auflösung der »Zweiheit von Kunst und Leben«, sondern allein eine Zuspitzung dieses Konflikts in Szene setzen.

Auch in der ersten Auflage des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* (1926/28) ist das Künstlerdrama mit einem Artikel vertreten. Sein Verfasser Werner Deetjen schlägt darin einen Bogen von Goethes Dramoletten *Künstlers Erdewallen* und *Künstlers Apotheose* bis zu den Künstlerdramen des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere zu jenen Gerhart Hauptmanns.¹⁰¹ Der Lexikonbeitrag beginnt mit der Feststellung, dass sich Künstlerdramen gemeinhin durch einen hohen Grad an auktorialer Selbstbezüglichkeit auszeichnen:

Das Drama, in dessen Mittelpunkt ein Maler, Bildhauer, Dichter, Musiker, Schauspieler usw. steht, geht meist aus einem persönlichen Kern hervor, insofern der Verfasser sich der Wesensart oder dem Schicksal dessen verwandt fühlt, den er zum Helden seines Werkes wählt, und sich unter fremder Maske darstellt. Die Behandlung des Stoffes wird dadurch subjektiv.¹⁰²

Demnach formuliert Deetjen die Genreerwartung, im Künstlerdrama spiegeln sich der Autor desselben, sein Kunst- und künstlerisches Selbstverständnis. Als unübertroffenes Musterbeispiel führt er, das Tieck'sche Urteil von 1827 zementierend, *Torquato Tasso* ins Feld: Goethes Drama sei »das einzig vollendete, nie wieder überbotene Werk dieser Art, Goethe durfte von seiner Dichtung sagen: ›Sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch‹.¹⁰³ Offenkundig tradiert Deetjen das Bild des genialischen Künstlers und erklärt »das durch die Not des Lebens gefesselte Genie« zum Hauptmotiv des Genres.

Es fällt auf, dass dieser Lexikonbeitrag aus der zweiten, neu bearbeiteten Auflage des *Reallexikons* von 1958 verschwunden ist. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass die mittlerweile in der Krise befindliche Künstlerkonzeption des Genies durch neue Künstlerbilder ersetzt wird, die – beginnend in den 1960er-Jahren – mit einer fortschreitenden Entmystifizierung der Kunst und des Künstlers einhergehen. Das wissenschaftliche Interesse am Künstlerdrama scheint in dieser Zeit, zumindest im deutschsprachigen Raum, im Verschwinden begriffen.¹⁰⁴ Erst 1975 wendet sich eine Dissertation wieder dem Thema zu: Krista Jussenhoven-Trautmann analysiert das Künstlerdrama der Restaurationsepoche.¹⁰⁵ Mit Theaterstücken der Gegenwart beschäftigt sich Manfred Kux, der in seiner 1980 publizierten Dissertation *Moderne Dichterdramen* dem Verhältnis von Dichter, Dichtung und Politik bei Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore nachgeht.¹⁰⁶ Im Jahr 2006

101 DEETJEN 1926/1928.

102 Ebd., S. 169f.

103 Ebd., S. 170.

104 In den USA erscheinen zwei Dissertationen, die sich der Künstlerfigur im deutschen Drama widmen: COLLINS 1940 und ANDERSON 1972.

105 In exemplarischen Werkanalysen sucht Jussenhoven-Trautmann die »Zeittendenzen und Absichten« der Autoren der Restaurationsepoche (1815–1848) offenzulegen. Dabei unterscheidet sie zwischen dem romantischen Künstlerdrama, dem Künstlerdrama als unterhaltendem Hoftheaterstück und dem Künstlerdrama als politisiertem Nationalschauspiel; JUSSENHOVEN-TRAUTMANN 1975.

106 KUX 1980. Mit ihrer 2008 erschienenen Promotionsschrift verfolgt Ioana Crăciun einen

erscheint die von Uwe Japp verfasste Überblicksdarstellung *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, die auf Vorlesungen an der Universität Karlsruhe in den Jahren 1996/97 und 2001/02 beruht:¹⁰⁷ Zwanzig ausgewählte Theatertexte – von Christian Felix Weiße's *Die Poeten nach der Mode* (1756) bis zu Thomas Bernhards *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1981) – werden nach epochenspezifischen Merkmalen befragt; dabei dominieren Dichterdramen das Analysekorpus.¹⁰⁸ In einem kurzen, dem Künstlerdrama der Gegenwart gewidmeten Ausblick konstatiert Japp den Trend zur »Diffundierung des singulären Künstlersubjekts zu Gunsten einer personalen Pluralität oder ›Szene‹, begleitet von der medialen Umdeutung des Künstlers.«¹⁰⁹ An dieser Stelle gilt es, anzusetzen und der postdramatischen Linie des Kunst- und Künstlerdramas am Beispiel des Autor-Regisseurs Schlingensiefel nachzugehen.

Japps Studie steht am Beginn einer Wiederentdeckung des Künstlerdramas als Forschungsgegenstand. Im Wintersemester 2007/08 findet an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz, veranstaltet durch den Interdisziplinären Arbeitskreis für Drama und Theater, eine dem Künstlerdrama gewidmete Ringvorlesung statt. Die Beiträge, die 2009 in dem von Frank Göbler herausgegebenen Sammelband *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen* zusammengefasst sind, beleuchten die internationale Entwicklung des Genres und seine strukturellen und thematischen Ausprägungen anhand ausgewählter Beispiele.¹¹⁰ Gunther Nickels Aufsatz, der den Band beschließt, beschäftigt sich mit dem deutschsprachigen Künstlerdrama der Gegenwart, Theatertexte von Wolfgang Bauer, Albert Ostermaier, Falk Richter und Rainald Goetz exemplarisch heranziehend. Nickel diagnostiziert, dass die Autoren das tradierte idealistische Künstlerbild unterlaufen, indem sie den Kunstbetrieb und seine Akteure ironisch zur Disposition stellen.¹¹¹

ähnlichen Ansatz, auch sie fokussiert historisch verbürgte Dichtergestalten in der Gegenwartsdramatik, dargestellt im »Kontext politischer Ereignisse von weittragender Bedeutung«; CRĂCIUN 2008, S. 15. Ihr Analysekorpus überschneidet sich mit demjenigen Kux', so analysiert Crăciun Theaterstücke von Grass, Dorst, Weiss und Martin Walser. Am Ende ihrer Studie steht der Befund, dass im zeitgenössischen Dichterdrama der Dichter nicht mehr als Künstler im Vordergrund stehe, sondern als eine »entmythisierte, ins Tragikomisch-Groteske projizierte, anonyme Existenz«, die dem Dramatiker als Projektionsfläche für ironische Selbstreflexion diene; ebd., S. 279f.

107 Vgl. BIRKNER 2005.

108 JAPP 2004. Nur vier der analysierten Theaterstücke handeln von bildenden Künstlern: Oehlenschlägers *Correggio*, Hebbels *Michel Angelo*, Hofmannsthals *Der Tod des Tizian* und Hauptmanns *Michael Kramer*. Bei den anderen von Japp untersuchten Dramen sind – mit Ausnahme von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* – die Protagonisten Dichter und Schriftsteller.

109 Ebd., S. 264.

110 GÖBLER 2009.

111 Vgl. NICKEL 2009, S. 287.

Ebenfalls im Jahr 2009 erscheint die Dissertation Nina Birkners, die sich dem Künstlerdrama des 20. Jahrhunderts widmet.¹¹² In fünf Einzelanalysen – untersucht werden mit dem Instrumentarium der Bourdieuschen Feldtheorie Theatertexte von Hauptmann, Brecht, Bernhard, Bauer und Richter – identifiziert Birkner verkantete, verfemte, kanonisierte, »naive« und »gerissene« Künstlertypen. Obwohl es ihr ein Anliegen ist, die Genredefinition auch auf das Postdramatische hin zu erweitern, verzichtet Birkner in ihrer Studie darauf, postdramatische Künstlerdramen zu bearbeiten. Wie schon Nickel lenkt sie den Fokus vielmehr auf die der Pop-Ästhetik verpflichteten Theatertexte Bauers und Richters.

Unter dem Begriff des Künstlerdramas fasst Birkner all jene Bühnenstücke, »in deren Zentrum ein fiktiver oder historischer schöpferischer Protagonist steht (bei den Bühnenstücken, die die dramatische Form problemlos oder kritisch nutzen) oder in denen Sprecherinstanzen von einem solchen erzählen (bei den Theatertexten, die die dramatische Form überwinden)«. ¹¹³ Mit dieser Genreexplikation macht Birkner das Künstlerdrama dezidiert an der Künstlerperson fest, die entweder als Bühnenfigur auftreten oder von der durch Sprechinstanzen die Rede sein soll. Diese für das postdramatische Theater problematische Fixierung will der von mir eingeführte Terminus Kunst- und Künstlerdrama vermeiden, indem er sich auch den in den Stücken verhandelten Kunstdiskursen zuwendet, die von einem individuierbaren Künstlerprotagonisten losgelöst sein können.

Die Zusammenschau macht deutlich, dass das Künstlerdrama als bislang marginalisierter Untersuchungsgegenstand auf erneutes wissenschaftliches Interesse stößt. Obschon hierbei auch Theaterstücke der Gegenwart in den Fokus der Forschung rücken, bleibt die Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Künstlerdrama ein Desiderat. Meine Studie will mit der Analyse der Schlingensief'schen Theaterproduktionen einen Beitrag dazu leisten, dieser Forschungslücke zu begegnen.

112 BIRKNER 2009.

113 Ebd., S. 2. Mit dieser Explikation schließt Birkner an Gerda Poschmanns Kategorisierung an. Unter Bühnenstücken, die die dramatische Form problemlos oder kritisch nutzen, subsumiert Poschmann Theatertexte, die die referenzielle Illusion des Theaters in Rechnung stellen. Hingegen zeichnet Texte, die – als »nicht mehr dramatische Theatertexte« – die dramatische Form überwinden, der vollständige Verzicht von Figuration und Narration aus: »Äußerlich präsentieren sich solche Texte ohne klare Trennung von Haupt- und Nebentext und ohne figural eindeutig zugeordnete Repliken«; POSCHMANN 1997, S. 260.