

## 4 Exkurs: Genie und Melancholie im traditionellen Künstlerdiskurs

In Kunst- und Künstlerdramen sedimentieren sich Künstlerbilder, Kunstdiskurse und Narrative, die das jeweils zeitgenössische Kunst- und Künstlerverständnis widerspiegeln.<sup>114</sup> Dabei ist zu konstatieren, dass es *Topoi* gibt, die für das frühe Künstlerdrama konstitutiv sind und ebenso in postdramatischen Theaterstücken tradiert werden – sie tragen nicht zuletzt zur Kontinuität des Genres bei. Zwei traditionelle *Imagines*, die den Schlingensiefel'schen Kunst- und Künstlerdiskurs prägen, sollen im Folgenden kurz vorgestellt und kulturwissenschaftlich kontextualisiert werden: Es sind zum einen Konfigurationen des Künstlergenies, zum anderen um die Melancholiekonzeption kreisende Künstlerbilder – *Figurationen*, die oftmals miteinander interferieren.

### 4.1 Das Künstlergenie

Die sich in der Renaissance etablierenden Vorstellungen vom *Genius* und *Ingenium*, die die Grundlage für den modernen Geniebegriff bilden, gehen auf antikes Gedankengut zurück.<sup>115</sup> Im römischen Altertum begegnet uns der *genius* als ein den Menschen vor Unheil bewahrender Schutzgeist – eine Konzeption, in der die sokratische Vorstellung vom *daimonion* nachwirkt. Jener Dämon entspreche, so Sokrates, einer inneren Stimme, die göttliche Eingebung vermittelt.<sup>116</sup> In seiner Enthusiasmuslehre entwickelt Platon diesen Gedanken fort und schreibt künstlerischem Schöpfungsfertum einen göttlichen Ursprung zu: Dichter, von göttlicher Kraft besessen, schreiben ihre Lieder in einem Zustand göttlicher Begeisterung und Ergriffenheit, sie seien »Mittler der Götter«.<sup>117</sup> Im antiken Rom besteht diese Vorstellung weiter, dabei wird der griechische Begriff des *enthousiasmós* durch den lateinischen der *mania* ersetzt. Römische Dichter verstehen ihre Inspiration als göttlich legitimiert und bezeichnen sich als *poeta vates*, als priesterhafte Seher.

Seit der Spätrenaissance wird das Modell der göttlichen Eingebung zunehmend von einer Deifizierung des Künstlers abgelöst, die den Kunstschaffenden als Schöpfer und gottgleiches Genie feiert. Dessen Inspiration initiiert keine göttliche Macht mehr, sondern beruht auf individueller Subjektivität. Die endgültige Säkularisierung der Geniekonzeption vollzieht sich in der Zeit der Aufklärung, um schließlich in den Geniekult des Sturm und Drang zu kulminieren.

114 Vgl. auch Christopher F. Laferl und Anja Tippner über das Genre der Künstlerbiografie; LAFERL/TIPPNER 2011, S. 8.

115 Vgl. zu diesem Abschnitt KRIEGER 2007, S. 19–38.

116 In der Platonischen *Apologie* beruft sich der öffentlich wegen »Frevel wider die Religion« angeklagte Sokrates darauf, dass ihm seit seiner Jugend »etwas Göttliches, etwas Dämonisches« zu widerfahren pflege, nämlich das Hören einer »weissagende[n] Stimme – eine Stimme, die zu mir spricht, die mir, sooft sie spricht, stets von dem abrät, was ich gerade zu tun beabsichtige«; PLATON 2021, S. 55 u. 83 (*Apologie* 31c–d u. 40a).

117 PLATON 2020, S. 19 (*Ion*, 534a–e).

In der Romantik wird das künstlerische Genie in Opposition zum Bürgertum positioniert, dem Künstler kommt als gesellschaftlich isoliertem Sonderling eine soziale Außenseiterrolle zu.<sup>118</sup> Mit dem Außenseitertum und der Antibürgerlichkeit, die im 19. Jahrhundert in Figurationen des Bohemiens, Dandys und *décadent* münden,<sup>119</sup> geht die Vorstellung von der devianten Künstlerpersönlichkeit einher, die nach 1800 zum Gegenstand der Medizin und Psychiatrie wird. War der Wesenzustand der Melancholie trotz aller Ambivalenz in der Antike und Renaissance als Voraussetzung geistiger Außergewöhnlichkeit noch vorwiegend positiv konnotiert, und fand in der Romantik noch eine Verklärung der leidvollen Künstlerexistenz statt, wird – im Zuge des Pathologisierungsdiskurses – das Künstlergenie »auf eine unberechenbare Psyche und auf moralische Degeneriertheit reduziert«.<sup>120</sup>

Als Wegbereiter der »Genie-und-Irrsinn-Lehren«<sup>121</sup> des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gilt der Philosoph und Arzt Arthur Schopenhauer, der in seinem erstmals 1819 veröffentlichten Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* die These aufstellt, dass »Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie aneinander grenzen, ja ineinander übergehn.«<sup>122</sup> Goethes Künstlerdrama *Torquato Tasso* findet Schopenhauer in dieser Hinsicht besonders lehrreich, da es »nicht nur das Leiden, das wesentliche Märtyrertum des Genius als solchen, sondern auch dessen stetigen Übergang zum Wahnsinn vor die Augen stellt.«<sup>123</sup> Das Genie, für Schopenhauer ein *monstrum per excessum*, stelle eine aus einem »Überschuß der Gehirntätigkeit«<sup>124</sup> erwachsene Anomalie dar. Seine übersteigerte Erkenntniskraft habe zur Folge, dass

118 Vgl. WETZEL 2020, S. 206.

119 Ebd., S. 51.

120 RECKWITZ 2014, S. 84.

121 NEUMANN 1986, S. 135.

122 SCHOPENHAUER 1986, S. 272.

123 Ebd., S. 273. Von der »unmittelbaren Berührung zwischen Genialität und Wahnsinn« hat sich Schopenhauer nicht zuletzt bei seinen häufigen Psychiatriebesuchen überzeugen können. In den Irrenhäusern sei er auf »einzelne Subjekte von unverkennbar großen Anlagen« gestoßen, »deren Genialität deutlich durch den Wahnsinn durchblickte, welcher hier aber völlig die Oberhand erhalten hatte.« Auch jenseits der Irrenanstalten konstatiert Schopenhauer, dass »jede Steigerung des Intellekts über das gewöhnliche Maß hinaus als eine Abnormität schon zum Wahnsinn disponiert«, insofern alle geistig überlegenen Menschen, deren Bekanntschaft er gemacht habe, »einen leisen Anstrich von Verrücktheit verrieten«; ebd., S. 274.

124 SCHOPENHAUER 1986a, S. 486. Diesen Überschuss sieht Schopenhauer in der Anatomie genialer Menschen widerspiegelt. Von zumeist kleiner Statur sollen Genies über eine außergewöhnlich umfangreiche Gehirnmasse verfügen, deren Substanz in einer besonderen Textur vorliege, wohingegen »Rückenmark und Nerven ungewöhnlich dünn« seien. Das geniale Gehirn führe, so Schopenhauer, ein vom restlichen Körper abgelöstes und zu ihm in »vollkommenen Gegensatz« stehendes »Parasitenleben«: »Freilich wird es dadurch leicht feindlich auf den übrigen Organismus wirken und durch sein erhöhtes Leben und rastlose Tätigkeit ihn frühzeitig aufreiben« – die Selbsterstörung des Genies scheint also gleichsam vorprogrammiert zu sein, »wenn nicht auch er [sein Körper] selbst von energischer Lebenskraft und wohl konstituiert ist«; ebd., S. 506f.

es selbstzerstörerisch »auf lauter Extreme« verfallende, mithin »Exzentrizitäten«, »Torheiten« und dem Wahnsinn ausgesetzt sei. Schopenhauer führt aus:

Zu den angegebenen Nachteilen gesellt sich nun noch die übergroße Sensibilität, welche ein abnorm erhöhtes Nerven- und Zerebral-Leben mit sich bringt, und zwar im Verein mit der das Genie ebenfalls bedingenden Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit des Wollens, die sich physisch als Energie des Herzschlages darstellt. Aus allem diesen entspringt sehr leicht jene Überspanntheit der Stimmung, jene Heftigkeit der Affekte, jener schnelle Wechsel der Laune unter vorherrschender Melancholie, die *Goethe* uns im »Tasso« vor Augen gebracht hat. Welche Vernünftigkeit, ruhige Fassung, abgeschlossene Übersicht, völlige Sicherheit und Gleichmäßigkeit des Betragens zeigt doch der wohlausgestattete Normalmensch, im Vergleich mit der bald träumerischen Versunkenheit, bald leidenschaftlichen Aufregung des Genialen, dessen innere Qual der Mutterschoß unsterblicher Werke ist. – Zu diesem allen kommt noch, daß das Genie wesentlich einsam lebt.<sup>125</sup>

Abermals Goethes *Torquato Tasso* als Anschauungsmaterial aufrufend, attestiert Schopenhauer dem genialen Menschen Überspanntheit, Launenhaftigkeit, Schwermut, inneres Leiden und Einsamkeit. Mit seiner Genietheorie beeinflusst er wesentlich die in der Folgezeit sich anschließende Beschäftigung mit dem Phänomen des Genies, sowohl auf den Gebieten der Philosophie und Psychologie als auch auf dem allmählich sich ausbildenden Feld der Psychiatrie.<sup>126</sup> Großer Popularität erfreuen sich die Studien des italienischen Kriminologen und Psychiaters Cesare Lombroso, der sich mit seinen Publikationen *Genio e follia* (1864) und *Genio e degenerazione* (1897) der Geniepathografie verschreibt.<sup>127</sup> Attraktiv wird die Engführung von Kunst und Devianz wiederum für die gegen bürgerliche Wert- und Verhaltensnormen opponierenden Avantgarden: Die Surrealisten etwa erheben Outcasts und Wahnsinnige zu positiven Referenzfiguren und Identifikationsvorbildern.

---

125 Ebd., S. 502f., Hervorhebung im Original. Der geniale Mensch sei »nicht zum gemeinschaftlichen Denken, d. h. zur Konversation mit den andern geeignet«, weshalb er aus den Reihen der Gewöhnlichen zwangsläufig ausgestoßen werde, da jene »sich behaglicher mit ihresgleichen fühlen«; ebd., S. 503.

126 Vgl. NEUMANN 1986, S. 137.

127 Lombroso schreibt dem Genie psychische und psychopathische Eigentümlichkeiten zu, darunter Größenwahn und Grübelsucht, Halluzinationen, Paramnesien, sittliche Entartung und sexuelle Perversität; vgl. LOMBROSO 1894, S. 126–173. »Neben diesen Beispielen episodischer Symptome von Psychosen bei zahlreichen genialen Menschen stehen andere, in denen die degenerative Natur des Genies sich darin zeigt, dass nach vielen Vorboten des Irreseins das Leben in völliger Geistesstörung verläuft«; ebd., S. 174. Lombrosos Pathografien hochbegabter Persönlichkeiten beruhen auf anekdotischem Material. Die Sammlung (vermeintlicher) Krankengeschichten berühmter Geistesgrößen und die mit ihr einhergehende Suche nach den Abnormitäten des Genius finden ihren Höhepunkt in Wilhelm Lange-Eichbaums erstmals 1928 veröffentlichtem und mit zahlreichen Wiederauflagen überaus populärem Werk *Genie, Irrsinn und Ruhm*.