

Inhalt

Einleitung	I
1. Anwärter im kulturellen Feld: Der verkannte Künstler in Gerhart Hauptmanns »Michael Kramer« (1900)	19
1.1. Das Scheitern des verkannten Künstlers	21
1.1.1. Arnolds Scheitern an fehlender beruflicher und privater Anerkennung	21
1.1.2. Arnolds Scheitern am väterlichen Erwartungsdruck	24
1.1.3. Arnolds Scheitern am inneren Konflikt	27
1.2. Die dramaturgische Funktion des verkannten Künstlers	30
1.2.1. Michael Kramers Kunstauffassung	31
1.2.2. Arnolds Selbstmord als »Inspiration« für Michael Kramer	35
1.3. »Michael Kramer« als Manifestation eines »doppelten Bruchs« mit der kanonisierten und der naturalistischen Kunst	39
1.3.1. Die thematische und dramaturgische Gestaltung des »doppelten Bruchs«	41
1.3.2. Hauptmanns Positionierung im kulturellen Feld	44
2. Zentrale Motive im Künstlerdrama um verkannte Künstler (Hauptmann, Jahn, Johst, Sorge)	48
2.1. Geniekonzeption und Sakralisierung von Kunst	48
2.2. Antagonismus von bürgerlichem Leben und Künstlerexistenz	58
2.3. Kritik am Kunst- und Kulturbetrieb	63
2.4. Position und Positionierung der Theaterautoren im kulturellen Feld	67
3. Anwärter im kulturellen Feld: Der verfemte Künstler in Bertolt Brechts »Baal« (1918)	72
3.1. Der Bruch des verfemten Künstlers mit seinem sozialen Umfeld	77
3.1.1. Baals Bruch mit den Weihungsinstanzen des kulturellen Feldes	77
3.1.2. Baals Bruch mit den Rezipienten seiner Artefakte	83
3.2. Die Kunstauffassung des verfemten Künstlers	85
3.2.1. Baals ästhetische Prämissen	86

3.2.2.	Baals Ästhetisierung der Umwelt	88
3.2.3.	Baals Ästhetisierung der eigenen Künstleridentität	89
3.3.	Das Scheitern des verfeimten Künstlers	93
3.4.	»Baak« als Manifestation eines Bruchs mit der expressionistischen Dramatik	96
3.4.1.	Die anti-expressionistische Konzeption	98
3.4.2.	Brechts Positionierung im kulturellen Feld	103
4.	Zentrale Motive im Künstlerdrama um verfeimte Künstler (Brecht, Zech)	110
4.1.	Geniekonzeption ohne die Sakralisierung von Kunst	110
4.2.	Antagonismus von bürgerlichem Leben und Künstlerexistenz . . .	112
4.3.	Kritik am Kunst- und Kulturbetrieb	113
4.4.	Position und Positionierung der Theaterautoren im kulturellen Feld	115
5.	Die Konzeption der Anwärter im kulturellen Feld als Bohemiens .	119
6.	Teilhaber im kulturellen Feld:	
	Gerissene und naive Künstler in Wolfgang Bauers »Change« (1969) .	124
6.1.	Negation des Geniegedankens:	
	Der bohemetypische Habitus als Distinktionsmittel der Avantgarde	132
6.2.	Negation der antagonistischen Sphären Kunst und Leben:	
	Die gruppeninternen sozialen Zwänge in »Change«	134
6.3.	Die Durchsetzungsstrategien der gerissenen und naiven Künstler .	138
6.4.	Die Entlarvung des gerissenen Künstlers Fery Seewann als naïv . .	143
6.5.	»Change« als Manifestation eines »doppelten Bruchs« mit der Wiener Gruppe und der geweihten Dramatik in der Bundesrepublik	150
6.5.1.	Die Gestaltung des Bruchs mit der Wiener Gruppe	150
6.5.2.	Bauers Positionierung im kulturellen Feld in Österreich . . .	158
6.5.3.	Bauers Bruch mit der engagierten Dramatik in der Bundesrepublik	160
6.5.4.	Bauers Positionierung im kulturellen Feld in der Bundesrepublik	170
7.	Teilhaber im kulturellen Feld:	
	Gerissene Künstler in Falk Richters »Gott ist ein DJ« (1998)	173
7.1.	Der dominante Einfluss audiovisueller Medien auf die Weltwahrnehmung der Protagonisten	174
7.2.	Die Kunstauffassung der Protagonisten	178
7.3.	Die Kategorisierung der Figuren als gerissene Künstler	179
7.4.	Die spezifischen Strukturen des Kunst- und Kulturbetriebs	181
7.5.	Die Durchsetzungsstrategien der gerissenen Künstlerfiguren . . .	186

7.5.1. Die »gerissene« Selbstpräsentation	186
7.5.2. Die »gerissene« Identitätskonstruktion	191
7.5.3. Die Entlarvung der gerissenen Künstler als naiv	192
7.6. »Gott ist ein DJ« als Manifestation eines Bruchs mit der geweihten Dramatik	194
7.6.1. Die dramaturgische Konzeption als Pop-Theatertext	194
7.6.2. Richters Positionierung im kulturellen Feld	199
8. Zentrale Motive im Künstlerdrama um gerissene und naive Künstler (Bauer, Bauersima / Desvignes, Ostermaier, Richter)	204
8.1. Negation des Geniegedankens	204
8.2. Vereinbarkeit von Künstlerexistenz und bürgerlicher Lebensführung	206
8.3. Kritik am Kunst- und Kulturbetrieb	208
8.4. Entlarvung der gerissenen Künstler als naiv	210
8.5. Position und Positionierung der Theaterautoren im kulturellen Feld	212
9. Teilhaber im kulturellen Feld: Der kanonisierte Künstler in Thomas Bernhards »Über allen Gipfeln ist Ruh« (1981)	218
9.1. Moritz Meisters Kunstauffassung	223
9.2. Die <i>posture</i> des kanonisierten Künstlers	226
9.3. Meisters Vereinnahmung durch die Inhaber kultureller und politischer Macht	232
9.3.1. Meister als ein von der Parteipolitik korrumpierter Künstler	232
9.3.2. Meister als ein vom Kulturbetrieb vereinnahmter Künstler	234
9.4. »Über allen Gipfeln ist Ruh« als Manifestation eines Bruchs mit der kanonisierten Avantgarde	238
9.4.1. Bernhards Diskreditierung der kanonisierten Avantgarde	238
9.4.2. Bernhards Distanzierung vom eigenen Schriftsteller-Image	245
9.5. Bernhards Positionierung im kulturellen Feld	250
10. Zentrale Motive im Künstlerdrama um kanonisierte Künstler (Bernhard, Dorst, Dürrenmatt, Thoma)	252
10.1. Der kanonisierte als korrumpierter und / oder vereinnahmter Künstler	252
10.2. Kritik am Kunst- und Kulturbetrieb	255
10.3. Position und Positionierung der Theaterautoren im kulturellen Feld	258
Schluss	267
Literaturverzeichnis	277
Namensregister	301