

# Inhalt

Einleitung . . . . .	1
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, Jahnn, 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 verfehlten 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 verfernte 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 naiv .	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‹ Selbstdarstellung . . . . .	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 Bernhard's ›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 korrumpter Künstler .	232
9.3.2. Meister als ein vom Literaturbetrieb 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 korrumpter 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