



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wir Alle sind ja Künstler geworden“
Künstlerfiguren im österreichischen Roman des
19. Jahrhunderts am Beispiel von Friedrich Uhl

Verfasserin

Mag. Birgit Lorenz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger

Danksagungen

Ich möchte all jenen danken, die mir am Weg zu dieser Arbeit geholfen haben:

Für die Unterstützung während meines Studiums und der Entstehung dieser Diplomarbeit danke ich Frau Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger. Ebenso gilt mein Dank meinen Uni-Kollegen aus den diversen Diplomanden- und Dissertanten-Seminaren für die guten Ideen im Diskussionsforum.

Meinem Freund Roland Lienhart danke ich für moralischen Beistand, ebenso wie für Interesse und Unterstützung beim Formulieren und Korrekturlesen. Meinen Eltern danke ich dafür, dass sie mir mein Studium ermöglicht und mich auf meinem Weg stets unterstützt und gestärkt haben. Und nicht zu vergessen meiner Schwester, die mir mit ihrer witzigen Art aus so mancher Krise geholfen hat.

Inhalt

1	Vorbemerkung.....	7
1.1	Friedrich Uhl (1825-1906).....	8
1.2	Uhls Romane im Überblick.....	9
1.2.1	Farbenrausch (FR)	10
1.2.2	Die Theaterprinzessin (TP).....	12
1.2.3	Das Haus Fragstein (HF)	15
2	Literaturhistorischer Hintergrund.....	17
2.1	Der Roman im 19. Jh. – Der historische Künstlerroman	17
2.2	Uhls Romane als Trivialliteratur?	22
2.2.1	Was ist Trivialliteratur?	22
2.2.2	Füllen von Leerstellen – Wolfgang Iser	23
2.2.3	Schemata zur Erkennung von Trivialliteratur.....	25
2.3	Entwicklung Künstlerbegriff bis zum Fin de Siècle	33
2.3.1	Die Tradition der Künstlerromane.....	41
2.3.2	Künstler ohne Werk – die Künstlerromane der Romantik	43
3	Charakterisierung der unterschiedlichen Figuren.....	47
3.1	Marie, die zerbrechliche Träumerin (TP).....	47
3.2	Antonie, die unschuldige Reine (TP).....	51
3.3	Konrad Heil, der „unbeschriebene“ Dichter (TP).....	55
3.4	Elsner, der Mann zwischen Kunst und Leben (FR)	56
3.5	Coniere, der „romantische“ Künstler (FR).....	62
3.6	„Herrscher der Kunst“ – Künstlerfürst und Theaterprinzessin	69
3.6.1	Camilla, die Zerrüttete (TP).....	72
3.6.2	Steiner, der Künstlerfürst (FR)	75
3.7	Weitere (allgemeinere) Künstlerfiguren	84
	Die kränkliche Künstlergestalt	84
	Die neidische Schauspielerin.....	86
	Die einfältige Tänzerin	87

4	Weitere Motive	88
4.1	Epigonentum	88
4.2	Absolute Kunst – zum Preis des irdischen Lebens	91
4.3	Die Beziehung zwischen Kunst und Leben – Das Leben als Kunst	94
4.4	Das Werk als Denkmal bzw. Kind	98
4.5	Kunstreligion	100
4.6	Kunst als Kriegsstrategie	106
4.7	Reflexion über Kunst und Gesellschaft	108
4.8	Die künstlerische Scheinwelt	113
4.9	Interdisziplinäre Beschreibungen	118
5	Schlussbemerkung	121
6	Literaturverzeichnis	123
6.1	Primärliteratur	123
6.2	Sekundärliteratur	125
	Zusammenfassung	131
	Curriculum Vitae	132

Siglenverzeichnis

Seitenverweise auf die Primärtexte von Friedrich Uhl erfolgen nach den folgenden Ausgaben und werden im laufenden Text mit den hier vermerkten Siglen gekennzeichnet.

B 1 = Friedrich Uhl, Die Botschafterin, Erster Band, Berlin 1880.

B 2 = Friedrich Uhl, Die Botschafterin, Zweiter Band, Berlin 1880.

FR 1 = Uhl, Friedrich: Farbenrausch. Erster Band. Berlin 1887.

FR 2 = Uhl, Friedrich: Farbenrausch. Zweiter Band. Berlin 1887.

HF = Uhl, Friedrich: Das Haus Fragstein. Wien 1878.

TP 1 = Uhl, Friedrich: Die Theaterprinzessin. Erster Band. Wien 1863.

TP 2 = Uhl, Friedrich: Die Theaterprinzessin. Zweiter Band. Wien 1863.

TP 3 = Uhl, Friedrich: Die Theaterprinzessin. Dritter Band. Wien 1864.

Auf Werke anderer Autoren sowie der Forschungsliteratur wird mit den im Literaturverzeichnis angeführten Kurztiteln verwiesen.

1 Vorbemerkung

Ich bin auch Künstler geworden, mein
liebes Kind, wir Alle sind ja Künstler
geworden, nicht wahr? Du ... warst
beim Theater, Fidel Lustig ist auch
zum Theater gegangen und so blieb
mir denn Nichts übrig, als mich
ebenfalls der Kunst zuzuwenden.
(TP 1, S. 170)

In den Romanen des bisher unbeachteten österreichischen Autors Friedrich Uhls treten vermehrt Protagonisten auf, die als unterschiedliche Künstler bezeichnet werden können. Eigentlich sind fast alle Protagonisten Künstler im engeren oder weiteren Sinne. Gegen Ende der Romane verwickelt der Autor seine Hauptpersonen in kunstpolitische Diskussionen, die jeweils zwei kontrastierende Meinungen aufzeigen. Auch Kritik der Gesellschaft und Kunstszene spielt bei Uhl eine Rolle.

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit liegt vor allem darin, Texte eines kaum untersuchten Autors aus dem 19. Jahrhundert aufzuarbeiten und diese unter den Gesichtspunkten der Trivialliteratur und der romantischen Kunstphilosophie zu betrachten. Ziel ist es, diese unterschiedlichen Künstlerfiguren und Positionen zu umreißen und durchgängige Motive herauszuarbeiten. Dabei soll eng am Text gearbeitet werden. Der Text soll für sich sprechen, da vor allem die eignen Aussagen der Protagonisten sehr viel über die Künstlerfiguren aussagen.

Seit der frühen Romantik entwickelte sich ein neues Selbstbewusstsein und -verständnis der Künstler, die nun mehr und mehr Freiheit erlangten und nicht mehr den Höfen und Klöstern unterworfen waren. Zwänge und Vorschriften konnten die Künstler hinter sich lassen, sie waren nun nur mehr dem eigenen Ingenium verpflichtet. In diese Epoche fällt auch das Aufkommen des Geniebegriffes.¹ Die Künstlerwelt veränderte sich grundlegend – was die Auswirkungen bis weit in die folgenden Jahrhunderte zeigen. Auch in den Romanen des 19. Jahrhunderts spielen viele der in der Literatur der Romantik entwickelten Künstlerfiguren eine große Rolle. Diesen Aspekt gilt es anhand der in den Romanen Uhls auftretenden Künstler zu untersuchen.

¹ Vgl. Eintrag Künstler. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 16 Krut-Link. Leipzig/Mannheim 2006, S. 102.

Im 19. Jahrhundert wurde der Künstlerroman mit all seinen Problematiken „durch Popularisierung in der Trivial- und Unterhaltungsliteratur einem breiteren Publikum zugänglich gemacht.“² Vorrangig scheint es, dass Uhl in seinen Romanen, die zu Unterhaltungszwecken dienen sollten, Liebesgeschichten und Einzelschicksale seiner Zeit zeigen will. Zudem entwirft er mit seinen Beschreibungen Bilder aus dem Künstler- und Theaterleben des 19. Jahrhunderts, der Makart- und Ringstraßenzeit. Doch bei genauerer Betrachtung sind etliche Motive der Romantik und ihrer Kunstphilosophie eingearbeitet.

1.1 Friedrich Uhl (1825-1906)

Der Journalist und Schriftsteller Friedrich Uhl, der auch unter dem Pseudonym Staberl veröffentlichte, wurde am 14.5.1825 in Teschen, Schlesien geboren und starb am 20.01.1906 in Mondsee, Oberösterreich. Uhl kam in den 1840ern nach Wien um Philosophie zu studieren, widmete sich aber bald ausschließlich dem Journalismus. Vor allem in den *Sonntags-Blättern* von August Frankl war er mit Novellen, Märchen und Reiseskizzen vertreten.³ Seine literarische Laufbahn begann er mit den *Märchen aus dem Weichselthal* (Wien 1847), es folgten Reiseberichte und Landschaftsbeschreibungen (*Aus dem Banat; Landschaften und Staffagen*, Leipzig 1848 und *An der Theiß; Stilleben*, Leipzig 1851). Er verfasste ab 1848 auch Lyrik und veröffentlichte unter *Neueste Erzeugnisse der tschechischen Literatur* tschechische Schmählieder. Seine Romane erschienen ab den 1860ern (*Die Theaterprinzessin* 1863-64, *Das Haus Fragstein* 1878, *Die Botschafterin* 1880 und *Farbenrausch* 1887). Ab 1848 war er fortwährend journalistisch tätig, so übernahm er zum Beispiel 1872 bis 1899 den Posten als Chefredakteur der *Wiener Zeitung*, für deren *Abendpost* er teils unsignierte Theaterkritiken verfasste, was auch Auswirkungen auf die in Figurenrede auftretende Kunstkritik in den Romanen hat. 1908 erschien seine Autobiographie *Aus meinem Leben*.⁴

² Eintrag Künstlerroman. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 16 Krut-Link. Leipzig/Mannheim 2006, S. 104.

³ Siehe Eintrag Uhl. In: Franz Brümmer (Hg.): Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jh. bis zur Gegenwart. 6. völlig neu bearbeitete stark vermehrte Auflage. Bd. 7. Spillmann bis Witzmann. Leipzig 1913, S. 236. Genaue Angaben der von ihm verfassten Artikel bei Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Band 48, 1883 (nachgedruckt bei Schmidt Periodicals 2011), S. 239-241.

⁴ Siehe Wurzbach 1883, S. 240.

1.2 Uhls Romane im Überblick

In den Romanen Uhls mischen sich Liebesgeschichten, Schicksalserzählungen und Künstlergeschichten ineinander. Auch Milieuschilderungen und Diskussionen über Kunst bzw. Kulturkritik finden Platz. Ein zeitgenössischer Kritiker schrieb über Uhls Romane:

Sie gehören zu den tüchtigsten der neuesten Zeit in realistischer Richtung. Steht er auch an Spannkraft und Reiz den gleichartigen Erzeugnissen der Franzosen nach, den Sittenbildern *Feuillet's* oder *Daudet's*, so übertrifft er sie an gewissenhafter Treue, an innerer Wärme, an dichterischem Gehalte. Seine Romane sind Zeichen und Zeugen der Zeit, culturhistorische Documente, aus denen die Enkel lernen, wer und wie ihre Großeltern gewesen, illustrierte Bücher der Chronika, welche die politische Geschichte ergänzen, erläutern, coloriren. Und da die Geschichte der Wiedergeburt Oesterreichs und seiner Kaiserstadt zu den interessantesten Capiteln aus dem gewaltigen Epos des neunzehnten Jahrhunderts zählt, so sind aus dieser Geschichte geschöpfte Romane um so willkommener, je mehr die darin handelnden Personen mit *Callot'scher* Feinheit, mit *Teniers'scher* Lebenswahrheit gezeichnet sind.⁵

Dieses Zitat sagt schon viel über seine Werke aus: die Romane lassen sich als „Zeichen und Zeugen der Zeit, culturhistorische Documente“⁶, als frühe historische Romane einstufen, die fast noch in der Gegenwart spielen – so erschien *Farbenrausch* schon 1887, nur drei Jahre nach dem Tod des Malers Hans Makart, der unter dem Namen Steiner als einer der Protagonisten auftritt. Der Ausdruck „gewissenhafte Treue“⁷ kennzeichnet vor allem den Schreibstil des Autors, der die Seiten seiner Bücher mit detailgenauen Beschreibungen der Stadt – meist spielen die Romane im Wien des 19. Jahrhunderts –, der Szenerie, der Umstände und der jeweiligen Beweggründe füllt, ohne dass es für einige Seiten zu konkreten Handlungen der Personen kommt. Die teils langatmigen, genauen Beschreibungen wechseln sich mit ebenfalls langen Dialogen ab, die für die Figurencharakterisierung und die Wiedergabe von Kritik an der Gesellschaft bzw. auch dem Theater genutzt werden. Obwohl es sich grob genommen meist um Liebesgeschichten handelt (Emmy und Elsner, Malvine Heller und Steiner in *Farbenrausch*, Anna und Friedberg in *Das Haus Fragstein*, und die Dreiecksgeschichte Camilla, Konrad, Marie in *Die Theaterprinzessin*), spielen Künstler im weitesten Sinne immer wieder eine große Rolle. Dies mag an Uhls

⁵ Wurzbach 1883, S. 240-241.

⁶ Wurzbach 1883, S. 240.

⁷ Wurzbach 1883, S. 240.

journalistischer Tätigkeit als Theaterkritiker liegen, wie auch an der von Kunst durchdrungenen Epoche der Ringstraßen- oder Gründerzeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien. Repräsentation und schöner Schein waren die Credo dieser Epoche. Die bildenden Künste blühten, erstmals wurden auch Künstlern und Dichtern Denkmäler⁸ gewidmet, die Bühnen der neuen Gebäude Oper, Burg- und Volkstheater wurden rege bespielt. In diesem Umfeld entstanden die hier behandelten Texte, die ein gutes Bild der damaligen Verhältnisse widerspiegeln.

1.2.1 Farbenrausch (FR)

In *Farbenrausch* wird die Geschichte von drei Künstlern im Wien des späten 19. Jahrhunderts erzählt, der Großteil der Erzählung spielt Ende der 1870er (Siehe FR 1, S. 20)⁹. Der alte Coniere musste in seinem Leben viele Schicksalsschläge erleiden. Er ist ein Künstler, der sich mit mittelmäßiger Porträtmalerei das tägliche Brot verdient, aber das eine wahre Kunstwerk nie geschaffen hat und wahrscheinlich auch nie schaffen wird. Da er selbst nicht wirklich schaffen kann, betätigt er sich als Kritiker der Anderen, wobei er sich kein Blatt vor den Mund nimmt. Er nimmt einen armen Jungen bei sich auf, dem er das Malen beibringt. Aus diesem Ziehsohn wächst der Maler Elsner heran, ein Idealist, ein bescheidener Maler mit nur kleinem Publikum, dafür wird er als Künstler geschätzt. Sein Gegenspieler Steiner, der die Charakterzüge Hans Makarts trägt, ist der gefeierte Künstler dieser Tage. Er ist das genaue Gegenteil von Elsner, wo er mit ganzer Farbenpracht – die in seinen Werken, aber auch in seinem Auftreten, seiner ganzen Art zum Vorschein kommt – auftritt, wird er bejubelt und gerühmt.

Im Laufe der Geschichte wird das Leben der drei Protagonisten geschildert: ihr Umgang mit dem Publikum, ihre Persönlichkeit, ihre Beziehung zu einander und zu den Frauen. Coniere heiratete jung ein psychisch labiles Mädchen und sah nach ihrem Tod keinen Sinn mehr im Leben, er wurde vergrämt und konnte nichts mehr schaffen. Einzig die Ausbildung Elsners liegt ihm nun am Herzen. Er ist

⁸ Diesem Thema habe ich mich bereits in der Diplomarbeit mit dem Titel *Künstler- und Dichterrepräsentation in den Denkmälern der Wiener Ringstraßenzeit* gewidmet. Siehe Birgit Lorenz, *Künstler- und Dichterrepräsentation in den Denkmälern der Wiener Ringstraßenzeit*, Dipl. Arb. Univ. Wien 2011.

⁹ Friedrich Uhl: *Farbenrausch*. Zwei Bände. Berlin 1887. Im Folgenden FR, Band- und Seitenangabe.

verbittert, da er eigentlich nichts im Leben erreicht hat und möchte es der Welt noch ein letztes Mal beweisen. Er will etwas schaffen, auch wenn es das Letzte ist, was er in seinem Leben tut.

Steiner, der Mann dem alle Frauen zu Füßen liegen, interessieren die Frauen nur als Modelle. Er ist nur an der Kunst, die sein Leben vollkommen durchdringt, interessiert. Für ihn ist alles nur Kunst, er lebt ein künstliches Leben, das nur von Kostümfesten und Führungen durch sein Atelier bestimmt wird. Steiner ist der ideale Künstlerfürst, der nur für seine Kunst lebt, auch wenn das heißt, dass er als Mönch der Kunstreligion enthaltsam leben muss.

Malvine Heller, die Frau eines langweiligen Beamten, ist geblendet vom Farbenrausch Steiners und verliebt sich in ihn. Für den Maler verlässt sie sogar ihren Mann und ihre Kinder. Steiner ist auch interessiert an ihr, jedoch nur als Modell. Als er Malvine nach einem Liebesgeständnis ihrerseits seine wahren Motive aufdeckt, ist diese am Boden zerstört, kehrt aber zuletzt zu ihrem Mann zurück.

Elsner, von Coniere dahingehend erzogen, dass es keine wahre Liebe gibt und die Kunst über alles zu stellen sei, verliebt sich in Emmy, ein junges Mädchen. Zalperl, ein reicher Weltreisender, hat auch Gefallen an der jungen Frau gefunden und versucht sie mit allen Mittel (vor allem durch sein Geld) zu erobern. Für Emmys Mutter wäre Zalperl eine bessere Partie, doch das Herz Emmys schlägt nur für Elsner, auch wenn sie beide aus Gründen der Etikette nicht offen zu ihrer Liebe stehen können. Nach einigen Missverständnissen finden sie aber doch zusammen.

Farbenrausch endet mit einer Diskussion über Kunst, Leben und Moral zwischen Elsner und Steiner, als Anlass wird der bevorstehende Festzug Steiners (vergleichbar mit jenem Makarts zur Silbernen Hochzeit Kaiser Franz Josephs und Elisabeths 1876) herangezogen. Steiner will mit seinem Festzug das Grau des Lebens mit der Farbenpracht der Kunst verdrängen, Elsner hingegen setzt auf Wahrheit und Einfachheit statt bloßer Komödie und überschwänglicher Pracht. Am Ende bleibt jeder bei dem Seinen, Elsner und Emmy werden ein Paar und Steiner gelingt ein triumphaler Festzug.

1.2.2 Die Theaterprinzessin (TP)

In Köln treffen einige Personen zusammen, die einander anscheinend aus der Vergangenheit kennen. Der Theaterdichter Konrad Heil beobachtet am Bahnhof die ankommenden Leute. Er will vor allem sie erblicken, sie, die er aus tiefsten Herzen geliebt hat und geschworen hat, nie mehr wieder zu sehen. Der Fürst Fahl-Fahl und seine Gemahlin treffen auf Antonie Regenauer mit ihrem Mann, begleitet von der Künstlerin Ida Glaubwerth. Marie Frohberg, die jetzige Fürstin Fahl, scheint einmal am Theater beschäftigt gewesen zu sein, genauso wie Frau Regenauer. Ebenfalls die Szene beobachtend gesellt sich eine alte Kuchen verkaufende Frau zu Konrad. Sie beobachtet vor allem die Primadonna und Sängerin Camilla Wolfthal, die mit ihrer Begleiterin Frau Huber und dem Bankier Müller reiste. Die alte Frau erschrickt bei dem Anblick der Sängerin, diese raunt ihr nur „Heute Abend“ zu und geht. Später erfahren wir, dass Camilla die Tochter der Kuchenverkäuferin ist.

Die Gesellschaft, die der Zufall im Bahnhofe zu Köln zusammengeführt, war nun wieder nach allen verschiedenen Richtungen zerstreut. Wenn man aber die Gedanken, die von einer Person zur anderen schießen, durch Linie bezeichnen, sichtbar machen könnte, so würde man diese Gesellschaft durch ein Netz verbunden sehen, ähnlich jenem, das Telegrafendrähte zwischen verschiedenen Hauptverkehrsstädten bilden. So sehr waren die Schicksale der Einzelnen mit einander verflochten, so sehr hatten sich ihre Wege gekreuzt [...]. (TP 1, S. 16)¹⁰

Abends besucht Camilla die alte Frau. Der Leser erfährt nun, dass es sich um ihre Mutter handelt, die alles opferte, um ihrer Tochter die Karriere als Sängerin zu ermöglichen. Danach begibt sich Camilla in den Schlosspark vom Schloss Fahl und beobachtet dort hasserfüllt Marie und den Fürsten. Bevor sie jedoch etwas Unüberlegtes tun kann, trifft auch Konrad ein, dem sie von dem Schmerz erzählt, den sie mit diesem Ort verbindet.

Im nächsten Kapitel wird man in die Vergangenheit nach Köln zurück versetzt. Camilla arbeitet als junges Mädchen in der Menagerie als Schlangenmädchen. Ihre Mutter hat sie an den Menagerie-Besitzer für ein Jahr „verkauft“, um dem Mädchen ihre Gesangsausbildung bezahlen zu können. Nach einem Jahr der Qualen wird in ihrer letzten Vorstellung der junge Fürst Fahl auf ihre Schönheit

¹⁰ Friedrich Uhl: Die Theaterprinzessin. Drei Bände. Wien 1863 und 1864. Im Folgenden TP, Band- und Seitenangabe.

aufmerksam. Es entwickelt sich eine Romanze, die jedoch einseitig ist. Der Fürst fördert Camilla, findet ihre Gesellschaft anregend, seine Gefühle erlöschen jedoch bald. Camilla hingegen ist schwer verliebt in ihren Mäzen, der ihr sogar eine eigene Wohnung bezahlt. Nach Klärung der Umstände flieht der Fürst in den Militärdienst, Camilla versucht ihn zu verfolgen. Nachdem die Suche nach Fahl sie nach Ungarn geführt hat, wo sie jetzt ohne Mittel dasteht, versucht Camilla Geld durch Auftritte als Sängerin zu verdienen. Ihre Naivität treibt sie aber immer tiefer ins Verderben. Gerettet wird sie durch einen Theaterdirektor, in dem sie ihren ehemaligen Peiniger, den Menagerie-Direktor wiedererkennt. Er bringt sie nach Wien ins Theater.

Auch die Kindheitsumstände von Marie und Antonie werden geschildert. Marie und Antonie lernten sich ebenfalls in der Menagerie kennen, als Zuschauer bei der letzten Show der Schlangenkönigin Camilla. Beide stammen aus armen Verhältnissen. Antonies gesangliches Talent wird in der Kirche entdeckt, ihr Aufstieg beginnt durch wohlthätige Förderungen eines jungen Sängers, der ihr unglaubliches Talent erkennt. Marie muss sich mit ihrer Mutter allein durchschlagen, da ihr Vater beide kläglich betrogen und im Stich gelassen hatte. Ihre Mutter erfüllt der Tochter, die eine wahre Schwärmerin ist, jeden möglichen Wunsch, auch den, Sängerin zu werden, selbst wenn diese nicht das geborene Talent dazu besitzt. Frau Froberg möchte, dass Marie unabhängig wird und nie auf die Gunst eines Mannes angewiesen sein muss.

Im zweiten Band der *Theaterprinzessin* wird die Glanzzeit der drei Sängerinnen an der Oper in Wien beschrieben. Dort lernen die Damen auch Konrad Heil kennen, bei dem sie sich nach der Reihe um dessen Gust bewerben müssen, da er als Theaterkritiker über ihr weiteres Schicksal bestimmen könnte. Camilla erreicht durch ihr natürliches unstetes Gemüt, das sie auf der Bühne unbewusst richtig einsetzen kann, großen Ruhm als die Primadonna schlechthin, macht sich durch ihre aufbrausende Art und ihre Starallüren jedoch auch genug Feinde. Die ehrgeizige Marie strebt ebenfalls nach oben, verhält sich wie die anderen Künstlerinnen auch, nimmt Geschenke und Blumen ihrer Verehrer an, spielt aber auch außerhalb des Theaters nur Komödie und lässt niemanden an ihr Inneres heran. Konrad würde die junge Sängerin gut gefallen, da diese ihre Gefühle jedoch nicht zugeben kann, ist er zutiefst verletzt und fängt eine offene Affäre mit Camilla an, die durch ihr außergewöhnliches Spiel seine

Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Konrads Interesse für Camilla beschränkt sich jedoch auf sie als Künstlerin, Camilla als Frau interessiert ihn wenig. Als Camilla das erkennt, fühlt sie sich an die Situation mit Fürst Fahl zurückerinnert und trennt sich von Konrad.

Drei Jahre sind vergangen, als endlich das Missverständnis zwischen Marie und Konrad durch Maries Freundin Antonie aufgeklärt wird und beide wieder zu einander finden. Das Pärchen darf jedoch nach Maries Anweisungen nur geheim zusammen sein, denn die Sängerin möchte ihren unberührt reinen Charme und ihre platonischen Verehrer weiterhin beibehalten. Diese Einstellung führt immer wieder zu Diskussionen, in denen sich Konrad und Marie mehrmals voneinander entfernen, bis sie ganz miteinander brechen.

Antonie arbeitet als Sängerin, ohne große Ambitionen, denn dem schlichten Mädchen reicht der Applaus des Publikums nach der Vorstellung, sie erfreut sich an der Gegenwart, ohne den großen Ruhm anzustreben. Sie ist ohnehin der Meinung, das alles aufgeben zu können, wenn sie den richtigen Mann gefunden hat. Diesen findet sie in Konrads Freund Wilhelm Regenauer. Bald heiraten die beiden und werden glücklich.

Camilla möchte Konrad und Marie auseinander bringen und stellt Marie Fürst Fahl vor. Dieser ist interessiert an der unberührt naiven Sängerin und sie kommen sich näher. Da diese auch gerade in einer Schaffenskrise steckt – Konrad ist daran nicht unschuldig, er hat ihren Ehrgeiz mit einer flammenden Rede gegen die Theaterkultur und über die Falschheit der Schauspieler gebrochen – und eventuell nicht mehr weiterengagiert wird, nimmt sie bald den vom Fürsten vorgebrachten Heiratsantrag an. Camillas Blütezeit ist auch vorbei, in Paris erkennt man ihre künstlerischen Schwächen, dort kläglich gescheitert kehrt sie nach Köln zurück. Hier schließt sich der Kreis. In der Anfangsszene am Bahnhof treffen alle Protagonisten auf einander. Im Gespräch zwischen Konrad und Camilla auf den Gründen der Fahlburg werden letzte Unklarheiten für den Leser aufgeklärt. Dieses Gespräch bildet den Abschluss der Geschichte. Camilla, die Theaterprinzessin, zerstört von zwei Männern (dem Menageriebesitzer und Fürst Fahl) hat trotz der Rachepläne zu keiner Ruhe gefunden und sich immer tiefer in ihr eigenes Unglück gestürzt. Dabei hat sie auch andere um ihr Glück gebracht.

1.2.3 Das Haus Fragstein (HF)

Der alte Graf Fragstein hatte in seiner Jugend ein Verhältnis mit einer Frau, der er ein Haus hinterließ. Seine ehemalige Geliebte, zu der er Jahrzehnte keinen Kontakt mehr hatte, stirbt und bittet in ihrem Testament den Grafen darum, zu einer bestimmten Zeit im Haus Fragstein ein Kästchen zu holen. Einen ähnlichen Brief erhält auch der junge Bankbeamte Anton Friedberg, der sich erhofft, mehr über seine Herkunft zu erfahren. Zu der gegebenen Stunde treffen die beiden Herren auf einander, doch die versprochenen Kästchen wurden entwendet. Der Bankier Angelo Wollberger scheint der Täter zu sein, denn Friedberg glaubt ihn beobachtet zu haben. Wollberger erhofft sich Vorteile gegenüber dem Grafen herausnehmen zu können, indem er die Kästchen bis zum geeigneten Zeitpunkt zurückbehält. Das Haus Fragstein soll nämlich verkauft werden.

In dem Garten des Hauses wohnt Familie Wunschel, der Hausbesorger und seine Familie, wobei man erfährt dass Frau Wunschel weitschichtig mit Rosa Friedberg, der ehemaligen Geliebten des Grafen und Hausherrin des Hauses Fragstein verwandt ist. Anna, genannt Nanni, die Tochter der Wunschels, erweckt wegen ihrer natürlichen Schönheit und ungebändigten Wildheit das Aufsehen einiger Männer. Unter ihnen Georg, der Enkel des Grafen, Arthur Wollberger, der Sohn des Bankiers Angelo Wollberger, und Dr. Hasting, ein stadtbekannter Finanz- und Lebenskünstler.

Mehrere Handlungsstränge überkreuzen sich im Laufe des Romans. Zum Einen wird der Verkauf des Hauses Fragstein und die Sanierung der Finanzen des Grafen, der sich der junge Friedberg verschrieben hat, geschildert. Eine finanzielle Intrige angestiftet von Wollberger, der der Verwalter des Grafen ist, soll aufgedeckt und verhindert werden. Zum Anderen kann der Leser das Werben um die junge Anna Wunschel verfolgen, in dem der hinterlistige reiche ältere Herr Hastings, der Anna eine bunte Welt der Phantasie und des Theaters bieten könnte, gegen den vernunftbezogenen jungen Friedberg kämpft. Intrigen und Missverständnisse wie auch unausgesprochene Gefühle schaffen zusätzliche Verwirrungen. Den dritten Handlungsstrang bildet die Geschichte der zwei geheimnisvollen Kästchen, die immer wieder heimlich entwendet und weitergegeben werden, um diverse Geldschulden und finanzielle wie gesellschaftspolitische Probleme zu lösen.

Zum Ende kann Friedberg die Finanzen des Grafen in Ordnung bringen und das Herz Annas gewinnen. Er erfährt, dass er der Enkel des Grafen und seiner Geliebten ist, beschließt jedoch, sein Wissen für sich zu behalten. Die Kästchen kommen ihren rechtmäßigen Besitzern zu, die enthaltenen Juwelen und Wertanlagen sollen das junge Paar Anna und Friedberg unterstützen. Alle Intrigen sind beseitigt. Das junge Paar kann glücklich werden.¹¹

¹¹ Friedrich Uhl: Das Haus Fragstein. Wien 1878. Im Folgenden HF und Seitenangabe.

2 Literaturhistorischer Hintergrund

2.1 Der Roman im 19. Jh. – Der historische Künstlerroman

„Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren: die Glanzzeit der Ringstraßen-Monumentalkunst war für die deutsche Literatur in Österreich eine traurige Zeit.“¹² heißt es bei CASTLE. GRUND meint über die Zeit zwischen 1848 und 1866:

Wie auf dem Gebiete der Lyrik, so hält man auch auf dem des Romans vergeblich Ausschau nach bedeutenden Talenten und deren Äußerungen; was sich regt und umtut, ist nur selten gutes Mittelmaß, und der rückwärts gekehrte Blick des Literaturhistorikers wird nur durch wenig grüne Flecken erfrischt.¹³

Und doch wurden genug Romane geschrieben und veröffentlicht – und zwar als Unterhaltungsliteratur für das Bürgertum. Besonders beliebt war der historische Roman, der als Weiterentwicklung des empfindsamen Romans und des Abenteuerromans des 18. Jahrhunderts gesehen werden kann.

Die Romane schufen eine fiktive Wirklichkeit in der „erfundene Charaktere in eine verbürgte Vergangenheit hineingestellt werden und mit ihr in ein Wechselverhältnis treten; sie, die verbürgte Vergangenheit, ersetzt das Wunderbare und Übernatürliche, [...] [das teilweise nur mehr] ein Teil des Kolorits [ist].“¹⁴ Laut WOLFF wurde jenen Romanen, die eine nicht allzu weit zurückliegende Vergangenheit behandelten, eine besondere Aufmerksamkeit zu Teil.¹⁵ So war der Unterschied zwischen der Gegenwart der Leser und der fiktiven Vergangenheit nicht zu groß und die Leser konnten sich leichter in die Geschichte „eindenken“. Zudem konnten sich viele noch an die beschriebene Zeit zurückerinnern bzw. kannten Personen, die „Zeugen“ dieser Zeit waren. Der historische Roman wurde gleich von Beginn an „ungeniert“ als Unterhaltungsliteratur präsentiert.¹⁶ Als solche „abgestempelt“ verlangte man

¹² Eduard Castle: Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. Erster Band 1848-1890. Wien 1935. (Deutsch-österreichische Literaturgeschichte Nr. 3), S. 660.

¹³ Anna K. Grund, Der Zeitroman. In: Castle 1935, S. 272.

¹⁴ Peter Domagalski: Trivialliteratur. Geschichte - Produktion – Rezeption. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1981, S. 32.

¹⁵ Vgl. Erwin Wolff: Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jh.. In: Wolfgang Iser (Hg.): Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1979, S. 15-32. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Nr. 7), S. 26.

¹⁶ Vgl. Wolff 1979, S. 32.

auch nicht so viel von ihr. Der Roman sollte in erster Linie unterhalten, wenn man zusätzlich etwas über vergangene Zeiten lernen konnte, war das nur gut und recht. So griff das „geschichtslose Bürgertum des 19. Jahrhunderts [...]“ begierig nach der bequemen Möglichkeit, sich der Geschichte auf unterhaltsame Weise zu bemächtigen, die ihm hier geboten wurde.“¹⁷ In diesen Romanen wurde eine Epoche rekonstruiert und zugleich die Schilderung eines individuellen Lebensweges eingebaut. So war Einfühlung in das Schicksal eines Individuums wie auch in eine gewisse Zeit möglich.¹⁸

Ein weiterer Grund, weshalb die Historisierung der Romane ab Mitte der 1820er so ein Erfolg war, ist die Abwendung von der gegenwärtigen Wirklichkeit. Vor allem im Biedermeier zog man sich von den politischen Ereignissen zurück und wollte die „guten alten Zeiten“ wieder heraufbeschwören, den Stoff und die Motive für (Künstler-)Romane wollte man nun in der Vergangenheit suchen. Abwendung von der Zeit und eine Flucht ins Vergessen prägten einen Teil der Geisteshaltung der Zeit.¹⁹ Zudem versuchte man die Erkenntnisse der Vergangenheit zu nutzen. Schon die Romantiker wollten sich die Kunst aller Länder und Zeiten zu Eigen machen.²⁰ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts strebte man Ähnliches an. Zum Einen suchte man die Erfüllung, die einem in der Gegenwart versagt war, zum Anderen versuchte man die Kunst älterer Epochen nachzuvollziehen, um die Techniken und Motive zu nutzen und zu etwas Besserem neu vereinigen zu können. Wie die bildende Kunst der Ringstraßenzeit Motive aus früheren Epochen aufnahm, sie wiederverwendete um alte, traditionsbestimmte Konnotationen wieder aufleben zu lassen, nutzte die Literatur auch Motive der vorangehenden Zeiten. Man verwendete die Motive, die man gerade zur Argumentation und zum Stimmungsaufbau brauchte. Für die Architektur bestimmte die Funktion des Hauses die „Vorbildepoche“ (Baustil der griechischen Tempel für das Parlament, Renaissance-Baustil für die Universität usw.), für die Künstlerromane war vor allem die Romantik am fruchtbarsten und ergiebigsten. Die künstlich historisierende Atmosphäre, die schon viele romantische Romane prägte (hier vor allem der Rückbezug auf das deutsche

¹⁷ Wolff 1979, S. 32.

¹⁸ Vgl. Domagalski 1981, S. 32.

¹⁹ Vgl. Herbert Marcuse: Der deutsche Künstlerroman. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Philosophischen Doktorwürde zu Freiburg i. Br. 1922. In: Ders.: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Nachdruck der Ausgabe aus Suhrkamp 1978-1989. Springer 2004, S. 7-344 (Schriften, Bd. I), S. 232.

²⁰ Vgl. Marcuse 2004, S. 89.

Mittelalter), lässt die „Gegenwartsromane“ Uhls (schließlich spielen sie nur einige Jahre vor der veröffentlichten Zeit) wie historische Romane wirken. So können die hier behandelten Romane trotz eines mangelnden Rückbezugs auf viel frühere Epochen der Gattung historischer Roman zugeordnet werden.

Der Stil dieser frühen historischen Romane war vor allem beschreibend, weil er „aus der szientistischen Einstellung des Historismus zum historischen Objekt“²¹ abgeleitet wurde. In den frühen historischen Romanen wurde der Fokus auch nicht nur auf die Menschen der erzählten Zeit gerichtet, „sondern Kostüme, Waffen, Kleider, Sitten, Gebräuche und ungewöhnliche Charaktere sind der eigentliche Gegenstand der Darstellung“²². Sie sind „gruppiert um den Kern des besonderen, einmaligen geschichtlichen Hochereignisses.“²³ Durch diese beschreibende Grundhaltung sind auch die Gefahren und Schwächen des historischen Künstlerromans bedingt, nämlich „die Vernachlässigung und Veräußerlichung des Problems zugunsten des geschichtlichen Milieus, der historischen Etikettierung.“²⁴ Die Bindung an die geschichtliche Überlieferung bedingt meist die Darstellung allgemein bekannter „historisch“ gewordener Persönlichkeiten, kann aber auch zu einer gefährlichen Verflachung der Problematik führen, die dem wahren Künstlerroman zugrunde liegen sollte (Kampf um Lebensformen, Zwiespalt Kunst-Leben, Künstlertum-Menschentum). Um den historischen Charakter zu wahren, versuchen sich die Autoren an überlieferte Fakten zu halten, zu denen die für den Künstlerroman essentiellen Problemstellungen jedoch nicht gehören, da sie nicht so sehr an der Oberfläche der Überlieferung liegen.²⁵ Dies trifft auch zum Teil auf die Romane Uhls zu, da sie aber als Unterhaltungsliteratur konzipiert sind, ist es gar nicht ihr Ziel, all die dem Künstlerroman zuordenbaren Problematiken aufzuzeigen und somit wirkt sich die Verflachung nicht so gravierend aus.

Für den historischen Künstlerroman (ab 1820) gibt Herbert MARCUSE zwei Unterarten an: den kulturhistorischen Künstlerroman, der den Künstler im Kulturbild der dargestellten Zeit wiedergibt, und den biographischen Künstlerroman, der nur einzelne Episoden aus dem Leben des Künstlers zeigen soll. Bei beiden Arten besteht sehr oft die Gefahr, dass sich der Roman zu sehr

²¹ Wolff 1979, S. 23.

²² Wolff 1979, S. 23.

²³ Wolff 1979, S. 23.

²⁴ Marcuse 2004, S. 171.

²⁵ Vgl. Marcuse 2004, S. 233.

von den Problematiken des Künstlerromans abwendet. Beim kulturhistorischen Künstlerroman tritt das einzelne Künstlerleben zurück, Vorrang in der Darstellung hat vor allem das allgemein kulturelle Milieu. Andere wichtige historische Persönlichkeiten treten in den Nebenhandlungen auf, haben aber oft mit dem Schicksal des Künstlers nichts zu tun. Ihr Erscheinen in der Geschichte dient wie so vieles nur der Ausformung der historischen Atmosphäre sowie der zeitlichen Einordnung des Geschehens.²⁶ Zudem kann es auch sein, dass „Kunst und Künstlertum nur [...] als notwendige Signatur der Zeit, als wesentlicher Bestandteil des kulturellen Milieus“²⁷ auftreten. In den Romanen, die vor allem als Unterhaltungsliteratur dienen sollen, werden die Hauptpersonen manchmal auch nicht direkt als Künstler dargestellt. Ihre Charakterisierung entspricht dann eher „normalen“ Menschen, das Künstlertum dient hier unter anderem dazu „die nackte Wahrheit des Lebens unter einer reizenden Hülle zu verbergen“²⁸. Bei vielen Romanen dreht sich die Handlung vor allem um die eine oder andere Liebesgeschichte – eben das, was Publikum interessiert. So sind die hier behandelten Romane Uhls in erster Linie Liebesgeschichten, die mit ausführlichen Milieuschilderungen ausgestattet sind, die Protagonisten sind eher „zufällig“ Künstler. So ging es Uhl vermutlich nicht in erster Linie darum, typische Künstlerproblematiken aufzuzeigen. „Die ‚Handlung‘ ist nur Liebesroman, Liebesroman mit allen verbrauchten Requisiten [...] Und dem angepasst ist auch der Stil von einer verlegenen Sentimentalität und lächerlichen Geschraubtheit“²⁹. So kann man sagen, dass der kulturhistorische Künstlerroman meist eher als kulturhistorischer Unterhaltungsroman zu Tage tritt. Das Publikum will unterhalten werden, tiefgreifende Problematiken des Künstlertums müssen dazu nicht angesprochen werden. Es dominieren „glänzend hingeworfene Bilder, dramatisch-geschickt gestellte Szenen ‚aus großer Zeit‘! Was nicht sichtbare Handlung, interessantes Geschehen, was nicht Reiz und Farbe und Spannung ist, hat hier keine Berechtigung, keinen Raum.“³⁰ In dieser Konstellation ist das Einzelschicksal des oder der Künstler nicht entscheidend.

²⁶ Vgl. Marcuse 2004, S. 234.

²⁷ Marcuse 2004, S. 237.

²⁸ Marcuse 2004, S. 235.

²⁹ Marcuse schreibt hier über Heinrich Königs Shakespeare Roman *Williams Dichten und Trachten* 1839. In dem die Probleme des Künstlertums nicht mehr vorrangig die Handlung bestimmen. Siehe Marcuse 2004, S. 236. Dies trifft aber auch auf die Romane Uhls zu.

³⁰ Marcuse 2004, S. 239.

[D]er Künstler tritt entweder als bloße Figur in dem großen Zeitgemälde ganz zurück, oder er wird dazu verwendet, durch sein ungewöhnliches, abenteuerliches Leben dem Bilde Reiz und Farbe zu verleihen. Daneben besteht die dem historischen Künstlerroman überhaupt anhaftende Gefahr der billigen Charakterisierung und Belebung durch literarische Schlagwörter und Tatsachen[.]³¹

Die zweite Kategorie des historischen Künstlerromans beschränkt sich auf den engeren Lebensumkreis des Künstlers und gibt (wahre oder erdichtete) Szenen aus seinem Leben wider. Jedoch besteht beim biographischen Künstlerroman stets die Gefahr, literaturhistorische Tatsachen leichtfertig aufzunehmen, sozusagen ein „bequemes Schema“ zu übernehmen. So kann die Handlung zum Beispiel fast ausschließlich aus überlieferten Anekdoten aus der Schaffenszeit des Künstlers gebildet sein, die Künstlerpersönlichkeit abseits dieser abgedroschenen Floskeln wirkt jedoch „vollkommen farblos und unbedeutend“, da von den Protagonisten oft nur der historische Name interessant ist, aber keine zusätzliche Mühe für die innere Ausgestaltung der Persönlichkeit aufgewandt wird. Im „schlimmsten“ Fall werden sogar Inhalte der Dramen des dargestellten Literaten als Erlebnisse des Künstlers erzählt und in die Handlung eingearbeitet.³² Natürlich ist man auch in *Farbenrausch* versucht, die Charakterisierung Steiners vor allem an die Charakterzüge anzulehnen, die Makart nachgesagt werden. Die Trennung historische Persönlichkeit und im Roman beschriebene Figur muss hier ständig im Auge behalten werden, auch wenn es bei so schillernden Vorbildern nicht leicht ist und vielleicht auch nicht immer gelingen kann.

³¹ Marcuse 2004, S. 241.

³² Vgl. Marcuse 2004, S. 241-244.

2.2 Uhls Romane als Trivallliteratur?

In die gerade beschriebene Kategorie der historischen Unterhaltungsliteratur fallen auch die Romane Uhls. Im Folgenden soll nun geprüft werden, ob die Bezeichnung „Trivialroman“ für die hier behandelten Werke gelten kann.

2.2.1 Was ist Trivallliteratur?

Das Wort „Trivallliteratur“ leitet sich vom lateinischen Begriff *trivialis* (allgemein, gewöhnlich, bekannt) ab.³³ Im deutschen Sprachgebrauch wird es vor allem synonym für „alltäglich“, „abgedroschen“, „abgeschmackt“, „nichtssagend“ gebraucht.³⁴ Der Begriff Trivallliteratur wurde 1923 von Marianne THALMANN in die Literaturwissenschaft eingeführt und ab den 1960ern immer weiter untersucht.³⁵ Laut Definition behandelt sie meist abgedroschene Themen, also die ewigen Grundthemen des menschlichen Verhaltens, wie Liebe, Eifersucht, Intrigen usw. in immer wieder anderem Gewande.³⁶ „[S]eit der Entstehung des literar. Marktes in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden[...] Texte, die an den Unterhaltungsbedürfnissen einer möglichst großen Anzahl von Käufern orientiert sind[.]“³⁷ Trivallliteratur tritt vor allem als „leichter konsumierbare v.a. das kleine und mittlere Bürgertum und seit der Mitte des 19. Jh. auch die Arbeiterschaft ansprechende“³⁸ Literatur auf. „Er [der Trivialroman] wendet sich an ein Publikum, welches er genau kennt.“³⁹ Es geht darum, den Geschmack des Publikums genau zu treffen.

Die Trivallliteratur wirkt nicht von sich auf die Gesellschaft ein, sondern paßt sich ihr an, sie versucht ihre geheimsten Wünsche zu ertasten und sie zu erfüllen. Sie will gefallen, nicht aufrütteln; sie will so beschreiben, daß der Leser sich wohlbehalten darin wiederzufinden vermag und daß er am

³³ Vgl. Eintrag Trivallliteratur. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 27 TALB-TRY, Leipzig/Mannheim 2006, S. 766-767, hier: S. 766.

³⁴ Vgl. Walter Nutz: Der Trivialroman. Seine Formen und seine Hersteller. Ein Beitrag zur Literatursoziologie. Köln [u.a.]² 1966. (Kunst und Kommunikation Nr. 4). S. 12.

³⁵ Vgl. Domagalski 1981, S. 8.

³⁶ Vgl. Nutz 1966, S. 12-13.

³⁷ Trivallliteratur 2006, S. 766.

³⁸ Trivallliteratur 2006, S. 766.

³⁹ Nutz 1966, S. 16.

Schluß, ohne Unbehagen in seinen Gefühlen zu registrieren, das Buch zur Seite legen kann.⁴⁰

Dazu gehört, dass er nicht zu aufregend oder spannend gestaltet ist, über ein gutes „happy End“ verfügt und den Erwartungshorizont des Lesers nicht allzu sehr übersteigt. Der Unterschied der Trivalliteratur zur Unterhaltungsliteratur besteht in den „differenziertere[n] ästhetische[n] Mittel[n]“, die letztere einsetzt, um „auch das gebildete Publikum als Lesezielgruppe“⁴¹ zu erreichen.

2.2.2 Füllen von Leerstellen – Wolfgang Iser

In seiner am 9.6.1969 an der Universität Konstanz gehaltenen Antrittsvorlesung, die erstmals 1970 in dem Band *Die Appellstruktur der Texte*⁴² herausgegeben wurde, beschäftigt sich Wolfgang Iser mit dem Phänomen, das der Text sich durch das Lesen „verändern“ kann, also der jeweilige Eindruck vom Leser abhängt. Das mehrmalige Lesen eines Textes kann bei demselben Leser und unverändertem Text zu einem differenten Eindruck führen. Daraus schließt Iser, dass der Text Spielraum für Aktualisierungsmöglichkeiten gewähren muss. Für dieses Phänomen verwendet er den Begriff „Unbestimmtheitsgrade“. „Je mehr die Texte an Determiniertheit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet.“⁴³ Dazu ist zu bemerken, dass ein Text niemals die Wirklichkeit an sich wiedergibt, da er weder mit realen Gegenständen noch mit realen Erfahrungen gänzlich deckungsgleich ist. Ein fiktionaler Text konstituiert seine Wirklichkeit selbst, die zwar ähnlich, aber nie real sein kann. Der Leser kann durch den Vergleich mit der Wirklichkeit nicht prüfen, ob das im Text beschriebene wahr oder falsch ist, sondern sich nur auf seine eigene Erfahrung stützen.

Der literarische Gegenstand wird durch so genannte „schematische Ansichten“ sichtbar bzw. vorstellbar gemacht. Es sind unzählige solcher Ansichten nötig, um sich einen Gegenstand bzw. einen Sachverhalt gänzlich vorstellen zu können.

⁴⁰ Nutz 1966, S. 16.

⁴¹ Vgl. Trivalliteratur 2006, S. 766.

⁴² In diesem Kapitel beziehe ich mich wenn nicht anders angegeben auf Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. 4. unveränderte Auflage, Konstanz 1974. (Konstanzer Universitätsreden hg. v. Gerhard Hess, Nr. 26).

⁴³ Iser 1974, S. 8.

Zwischen den einzelnen Ansichten bzw. wenn diese aneinander stoßen, entsteht laut Iser eine „Leerstelle“, die einen Auslegungsspielraum für den Leser öffnet und maßgeblich für die Wirkung des Textes ist. Der Leser muss diese Leerstelle nicht eigens bemerken, sie aber kontinuierlich durch eigene Gedanken und Erfahrungen auffüllen bzw. beseitigen. So kann beim mehrmaligen Lesen eines Textes je nach Verfassung und möglicherweise erweiterten Erfahrungshorizont des Lesers durch diese „Adaptierbarkeit“ bzw. die „Anspielungsräume“ ein unterschiedlicher Eindruck entstehen. Die Leerstellen bezeichnen somit ein Beteiligungsangebot für den Leser. Die Leerstellen bringen den Leser dazu, selbst Anschlüsse zwischen Textelementen (wie zum Beispiel zwischen Kapiteln eines Romans) herzustellen. Somit vollzieht sich eine Privatisierung von Fremderfahrung und Unbekanntes kann an die eigene Erfahrungsgeschichte angeschlossen werden.

Das Ausfüllen der Leerstellen birgt jedoch die „Risiken der Texte mitzumachen, die eigenen Sicherheiten zu verlassen, um in andere Denk- und Verhaltensweisen einzutreten,“⁴⁴ in sich. In der Trivilliteratur versucht der Autor dem Publikum das Lesen möglichst angenehm und leicht zu gestalten. Deshalb wird versucht, den Erwartungshorizont dem des Lesers anzupassen und falls sich der Text von diesem bekannten Terrain entfernen sollte, dieses so genau wie möglich zu beschreiben, damit der Leser sich nicht alles selbst vorstellen, und somit am Text „mitarbeiten“ muss. Leerstellen werden bewusst vermieden bzw. vermindert. Genau mit dieser Technik arbeitet Uhl, der keine Charakterisierung der Einbildungskraft des Lesers überlässt. Detailreichtum ist das, was Uhls Romane auszeichnet.

⁴⁴ Iser 1974, S. 35.

2.2.3 Schemata zur Erkennung von Trivialliteratur

Die wissenschaftliche Diskussion zu populären Lesestoffen ist längst noch nicht abgeschlossen, so dass hier kein Anspruch auf Vollständigkeit der Kriterien zum Kennzeichnen einer solchen erhoben werden kann.⁴⁵ An Hand von einigen der gängigsten Erkennungsmerkmale⁴⁶ soll der Frage nachgegangen werden, ob die Romane Uhls die Bezeichnung „Trivialromane“ verdienen bzw. inwiefern sie als solche kategorisiert werden sollten.

Kennzeichen der Trivialliteratur ist vor allem ihre Ausrichtung auf das Publikum und seinen Erfahrungshorizont. Vorrangig soll ein wenig gebildetes Publikum bedient werden, das für die Beschäftigung mit literarischen Werken weder die Voraussetzungen (Bildung, Sinn für kritische Betrachtung usw.) noch die Zeit und die Muse hat. Es soll vor allem unterhalten werden. Diese „angepasste Literatur“ ist genau auf den Leser eingestellt. Sie berücksichtigt in Aufmachung, Inhalt, Stil und Diktion die adäquate Form und hält sie resolut ein, schließlich ist das einzige Ziel der „Konformliteratur“⁴⁷ „verkauft, gekauft und gelesen zu werden“. Mit den Worten von Walter NUTZ kann man die Kennzeichen der Trivialliteratur wie auch der Romane Uhls grob wie folgt zusammenfassen:

Die handelnden Personen sind typisiert, wie es das Milieu und die Story ist. Man kennt keine Differenzierung. Stets folgen alle Elemente ganz bestimmten Leitbildern. Die Heldin [oder der Held] befindet sich in einem allgemeinverständlichen Konflikt. Sie [die Hauptfigur] hat ihre Gegenspieler und -spielerinnen. Nach der Exposition folgt die Verwicklung, die Liebenden geraten in die Fänge der Intrige, erleben ihren dramatischen Höhepunkt, werden durch die Klippen des retardierenden Momentes geschleust, bis sie im Hafen der Ehe landen, um dort eine Familie zu gründen.⁴⁸

An Hand der Kategorien Sprache und Stil, Handlung, Charakterisierung der Personen und Beschreibung der Umgebung sollen nun an konkreten Beispielen

⁴⁵ Vgl. Trivialliteratur 2006, S. 766.

⁴⁶ Ich beziehe mich vor allem auf die Kennzeichen, die Domagalski bzw. Nusser in ihren Abhandlungen herausgearbeitet haben. Siehe Peter Nusser: Romane für die Unterschicht. Groschenhefte und ihre Leser. 4., mit einem Nachw. vers. Aufl.. Stuttgart 1976. (Texte Metzler Nr. 27) und Domagalski 1981 (vor allem S. 8).

⁴⁷ Nutz verwendet diesen Ausdruck jedoch um soziale Bezogenheit zur Unterschicht auszudrücken. Der Trivialroman hingegen wird von dem jeweiligen Stoff und seiner Behandlung gekennzeichnet, unabhängig davon, wer ihn dann liest, auch wenn er primär für eine gewisse Leserschaft konzipiert ist. Siehe Nutz 1966, hier vor allem S. 18.

⁴⁸ Nutz 1966, S. 30.

die Kennzeichen der Trivallliteratur erläutert und Uhls Texte in diesem Licht betrachtet werden.

Sprache und Stil

Im sprachlich-stilistischen Bereich kennzeichnet die Trivallliteratur Primitivität und Banalität, wie wir sie vor allem von den so genannten „Groschenheften“ kennen. Der Satzbau ist einfach, es wird für eine geringe Anzahl von Nebensätzen gesorgt, man kann dem Geschehen leicht folgen. Durch die Häufung von Adjektiven kann sich der Leser die Eigenschaften der Hauptcharaktere gut vorstellen, Superlative und Diminutive unterstützen die extreme Abgrenzung zwischen gut und böse, Held und Gegenspieler. Auch die Spannung wird durch die Verwendung von ausdrucksstarken Wörtern gesteigert. Alles ist klar formuliert, es können keine ungewollten Missverständnisse des Textes entstehen. Durch stereotype (Rede-)Wendungen und Klischees wird das Verstehen gefördert.⁴⁹ Typisches wird vor allem „durch den Stil und die sprachlichen Wendungen unterstrichen.“⁵⁰ Der Wortschatz ist teils dem der Unterschicht angepasst,⁵¹ dies soll den „angestrebten ungebrochenen, d. h. unreflektierten Konsum der Texte“⁵² fördern und helfen, das Lesetempo zu beschleunigen.⁵³

Die Verwendung von einfachen, leicht zu lesendem Satzbau kann von Uhl nicht behauptet werden, durch die genaue Beschreibung und enormen Detailreichtum zeichnen sich die Romane durch lange, verschachtelte Sätze mit vielen Adjektiven aus. Auch in den Personenreden wird ein für uns heute recht umständlicher Stil gebraucht. Die Personen sprechen umständlich, schwulstig und meist um das Wesentliche herum – was mitunter auch bei ihren Gesprächspartnern zu Unverständnis bzw. Missverständnissen führen kann.

⁴⁹ Vgl. Domagalski 1981, S. 8.

⁵⁰ Nutz 1966, S. 30.

⁵¹ Vgl. Nusser 1976, S. 88-89. Genauere Untersuchungen haben jedoch ergeben, dass die gute Verständlichkeit nicht allein von der Wortwahl und dem Satzbau abhängt, der nur scheinbar vereinfacht ist, sondern eher von der geringeren Komplexität der Texte abhängt. Siehe Domagalski 1981, S. 101.

⁵² Nusser 1976, S. 90.

⁵³ Vgl. Nusser 1976, S. 91.

Handlung

Der Inhalt der Trivialromane ist meist auf das Notwendigste der Handlung reduziert, oft werden schematisierte Handlungsschablonen, wie das „Happy-End“ verwendet.⁵⁴ Zwischen den Hauptelementen der Handlung existiert „Füllmaterial“, also Handlungselemente, die nach Belieben ausgetauscht oder wegen Funktionslosigkeit weggelassen werden könnten, ohne den roten Faden der Erzählung zu zerstören.⁵⁵ Da Uhl teils minutiös die jeweilige Stimmung oder den geschichtlichen bzw. politischen Hintergrund schildert oder so genannte „Zusatzinformation“ für den Leser präsentiert, könnte man einige Absätze getrost weglassen oder überlesen, ohne der Geschichte einen Abbruch zu tun.

Die „typische“ Liebesgeschichte der Groschenhefte und Trivialromane folgt meist einem sehr begrenzten Bereich des Themas, der sich auf folgende Hauptmotive beschränkt: ein Paar verliebt sich, die beiden gestehen jedoch einander die Liebe nicht, weil sie keine Gegenliebe vermuten oder eine Verbindung aus edleren, höheren Motiven nicht möglich ist. Inzwischen entsteht eine Beziehung mit einer/einem Anderen, die/der aber die/der Falsche ist. Die Liebe zur/m Angeboteten wird zumindest vorübergehend aufgegeben. Das wahre Problem der Liebenden entspringt meist einer Reihe von Missverständnissen, auch über Dritte bzw. die „Schatten der Vergangenheit“ – also z.B. eine nicht schickliche Begebenheit oder eine nicht standesgemäße Herkunft – veranlassen das Aufgeben der Liebe. Missverständnisse entstehen meist aus dem Verschweigen bzw. Nicht-Ansprechen von Gefühlen oder wenn einer der beiden nicht die „richtigen Worte“ finden kann. Generell wird die Liebe aber nicht durch prinzipielle Probleme der Umwelt oder der Charaktere verhindert.⁵⁶ Die Probleme entstehen also primär aus personalen Beziehungen, auch ein ständiger innerer Kampf zwischen Wollen und Sollen – auch in der Konkurrenz zwischen Beruf und Liebe⁵⁷ – prägt das Innenleben der Protagonisten.⁵⁸ Intrigen und Missverständnisse schieben eine Lösung scheinbar endlos hinaus, gegen Ende

⁵⁴ Vgl. Nutz 1966, S. 69.

⁵⁵ Vgl. Domagalski 1981, S. 8.

⁵⁶ Vgl. Franziska Ruloff-Häny: Liebe und Geld. Der moderne Trivialroman und seine Struktur. München 1976 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte Nr. 45), S. 12.

⁵⁷ So z.B. bei Elsner, der sich zwischen Kunst und Liebe zu entscheiden versucht. Genauerer bei seiner Charakterisierung, siehe Kap. 3.4.

⁵⁸ Vgl. Domagalski 1981, S. 104.

kommt dann in einer großen dramatischen Enthüllungsszene alles ans Licht und ein rasches Happy-End folgt.⁵⁹ Diese Motive finden sich in nahezu allen hier behandelten Romanen in nur geringen Variationen. Sei es in *Farbenrausch* wo Emmys Mutter Frau Farren eine Verbindung ihrer Tochter mit dem reichen Herrn Zalperl der mit Elsner vorziehen würde, wie auch in *Das Haus Fragstein*, wo ein ähnlicher Wettstreit der zwei Gegenspieler Friedberg und Hasting um die Liebe Annas stattfindet. Die immer wieder auftretenden Dreiecksverhältnisse und durch Rivalen provozierte Missverständnisse und Verleumdungen gehören ebenso zu den Hauptelementen vor allem der Frauenromane, wie der soziale Unterschied der Liebenden und die daraus entstehenden Vorurteile der Umwelt.⁶⁰ Wie dramatisch es auch während der Intrigen und Streitgespräche zugeht, „[i]n jedem Fall gibt das Happy-End am Schluß des Romans den Ausschlag.“⁶¹ Das Romanende ist meist aber nicht ausformuliert, es wird nur durch stereotype Gesten des Glücks oder Triumphes angedeutet – typisch hierfür wäre die Umarmung der Geliebten⁶² – oder kurz zusammengefasst („Sie heirateten.“). Je unkonkreter das Ende ist, desto größer ist die „Chance, das Lustgefühl des sich ungestört seinen Wunschträumen hingebenden Lesers zu verlängern.“⁶³

Charakterisierung der Personen

Die Anzahl der handelnden Personen ist in der Trivialliteratur meist begrenzt bzw. überschaubar. Individuell beschrieben werden nur wenige Hauptpersonen. Falls viele Personen in einer Szene benötigt werden, treten diese als Gruppe auf und werden auch als Gruppe bzw. einheitliche Masse behandelt. Beispiele hierfür wäre die Polizei, das Volk oder bei Uhl die Abendgesellschaft, die Gäste, die Freunde, die Verehrer usw. Diese Personen werden zwar erwähnt, charakterlich

⁵⁹ So auch bei Ludwig v. Alvensleben, *Fürst Lobkowitz oder Rache bis übers Grab*, siehe Grund 1935, S. 275.

⁶⁰ Vgl. Nusser 1976, S. 77.

⁶¹ Nutz 1966, S. 69.

⁶² „Coniere und Elsner wechselten einen Blick, tauschten aber kein Wort. Coniere drückte dem Freunde die Hand und ging. Elsner aber ergriff die Hand Emmy's, legte ihren Arm in den seinen und blickte die theuer Errungene liebevoll an.“ (FR 2, S. 171)

⁶³ Nusser 1976, S. 79.

beschrieben werden sie jedoch nicht und dienen somit als „bewegliche Requisiten“⁶⁴.

Auch auf die Hauptpersonen und ihre Beziehungen wird nur relativ oberflächlich eingegangen. Ihre Charakterisierung ist meist typisiert, die Rollenverteilung ist recht konstant, die Zeichnung der einzelnen Charaktere meist „flach“.⁶⁵ Oft werden historische Vorbilder und ihre typischen Charaktereigenschaften nachgeahmt, um interessante Charaktere zu schaffen (so z.B. Hans Makart als Steiner in *Farbenrausch*). Diese Art der „Scheinbiographie“ lässt sich meiner Meinung nach zu den historischen Romanen einstufen und funktioniert am besten, wenn die dargestellte Persönlichkeit noch in den Erinnerungen der Leserschaft präsent ist.⁶⁶ Dazu kommt die Harmonisierung und Idealisierung der beschriebenen Epoche, die bei den Lesern als „die gute alte Zeit“ konnotiert sein soll. In diesem Fall kann man auch die Verharmlosung der damaligen „schlechten“ Ereignisse beobachten. Generell wird in der Trivallliteratur versucht, Krankheit, Tod, menschliches Leid und soziale Konflikte zu verharmlosen, um den Leser nicht allzu sehr zum Nachdenken und zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema zu bringen.⁶⁷ Ziel der Romane soll primär die Unterhaltung sein.

Gewisse Wesenszüge treten gehäuft auf – wie zum Beispiel die Naivität der weiblichen Hauptcharaktere, die auch bei Uhl eine große Rolle spielt (Marie, Camilla, Emmy, Anna bzw. das in der *Theaterprinzessin* gezeichnete Bild der einfältigen Tänzerin). Meist ist diese Naivität durch die Weltabgewandtheit und die bescheidenen Verhältnisse bedingt, aus der die Protagonistinnen kommen. Gelebte (Tag-)Träume, die das Ausbrechen aus den bekannten (engen) Begebenheiten widerspiegeln, zielen berechnend auf die Erwartungen der Leserschaft und deren Bestätigung in den eigenen Wünschen ab.⁶⁸ Ein weiterer Wesenszug der weiblichen Charaktere ist ihr Verzicht auf Maturität. Meist geben

⁶⁴ Nusser 1976, S. 27.

⁶⁵ Vgl. Domagalski 1981, S. 8.

⁶⁶ Der Roman *Farbenrausch* erschien 1887, nur drei Jahre nach dem Tod Hans Makarts und ist somit ein ideales Beispiel hierfür.

⁶⁷ Auch das Nachdenken über die herrschende Ideologie soll vermieden werden. In der Trivallliteratur wird so stets nur ‚konservative‘, systemkonforme Ideologien der Zeit vertreten. Siehe Domagalski 1981, S. 8. In Uhls Romanen meine ich jedoch eine unterschwellige Kritik an der Monarchie bzw. dem Kaiser als reine Repräsentationsfigur herauszulesen, wenn es in *Farbenrausch* heißt: „Nicht eine glänzende, mächtige und mit Recht hoch angesehene Person wird unsere Geschäfte leiten, sondern eine Gesellschaft von Mittelmäßigkeiten, welche die Schleppe des Meisters trägt.“ (FR 1, S. 140).

⁶⁸ Vgl. Domagalski 1981, S. 8.

sie ihre Eigenständigkeit spätestens in der Ehe auf, verfallen in Passivität. Auch Infantilität spielt bei der Charakterisierung der Protagonistinnen eine Rolle. In den hier behandelten Romanen zeigen sich diese Eigenschaften vor allem bei Anna (HF), Camilla (TP) und Emmy (FR). Natürlich können die weiblichen Hauptrollen kurzfristige Selbstständigkeit und Tapferkeit (bei den Künstlerinnen Erfolg) erlangen, dies jedoch nur in Problemsituationen, sie werden hingegen schnell wieder aufgegeben, wenn die Frauen die Geborgenheit der Liebe gefunden haben.⁶⁹

Die männlichen Hauptcharaktere („Helden“) treten meist als Beschützer der Damen auf, nicht nur vor Gefahren, sondern vor allem auch vor ihren Gegenspielern, die meist durch Verschlagenheit, Verlogenheit bzw. unsittliche Absichten auffallen (Bsp. Zalperl, Hasting, Zirkus-/Theaterdirektor Leroi/Kraft/Horn). Die Helden verfügen trotz junger Jahre über ein erstaunliches Maß an Lebenserfahrung und sind auch in finanziellen Dingen abgesichert – auch wenn sie es manchmal selbst noch nicht wissen, da sie das verschollene Kind von einem wohlhabenden Grafen/König/Gutsbesitzer sind. Vor allem aber zeichnet den Helden ein großes Maß an Vernunft aus, die ihn auch zur Einhaltung der Sitten bewegt.⁷⁰

Alles in allem verläuft die Beschreibung der Hauptcharaktere nicht allzu individuell, sondern nach stereotypen Mustern, die in einer Vielzahl von ähnlichen Geschichten geprägt wurden. Stets besitzen die Helden und Heldinnen ähnliche Charaktereigenschaften und Wertvorstellungen sowie konstante Merkmale im Erscheinungsbild – frei nach dem Motto: die Hübschen sind meist die Guten. Durch die Aufzählung von Klischees wird die Charakterisierung vereinfacht. Es gibt kaum Selbstreflexion der Figuren, falls doch, betrifft sie in den Trivialromanen meist nur pragmatische Probleme oder dient der Vergewisserung der eigenen Gefühle, denn entwicklungsfähig sind die Figuren nur im seltensten Fall.⁷¹

⁶⁹ Vgl. Nusser 1976, S. 40-41.

⁷⁰ Vgl. Nusser 1976, S. 41.

⁷¹ Vgl. Nusser 1976, S. 28.

Beschreibung der Umgebung

In der Trivialliteratur wird meist ein typisiertes Milieu dargestellt, das aber nicht unbedingt auf genauen Recherchen beruht, sondern eher der Vorstellung des Autors entstammt. Sein Ziel ist es nicht, die Wahrheit darzustellen, sondern er will wiedergeben, wie die Leserschaft dieses oder jenes Milieu vermeintlich „sieht“. Die „innere Wahrheit“⁷² fehlt in den meisten Fällen. Zudem ist die Umgebung häufig ein Idealmilieu, das mit den entsprechend positiven Adjektiven ausgeschmückt wird.⁷³ Gegenstände dienen meist nicht der Handlung, sondern helfen bei der Konstituierung des geographischen Raumes, der Epoche und der Typisierung der Figuren (Gewand passend zu Charaktereigenschaft, Stimmungs- und Wetterbilder zur Untermalung der Gefühle). Manchmal unterbrechen Beschreibungen von außergewöhnlichen und exotischen Dingen die Handlung absichtlich, um der Leserschaft die Teilnahme am „high life“ oder „good living“ der obersten Gesellschaftsschichten zu ermöglichen.⁷⁴ „Es geht nicht um die sachliche Anschauung der Gegenstände, sondern um den Reizwert der durch die in der betrachtenden Romanfigur ausgelöst und dem Leser vermittelten Assoziationen“⁷⁵. Sozusagen wird durch die Reaktion der Figur die Reaktion des Lesers gelenkt.

In Uhls Romanen bestimmen Gegenstände wie Kutschen, Gaslaternen und die neu errichteten Ringstraßengebäude die Atmosphäre und führen den Leser in das Wien des 19. Jahrhunderts. Die Darstellung und genaue Beschreibung von „Luxusgütern“, exotischen Gegenständen und teuren Einrichtungen präsentieren dem Leser die Welt der Begüterten und vom Leben Begünstigten. Seitenlang werden das opulente Atelierfest Steiners (FR, Bd. 1, S. 158-180), der Reichtum Zalperls (FR, Bd. 1, S. 149-153 bzw. Bd. 2, S. 52-56) und die Pracht der Theatergarderoben bzw. Privatgemächer der Künstler und Künstlerinnen in dekadenter Weise gezeigt. Generell herrscht in den Romanen ein Reichtum an Beschreibungen von prachtvollen Kleidern, Einrichtungsgegenständen und Architektur.

⁷² Nutz 1966, S. 32-33.

⁷³ Vgl. Nutz 1966, S. 30.

⁷⁴ Vgl. Nusser 1976, S. 67-68.

⁷⁵ Nusser 1976, S. 71.

Wie zuvor schon erwähnt, zeichnet sich der Roman des 19. Jahrhunderts generell durch einen beschreibenden Stil aus, der auch bei den Romanen Uhls zu finden ist. Seitenlang wird die Stimmung in der jeweiligen Szene beschrieben, die Hintergründe der Zeit und für das Weiterkommen der Geschichte scheinbar unwichtige Dinge werden genauestens wiedergegeben, der Phantasie des Lesers bleibt kaum etwas überlassen. Uhl wird von der Literaturgeschichtsschreibung in den 1930ern zwar als „guter Beobachter“ vor allem der Beziehung zwischen Presse und Theater in *Die Theaterprinzessin* bezeichnet, man diagnostiziert allerdings eine auffällige technische Ungeschicklichkeit, die vor allem in den langatmigen Romanen auffällt.⁷⁶ Generell bemerkt Anna K. GRUND bezüglich der Romane der Zeit eine „[a]uf dem technischen Gebiet herrsch[ende] Disziplinlosigkeit“⁷⁷. So meint sie, dass nur wenige der Romane eine präzise Inhaltsangabe zulassen, da eine verwirrende Handlung und eine Unzahl an Personen, die „unmotiviert kommen und gehen“ den Leser ermüden. Die umfangreichen Bände – ein Roman besteht aus zwei bis drei Bänden zu je ca. 170 Seiten – müssen regelrecht „durchgearbeitet“ werden. Als reine „Unterhaltungslektüre“ sind diese Romane daher nicht zu bezeichnen. Was jedoch die Werke Uhls als Trivialliteratur kennzeichnet, ist der in Mitleidenschaft gezogene Stil. „Was nicht platt und plump gesagt wird, ist voll Schwulst und falschem Pathos; nur wenige vermögen ihr Schifflein zwischen Banalität und aufgeblasener Rhetorik geschickt durchzusteuern.“⁷⁸

⁷⁶ Vgl. Grund 1935, S. 285.

⁷⁷ Grund 1935, S. 273.

⁷⁸ Grund Castle 1935, S. 273.

2.3 Entwicklung Künstlerbegriff bis zum *Fin de Siècle*

Per Definition des Brockhaus bezeichnet der Ausdruck Künstler den „allgemeine[n] Oberbegriff für kreative Persönlichkeiten auf allen Gebieten der Kunst, sei es als Autoren (Urheber) oder Interpreten, deren Künstlertum sich im Schaffen neuer Kunstwerke manifestiert.“⁷⁹ Traditionell werden damit bildende Künstler, aber auch darstellende Künstler (Schauspieler, Artisten, Regisseure) bezeichnet.⁸⁰ In der Geschichte des Künstlerbegriffes gab es lange Zeit eine strikte Trennung zwischen schreibenden Künstlern (Dichter, Schriftsteller) und bildenden Künstlern (Architekten, Maler, Bildhauer). Bildende Künstler und Literaten wurden lange nicht als ebenbürtige Standesgenossen gesehen. Die Unterscheidung zwischen diesen Gruppen geht weit in die Antike zurück. Das Beiwort ‚divinus‘ wurde im klassischen Altertum nur den von Gott inspirierten Dichtern verliehen.⁸¹ Dem bildenden Künstler hingegen wurde kein besonderes Ingenium eingeräumt. Ihre Arbeit wurde als Handwerk gesehen. Der bildende Künstler war als *Banausos* von der göttlichen Eingebung ausgeschlossen, die nur Sehern und Poeten vorbehalten war. Erst im 4. Jahrhundert v. Chr. änderte sich das Künstlerbild der Antike, auch Maler und Bildhauer wurden nach und nach in die Biographik einbezogen. Dies war jedoch ein langsamer Prozess.⁸²

Im Mittelalter war alles auf die Religion ausgerichtet, Künstler fungierten als „Werkmänner Gottes“⁸³, als schaffende Individuen wurden weder Dichter noch bildende Künstler gesehen. Bis zur Renaissance repräsentierten Literaten und bildende Künstler separierte Berufsgruppen, die sowohl sozial von einander segregiert und als auch in ihrer Tätigkeit in keiner Weise vergleichbar waren. Erst in der Gesellschaft der Renaissance war dann ein Austausch bzw. „produktive Nachbarschaft“ möglich.⁸⁴ Erstmals wurde dem bildenden Künstler *ingenius*

⁷⁹ Künstler 2006, S. 102.

⁸⁰ Vgl. Künstler 2006, S. 102.

⁸¹ Vgl. Gerlinde Huber-Rebenich: Zur Wahrnehmung der Bildenden Kunst durch Literaten im Umfeld Dürers. Eobanus Hessus im Vergleich mit Joachim Camerarius. In: Guthmüller, Bodo (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 75-96, hier: S. 90.

⁸² Siehe dazu Lorenz 2011, S. 8-10.

⁸³ Bernhard Schubert: Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie, Königstein/Ts 1986, S. 17-18.

⁸⁴ Vgl. hierzu Lorenz 2011, S. 8 und Andreas Tönnemann: Einleitung. In: Bodo Guthmüller (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 7-12, hier: S. 12.

zugesprochen, dies hatte aber nichts mit Inspiration zu tun. Ein subjektiver Verstand, die Beherrschung der mathematischen Perspektive, wissenschaftliche Theorien und die freie Verfügbarkeit von Mittel und Materialien steigerten das Ansehen der Künstler.⁸⁵ Die ersten theoretischen Handbücher und Kunsttraktate entstanden.⁸⁶ In der Renaissance kam es erstmals zur Erkenntnis, dass künstlerische Arbeit nicht nur Handwerk, sondern auch geistige Arbeit sei. Somit kann die bildende Kunst zu den *artes liberales* gezählt werden. Diese definieren sich folgendermaßen:

Eine ‚Kunst (ars) hieß ‚frei‘ (liberalis), wenn sie eines freien Mannes würdig war, wenn sie also nicht mit körperlicher Arbeit und nicht mehr um des Lohnes willen betrieben wurde; wenn man sie aus zweckfreier Freude ausübte. Denn diese ‚ars‘ entspringt einer ‚Tugend‘, einer ‚virtus‘, die sich in einer unverwechselbaren ‚Begabung‘, in dem ‚ingenium‘, äußert. Diese Tugend ist ein Geschenk Gottes oder der Natur. Die Ausübung der Tugend ist die ‚inventio‘, die ‚Erfindung‘, die vom ‚Urteil‘, dem ‚iudicium‘, geleitet wird. Das Urteil bedient sich bei der Anwendung der Tugend einsehbarer Regeln und Techniken, welche die ‚scientia‘, die ‚Wissenschaft‘ einer ‚ars‘ ausmachen. Der geistig Tätige hat das ‚Werk‘, das ‚opus‘, im Kopfe fertig ‚erfunden‘, seine Verwirklichung kann er etwa Handwerkern überlassen, welche die Techniken der ‚scientia‘ beherrschen. Diese sekundäre Tätigkeit kann berechnet, geschätzt und bezahlt werden. Die eigentliche Tugendleistung ist inkommensurabel und kann nur ‚gefördert‘ und ‚ermuntert‘ werden.⁸⁷

Die „Arbeit des Künstlers wird immer mehr eine geistige, ihr Produkt muss nicht mehr ein Artefakt, sondern kann auch nur eine Idee sein. „Neben der Heroisierung hervorragender K[ünstler-]Persönlichkeiten lebte [jedoch] die aristokrat. Geringschätzung der Bildhauer, Maler und Töpfer als Handwerker weiter.“⁸⁸

In der Romantik wandelte sich das Künstlerbild wieder. Ein neues Selbstbewusstsein und -verständnis der Künstler, die nun frei von Vorschrift und Zwang der Zünfte, Höfe und Klöster lebten, entstand. Der Künstler konnte sich nicht mehr auf den Rückhalt durch Auftraggeber oder die Kirche verlassen („Gottes Hand fängt den modernen Künstler nicht mehr auf.“). Es gibt keine herkömmlichen Mäzene mehr. Künstler jeder Art (auch Schriftsteller) waren nun

⁸⁵ Vgl. Schubert 1986, S. 17-18.

⁸⁶ So zum Beispiel Cennino Cennini mit dem *Libro dell'arte* 1400 und Leon Battista Alberti mit *De pictura* 1535, um nur einige Beispiele zu nennen. Siehe Klaus Bergdolt: Der Künstler als Literat – Das Beispiel Ghiberti. In: Bodo Guthmüller (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 13-30, hier: S. 14-16.

⁸⁷ Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. 2. überarbeitete Auflage. Köln 1996, S. 52.

⁸⁸ Künstler 2006, S. 102.

nur mehr dem eigenen Ingenium unterworfen.⁸⁹ Entkoppelt von diversen Zwängen entstand nun die „Möglichkeit, ein künstlerisches Selbstbewußtsein zu entwickeln und zu artikulieren, das sich mehr als aus der Realität des Kunstwerks aus dem Bewußtsein des Künstlers speist und sich nicht durch die Arbeit seiner Hände legitimieren muß.“⁹⁰ Man ging weg vom Gedanken, dass Künstler als Handwerker tätig waren und ein Werk schaffen mussten, hin zur Idee, dass künstlerische „Arbeit“ auch eine geistige ist.⁹¹ Künstler(persönlichkeit) und Werk(realität) mussten nicht mehr zwanghaft eine Einheit sein, denn zu der Freiheit kamen auch die damit verbundenen Probleme. Der psychologische Druck des Künstlers an sich selbst – er muss etwas schaffen, um als Künstler gelten zu können – hat den Druck von außen (Auftraggeber, Tradition, Konvention) abgelöst. Zudem treten nun vermehrt Medienkrisen auf. Die dem Künstler zur Verfügung stehenden Medien sind zur Produktion des im Kopf imaginierten Kunstwerks unzureichend. In diesem Zusammenhang entwickelte sich eine neue Gruppe von Künstlern – die „Künstler ohne Werk“, auf die noch im Bezug auf die Tradition der Künstlerromane der Romantik einzugehen sein wird.⁹² Hand in Hand mit dem Aufkommen des Geniebegriffs ging jedoch auch eine „zunehmende gesellschaftl. Isolation“⁹³ einher. Künstlerfiguren treten immer öfter als „Einsiedler“ auf, abgekapselt von der Gesellschaft – auch aus eigenem Wunsch, da sie sich unverstanden fühlten. Das Ziel der Romantiker war das „absolute“ Kunstwerk, das nur ein Genie ersinnen und vielleicht auch hervorbringen kann, wenn es nicht an den Unzulänglichkeiten der Realität (Instrument, Material, Publikum) scheitert. Die Künstlerfiguren der Romantik gaben für das Genie, das absolute Kunstwerk, sehr viel auf. Schubert formuliert es folgend:

⁸⁹ Vgl. Künstler 2006, S. 102.

⁹⁰ Alexandra Pontzen: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin 2000. (Philologische Studien und Quellen Nr. 164), S. 21.

⁹¹ Ab ca. dem 16. Jahrhundert bezog man sich auf die neuplatonische *Idea*, bei der der die Inspiration rein vom Geist des Künstlers selbst ausging und er ohne Eingebung von außen selbst Garant für die ‚Echtheit‘ des Geschaffenen ist. In diesem Zusammenhang ist auf Erwin Panofsky zu verweisen, der sich in *Idea* diesem Thema widmete. Siehe Erwin Panofsky: „Idea“. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig [u.a.] 1924 und Kris/Kurz 1980, S. 158.

⁹² Siehe Kapitel 2.3.1 bzw. Pontzen 2000, die sich eingehend mit diesem Phänomen auseinandergesetzt hat.

⁹³ Künstler 2006, S. 102.

Mag der Genie-Künstler Tiecks oder Hoffmanns aus der absoluten Selbstkonzentration noch den Funken ästhetischer Imagination und Produktion zu schlagen, so opfert er ihr nicht nur jeden Sozialbezug und das Gleichgewicht der Lebenskräfte, sondern auch die Kontinuität seiner Werkproduktion.⁹⁴

Die Problematik der aufopfernden Künstlerfiguren hat sich aber nicht erst um 1800 entwickelt. Tatsächlich geht der Zusammenhang zwischen absoluter Kunst und dem Opfer des Künstlers bis in die Literatur und Mythologie der Antike zurück. Dort strebten Helden wie Orpheus, Ikarus, Prometheus und Pygmalion nach absoluter Kunst und erreichten diese auch dank göttlicher Hilfe. Alle mussten jedoch einen hohen Preis zahlen: ihr Leben. Wenn sie bereit waren, alles Irdische aufzugeben, konnten sie das Absolute erreichen. Diese Einstellung ist mit der religiösen Vorstellung zu vergleichen, die das Erreichen des Absoluten erst nach dem Tod im Jenseits ermöglicht. Damals dienten diese Geschichten zur Abschreckung und Warnung. Das Absolute, das Göttliche, kann zwar erreicht werden, jedoch ist die Hybris, das Streben nach Gottgleichheit, ein Verbrechen, das bestraft werden muss – mit dem Tod oder unendlichen Qualen.⁹⁵

Die romantischen Künstlerfiguren müssen nicht mehr unbedingt ihr Leben lassen, wenn sie versuchen das Absolute zu erreichen (wie z.B. Berglinger), doch sie können das Angestrebte entweder nicht erreichen, oder zahlen den Preis der Vereinsamung. Die „wahren“ Künstler, die das Handwerk überwunden haben, sind ständig mit dem Scheitern in der Werkausführung konfrontiert und entfernen sich immer weiter von der (bürgerlichen) Gesellschaft. Somit scheitern sie nicht nur in der Kunst(-Ausführung), sondern auch im Leben. Sie emanzipieren sich von der Gesellschaft und vom Handwerk, sind dann aber nicht mehr zu einem „normalen“ Leben fähig. Zum unerreichbaren Ideal der Zeit wird die altdeutsche „gute alte“ Zeit, in der (Handwerker-)Künstler wie Dürer scheinbar zu Kunst und Leben gleichzeitig fähig waren.

Die Emanzipation der modernen Künstlersubjektivität aus den traditionellen Formen kultisch-kirchlicher, höfisch-mäzenatischer oder zünftiger Bindungen hinterläßt bei der ersten Romantikergeneration das ‚unbehagliche Bewußtsein‘ (Wackenroder/Tieck) von sozialer Isolation, Funktionsverlust sowie Lebensinstabilität. Und die Emanzipation der ästhetischen Produktion und Erfahrung zu einer Sphäre der

⁹⁴ Schubert 1986, S. 219.

⁹⁵ Diesen Ansatz verdanke ich Univ. Prof. Dr. Egger, die diese Problematik in der Vorlesung *Das Bildnis des Künstlers. Kommunikations- u. Medienskapsis v. Wackenroder bis Bernhard* im SS 2007 behandelte.

Selbstwahrnehmung und Selbstenthüllung einer ‚in sich konzentrierten Innerlichkeit‘ (Hegel) scheint erkaufte um den Preis ihrer Dissoziierung von der ‚Vernunft‘ ihrer ‚moralischen und intellektuellen Unfruchtbarkeit und Indifferenz‘, ihrer ‚Entartung‘ zu einem ‚Spiel‘ mit ‚Seifenblasen‘ (Wackenroder/Tieck). Während gegenbildlich hierzu der Geniebegriff innerhalb der klassisch-romantischen Produktionsästhetik jeder verdinglichenden Gewalttätigkeit gegenüber der inneren menschlichen und äußeren Natur enträt und des Absoluten teilhaftig wird, erscheint zugleich unter lebensweltlichen Gesichtspunkten die moderne Geniesubjektivität als defizitär: bei Wackenroder, Tieck und Hoffmann nämlich als ein in Exklusivität abgekapseltes Kunstvirtuosentum und als ein in Egomane verstricktes, mit der ‚Gemeinschaft‘ zerfallenes Außenseitertum. Die Autoren überbieten daher die Genie-Utopie im Idealbild der altbürgerlichen Lebenswelt und ihrer Handwerkerkünstler. [...] Vom älteren Antike-Ideal unterscheidet sich das Bild der altbürgerlichen Kultur dadurch, daß es sie neuzeitliche Subjektivität als integralen Bestandteil in sich aufzunehmen sucht.⁹⁶

Nach der im 18. Jahrhundert vorgenommenen scharfen Abtrennung des Genies vom Handwerk ist so ein „ursprüngliches“ Künstlertum nicht mehr möglich. Zu sehr strebte das 18. Jahrhundert gegen alles Normierte und Traditionelle, und vor allem gegen die handwerkliche Kunst. Im Rückblick der Romantiker auf das 16. Jahrhundert waren die damaligen Künstler aus produktionsästhetischer Sicht Genies. Man meinte, aus der Beschaffenheit der Werke und der überlieferten Lebensführung Rückschlüsse auf ein gelingendes Künstlertum mit ausgeführten genialen Werken und einem gelungenen gesellschaftlichen Leben ziehen zu können. Jedoch blieben viele Aspekte des damaligen Lebens und Arbeitens unbeachtet. Die Meister der altdeutschen Geschichte (z.B. Sachs und Dürer) wurden nämlich individuell und aus den kollektiven Lebens- und Arbeitsformen isoliert betrachtet, was das tatsächliche Bild stark verfälschte.⁹⁷ Der Blick der Romantik auf das 16. Jahrhundert war also ein stark verklärter. Die Romantiker sahen den altdeutschen Künstler als Teil der bürgerlichen Welt, die Moralität, die Lebensauffassung und die Arbeitsweise der Künstler stimmte scheinbar mit der Allgemeinheit überein. Es herrschte eine „ganzheitliche Lebenswelt“, ein harmonisches Ensemble der Gesamtheit der Stände.⁹⁸ Zu dieser Vorstellung stehen die Künstlerfiguren des 18. Jahrhunderts in einem scharfen Kontrast. Ihre Welt ist geprägt durch soziales Elend, die Expertenkunst ist zum Zerstreuungs- und Unterhaltungsmittel verkommen (man denke an die Effekte Kreislers beim

⁹⁶ Schubert 1986, S. 218-219.

⁹⁷ Vgl. Schubert 1986, S. 16-19.

⁹⁸ Vgl. Schubert 1986, S. 54-55.

Fest am Hof in Sieghartsweiler⁹⁹), der Künstler ist von der Gesellschaft allein gelassen. Bei den romantischen Künstlerfiguren steht die „Kunstidolatrie“ in Konkurrenz mit der Lebenspraxis, ihr Leben wird zum „einsiedlerische[n] Götzendienst.“¹⁰⁰ Ihre gesteigerte ästhetische Imaginationskraft wird als Phantasterei abgetan, Weltverlust und das Unvermögen zur künstlerischen Objektivierung sind die Folge. Es herrscht eine „Kunst-Leben-Dissonanz“. „Die Romantik ist rückwärtsblickend im doppelten Sinne: die Vergangenheit und zugleich reflexiv das eigene Selbst suchend.“¹⁰¹

In der Folgezeit ändert sich dies. Die Künstlerprosa des beginnenden 19. Jahrhunderts geht über „artistische Selbstbezüglichkeit bzw. Selbstproblematisierung“ hinaus, hin zur „gelungenen Gemeinschaftszuwendung des Künstlers“¹⁰². Diese bezieht sich jedoch eher auf den Topos des höfisch-aristokratischen Künstler und geht eher weniger auf das bürgerliche Handwerkerkünstlertum ein. Generell geht die Entwicklung im 19. Jahrhundert weg vom imaginierten, nicht verwirklichten Kunstwerk. Im Biedermeier distanziert man sich fast gänzlich vom romantischen Künstlertypus, der wenn er als Figur auftritt, ins Lächerliche gezogen wird. Romantische Vorbilder werden als suspekt behandelt, die Abwesenheit eines Kunstwerks wird schlichtweg als Scheitern des Künstlers bzw. als fehlende Begabung abgestempelt.¹⁰³ Zudem wird das Bewusstsein, dass nichts Neues produziert werden kann, weil schon alles zuvor geschaffen wurde, immer stärker. Man kann nur mehr reproduzieren, also verlagert man sich auf die handwerkliche Perfektion der Ausführung und wendet sich von der individuellen Kunst ab. Die handwerklich ausgereifte Reproduktion bringt dem Künstler nun gesellschaftliches Ansehen.¹⁰⁴ Bürgerlichkeit und Handwerk sollen den Künstler „erden“, die Genialität des romantischen Künstlers mit seiner daraus folgenden Ausgrenzung bzw. Integrationsunfähigkeit wird vermieden. Die Künstler sollen „den Anspruch auf Autonomie der Kunst, subjektive Einbildungskraft und genuine Eigenständigkeit als Künstler aufgeben.“¹⁰⁵ Das Künstlertum ohne Werk wird als Scheitern, Krankheit und

⁹⁹ Siehe E.T.A. Hoffmann: Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern, Stuttgart 2000, S. 22ff.

¹⁰⁰ Vgl. Schubert 1986, S. 55.

¹⁰¹ Schubert 1986, S. 56-57.

¹⁰² Schubert 1986, S. 99.

¹⁰³ Vgl. Pontzen 2000, S. 276-278.

¹⁰⁴ Vgl. Pontzen 2000, S. 279.

¹⁰⁵ Pontzen 2000, S. 281.

Lebensverfehlung angesehen. Es wird erkannt, dass es nur im Tod oder Wahnsinn enden kann. Die Werte und die Funktion der Kunst haben sich geändert. Statt der Einbildungskraft regiert jetzt die Nachahmungsästhetik, statt Kunstautonomie verlangt man nun das Einbinden in konkret religiöse und alltagsfunktionelle Verwendungskontexte. Normorientierung wird der Originalität vorgezogen, auf Eigenständigkeit in der Kunst aber manchmal auch im Leben wird zunehmend verzichtet.¹⁰⁶ Statt eigens zu schaffen, werden die alten Leitbilder „nachgelebt“.

Das Epigonentum¹⁰⁷ wird vor allem am Ende des Jahrhunderts stärker. Zudem steigt die Neigung zur Selbstbeobachtung. Die Künstler nehmen sich selbst als „späte Existenz“ war, der Degenerationsgedanke (genealogisch-biologisch) kann nun auch auf die Kunst angewandt werden.¹⁰⁸ PONTZEN verwendet in diesem Zusammenhang auch den Ausdruck „Sterilität“.¹⁰⁹ Es entsteht eine Affinität zur Kunst ohne Entwicklung. Im Fin de Siècle läuft alles zu einer Aporie der Kunst hinaus. In dieser Ausweglosigkeit ist es für den Künstler nicht möglich, sich für eine Kunstgattung oder ein Sujet festzulegen, ein Eklektizismus der vorhergegangenen Epochen dominiert das Bild und führt zu einer Geschäftigkeit ohne Ergebnis. Das „Alles-Wollen“ aber nicht „Alles-Können“ endet in einem richtungslosen, unbefriedigenden Nichts-Tun.¹¹⁰ Zudem tritt das Problem der Unfähigkeit zur Beschränkung auf. Die „imaginäre Omnipotenz“ entpuppt sich als „reale Impotenz“, da sich die Künstler vor lauter Tatendrang nicht entscheiden können, was sie tun wollen. Sie haben hunderte begonnene Projekte, Bilder, Ideen im Kopf, können diese aber nicht umsetzen und schon gar nicht vollenden. So zu sagen hält sich die Künstlerfigur des Fin de Siècle für mehr, als sie ist. Fakt ist jedoch, dass sich eine Person nur so lange für einen Künstler halten kann, solange sie kein Werk realisiert. Denn beim Versuch es zu tun, wird sie feststellen, dass sie es nicht kann, und somit eigentlich kein Künstler ist. Diese Erkenntnis wird mit Herablassung in der Literatur gezeigt.¹¹¹ In der Nachromantik wird somit die „werklose“ Künstlerfigur als lächerliches So-Nicht Beispiel vorgeführt. Als Negativbeispiel gelten die gescheiterten Künstler als mahnendes Exempel gegen jugendlichen Leichtsinn. Die Künstlerromane rücken so in die Nähe des

¹⁰⁶ Vgl. Pontzen 2000, S. 281-284.

¹⁰⁷ Als Epigonentum versteht man das Weiterführen längst überholt erscheinender Traditionen und Praktiken, statt sich Neuem zuzuwenden. Siehe dazu Kap. 4.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁸ Vgl. Pontzen 2000, S. 289.

¹⁰⁹ Vgl. Pontzen 2000, S. 286.

¹¹⁰ Vgl. Pontzen 2000, S. 290.

¹¹¹ Vgl. Pontzen 2000, S. 291.

Erziehungsromans.¹¹² Als Gegenbewegung kann man den Versuch sehen, die Künstlerfiguren zu Lebenskünstlern zu machen. Wenn sie schon kein Werk schaffen können, soll ihr ganzes Leben zur Kunst werden. In dieser „Theatromanie“ wird die „absichtsvoll ästhetisierte Lebensform und -haltung zu ihrem einzigen Inhalt“¹¹³ im Leben. Genau betrachtet handelt es sich hierbei dann aber nicht um Kunst, sondern um Künstlichkeit. Nach PONTZEN ist der Künstler somit doppelt steril – im Leben und in der Kunst. Dieser Schritt bedeutet das Ende der Genieästhetik.¹¹⁴ Der alleskönnende Künstler ist nun zum doppelt „unpotenten“ künstlichen Menschen verkommen. Die „Stérilité“ bezeichnet die Abwesenheit von Schöpfertum.¹¹⁵ Als Ursache derselben kann die Aporie der Kunst, aber auch vieler anderer Gebiete am Ende des 19. Jahrhunderts gesehen werden. Der „nachhistorische[n] Epoche“ fehlt der „naïve“ Blick, alles ist durch den „Schmerz der Zeit“ geprägt, die Rückkehr zum Unwiederbringlichen, zur naiven, ursprünglichen Kunst ist nicht mehr möglich. Die vermeintliche Unmittelbarkeit des Erlebens und Empfindens fehlt. Das Reservoir der Möglichkeiten der (tradierten) Kunst scheint erschöpft zu sein, es ist nicht mehr „möglich in naturhafter originaler Ursprünglichkeit Kunst hervorzubringen“¹¹⁶. Das romantische Künstlertum ist mit einer negativen Konnotation behaftet, die Sterilität des Künstlers erscheint als Symptom einer Zeit bzw. Epoche, die keine Anregung für die Zukunft parat hat, um die Krise zu überwinden.¹¹⁷ Diese resignative und selbstreflexive Grundhaltung prägt viele Künstlerfiguren des Fin de Siècle.

In den Romanen Uhls ist diese Grundstimmung nicht ganz so stark ausgeprägt. Viele der aus dem romantischen Künstlerbegriff stammenden Topoi finden noch Verwendung, auch wenn sie teils überspitzt widergegeben werden. Kennzeichnend ist für sie das Epigonentum, das mit dem schon anklingenden Ende der Monarchie, aber es noch nicht Wahrhaben-Wollen zu tun hat. Wie vieles versucht auch die Kunst sich an dem Tradierten und Altbewährten so lang wie möglich festzuhalten, um sich nicht mit dem Danach auseinandersetzen zu

¹¹² Vgl. Pontzen 2000, S. 397.

¹¹³ Pontzen 2000, S. 301.

¹¹⁴ Vgl. Pontzen 2000, S. 301.

¹¹⁵ Vgl. Pontzen 2000, S. 285-309.

¹¹⁶ Pontzen 2000, S. 302.

¹¹⁷ Vgl. Pontzen 2000, S. 306.

müssen. Dekadenz und Schein überdecken die Risse im Gefüge der Gesellschaft und der Kunst, zur Selbstreflexion kommen die Künstlerfiguren Uhls noch nicht, weil sie noch verdrängen, dass sie eigentlich nicht mehr so schaffen können, wie sie wollen.

2.3.1 Die Tradition der Künstlerromane

Der Typus des Künstlerromans konnte sich erst entwickeln, als Künstler zu eigenständigen Persönlichkeiten geworden waren. MARCUSE¹¹⁸ sieht die ersten dieser Künstlerfiguren bereits in den Minnesängern mittelhochdeutscher Zeit. Ein wesentlicher Faktor ist hierbei, dass der Archipoeta als Vagant abseits der Gesellschaft auftritt – ein Merkmal, das sich durch die gesamte Tradition der Künstlerromane zieht. „[N]ur wo der Künstler Eigenpersönlichkeit geworden ist, Repräsentant eigener Lebensform, die sich wesentlich mit der der Umwelt nicht mehr deckt, kann er ‚Held‘ eines Romans werden.“¹¹⁹ Denn wenn der Künstler dem eigentlichen Künstlertum entsagt, gliedert er sich wieder in die Gesellschaft ein und der Künstlerroman wird zum episch-objektiven Bildungsroman. Ein „echter“ Künstlerroman ist nämlich nur dann möglich, wenn die Einheit von Kunst und Leben zerrissen ist.

Als explizites Phänomen setzt der Künstlerroman vor allem im 16. bzw. 17. Jahrhundert ein, in einem Milieu zwischen Pietismus und Aufklärung. Der Künstler „findet in den Lebensformen der Umwelt und ihrer Beschränktheit keine Erfüllung, sein Wesen und seine Sehnsucht geht in ihnen nicht auf, und einsam steht er der Wirklichkeit gegenüber.“¹²⁰ In dieser Situation in der der Künstler „von dem Regelzwang sklavischer Nachahmung befreit“ ist und sich ganz auf sich und seine Kunst konzentrieren kann, aber auch durch Auftraggeber und die Kirche nicht mehr gehalten wird, „ist theoretisch bereits die Proklamation der freien Subjektivität des Künstlers vollzogen.“¹²¹ Genau hier setzt der Künstlerroman ein. Er wird geprägt durch die Gegensätze Kunst – Leben, Geist – Sinnlichkeit, Künstler – Umwelt. Die Aufgabe des Künstlers im Roman ist dann, diese Gegensätze zu überwinden bzw. es zu versuchen.

¹¹⁸ In diesem Kapitel beziehe ich mich, wenn nicht anders angegeben auf Marcuse 2004, S. 12-19.

¹¹⁹ Marcuse 2004, S. 12.

¹²⁰ Marcuse 2004, S. 15-16.

¹²¹ Marcuse 2004, S. 15-16.

Daraus ergeben sich zwei Arten von Künstlerromanen, je nachdem ob die Umwelt für den Künstler als Bezugspunkt genutzt werden kann oder nicht. Der realistisch-objektive Künstlerroman nutzt die gegenwärtige Umwelt als Basis des Künstlertums. Der Künstler möchte die Umwelt auf dem Boden der Wirklichkeit erneuern und so die Idee¹²² verwirklichen. Dies geschieht zum Beispiel durch das „Durchgeistigen“ der Lebensformen. Im romantischen Künstlerroman kann der Künstler auf dem Boden der Umwelt nicht einmal mehr die Möglichkeit einer Erfüllung der Idee sehen. Als Ausweg bleibt nur die Flucht in ein lebensfernes, idealistisches Traumland. Der romantische Künstler baut sich dort eine poetisierte Welt auf. Trotzdem muss sich der romantische Künstler mit der Wirklichkeit auseinandersetzen bzw. versuchen sich mit der Welt abzufinden.¹²³

Das überschwängliche Lebensgefühl des Künstlers strebt immer wieder nach Entfaltung, Erfüllung in der Wirklichkeit, nach Abfindung mit der Umwelt, nach einer gemäßigten Lebensform, und immer wieder findet sich es in der Wirklichkeit keinen Raum und drängt nach anderen Welten der Erfüllung.¹²⁴

Versuche zum Ausgleich der Künstlerrealität mit der Wirklichkeit, ein Anpassen des Künstlers an seine Umwelt, finden immer wieder statt, gelingen aber meist nicht, was den Künstler in eine noch tiefere Isolation treibt.

Zusätzlich prägen die jeweiligen kulturellen Strömungen die Auffassung des Künstlerromans und bestimmen seine Richtung. Bei Uhls Romanen klingt immer die kunstdurchdrungene Atmosphäre der Wiener Ringstraßenzeit an. In der Entwicklung des Künstlerromans bestimmen zwei Pole die Ausrichtung der Geschichte und des dargestellten Künstlertums: das eine Extrem wird durch das subjektivisch-weltflüchtige, romantisch geprägte Künstlertum, das andere durch ein realistisch-episch weltdurchdringendes Künstlertum gebildet. In der Genese der Künstlerromane zeichnet sich immer abwechselnd eine Tendenz zum einen, dann zum anderen Künstlertum ab. Generell beschäftigt sich der Künstlerroman von allem mit dem Zusammenhang zwischen Erkenntnis und Künstlertum, Wissen und Schaffen, Lebensunfähigkeit und -sehnsucht, Lebensbejahung und Entsagung. Dieses dualistische Weltgefühl tritt als Hauptmotiv auf.¹²⁵

¹²² In Bezug auf die Kunstphilosophie der Romantik bezieht sich der Ausdruck „Idee“ auf die abstrakte, universale Idee im Sinne Platons und ist von dem konkreten „Einfall“ des Künstlers zu unterscheiden.

¹²³ Vgl. Marcuse 2004, S. 22.

¹²⁴ Marcuse 2004, S. 25.

¹²⁵ Vgl. Marcuse 2004, S. 332-333.

2.3.2 Künstler ohne Werk – die Künstlerromane der Romantik

Uhls Romane spiegeln in ihren Künstlerfiguren etliche Künstlertypen wider, die in der Romantik unter dem Begriff „Künstler ohne Werk“ entstanden und von Alexandra PONTZEN¹²⁶ in der gleichnamigen Abhandlung aufgearbeitet wurden. Dabei handelt es sich nicht nur um Künstler, die keine Werke schaffen per se, sondern vor allem um aufgegriffene Diskurse, die die Schwierigkeiten, die sich dem Künstler bei der Produktion seiner Artefakte in den Weg stellen können, behandeln. Oft überwiegen auch die „gedanklichen“ Bilder die real Geschaffenen.

Der „Künstler ohne Werk“ stellt ein Paradoxon dar, denn per Definition zeichnet sich der Künstler vor allem durch sein Produkt, das Kunstwerk, aus. Wie kann nun Anspruch auf ein Künstlertum erhoben werden, wenn de facto kein Kunstwerk geschaffen wurde? Wie erkennt man solche Künstler, die nicht der „normativen Produktionserwartung“ gerecht werden? PONTZEN stellt gleich zu Beginn ihrer Abhandlung fest: „Künstler, die nicht produzieren, kann die traditionelle Terminologie der wissenschaftlichen Künstlerliteratur nur als Differenzerscheinungen registrieren und ausschließlich ex negativo klassifizieren.“¹²⁷ Als Aus- bzw. Umweg dieser Definitionsfrage bietet sich immer wieder in der Bezeichnung „Lebenskünstler“ an. Dieser – auch oft als „Dandy“ bezeichnet – zelebriert sein eigenes Leben als absolutes Kunstwerk.¹²⁸ Betrachtet man jedoch die „werklosen“ Künstler der Romantik und ihrer Nachfolge, würde man keinen der Künstler dem „Dandy“-Begriff zuordnen. Es bedarf also anderer Merkmale, um den „Künstler ohne Werk“ als Künstler zu identifizieren. Das Genie oder die reine Möglichkeit künstlerisch tätig zu sein wäre eine, die Gabe künstlerisch Wahrzunehmen eine andere.

Der Beginn der „negativen Produktionsästhetik“ fällt mit dem Aufkommen des Geniegedankens und dem Wandel des Künstlerbildes am Beginn der Romantik zusammen. So definierte Schlegel den erweiterten Begriff des Künstlers folgendermaßen: „Nicht die Kunst und die Werke machen den Künstler, sondern

¹²⁶ Die Autorin behandelt diese Art des Künstlerromans seit ihrem Aufkommen am Beginn der Romantik bis hin zur Literatur nach 1945. Für die vorliegenden Romane Uhls wird jedoch nur die Zeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts relevant sein. Vgl. Pontzen 2000.

¹²⁷ Pontzen 2000, S. 16.

¹²⁸ Vgl. Pontzen 2000, S. 17.

der Sinn und die Begeisterung und der Trieb“¹²⁹, und rechtfertigte somit die „Künstler ohne Werk“. Immer öfter spielt die Idee eine große Rolle. Sie gilt es zu verwirklichen oder anzustreben, auch wenn ihre tatsächliche Realisierung nie möglich sein kann. Die Wirklichkeit zu überwinden wird zur Aufgabe des Künstlers im romantischen Künstlerroman, die eigentliche künstlerische Tätigkeit – das Schaffen eines Werkobjektes – tritt somit zurück.¹³⁰ Der Gedankengang führt weg vom Künstler als Handwerker, hin zur Kunst als „geistiger“ Arbeit. Ab der Romantik bestand die „Möglichkeit, ein künstlerisches Selbstbewußtsein zu entwickeln und zu artikulieren, das sich mehr als aus der Realität des Kunstwerks aus dem Bewußtsein des Künstlers speist und sich nicht durch die Arbeit seiner Hände legitimieren muß.“¹³¹ Die Quelle und das Movens für das künstlerische Schaffen wurden ins Innere des Künstlers verlagert.¹³² Es folgte eine „Dissoziation von Kopf und Hand, Geist und sinnlicher Gestalt des Kunstwerks“¹³³. In diesem Zusammenhang wird auch die Insuffizienz des eigenen Körpers und des Materials thematisiert. Der Künstler ist nicht mehr fähig, das produktiv einzulösen, was er rezeptiv erfassen kann bzw. was er im Kopf schaffen kann.¹³⁴ Am deutlichsten drückt dies der Spruch aus Lessings Emilia Galotti aus: „Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem lange Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! [...] [So] erkenne ich, [...] daß ich ein großer Maler bin; daß es aber meine Hand nur nicht immer ist.“¹³⁵ Diese Erkenntnis löst bei den Künstlerfiguren zum Teil eine Leib- und Körperfeindlichkeit aus, die in der Folge ihre Weltanschauung bestimmt.¹³⁶ Die Unerbittlichkeit der hellsichtigen Erkenntnis, dass der Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit nie überwunden werden kann, das Wissen um die Nicht-Erfüllbarkeit der wahren Kunst, macht den Künstler lebensunfähig.¹³⁷

¹²⁹ Friedrich Schlegel: Lyceumsfragmente (1797). In: Ders.: Seine Prosaischen Jugendschriften, hg. v. J. Minor, Zweiter Band, Wien 1882, S. 183-202, hier: S. 192. Siehe dazu Marcuse 2004, S. 91.

¹³⁰ Vgl. Marcuse 2004, S. 94.

¹³¹ Pontzen 2000, S. 21.

¹³² Vgl. Pontzen 2000, S. 29.

¹³³ Pontzen 2000, S. 21.

¹³⁴ Vgl. Pontzen 2000, S. 33-34.

¹³⁵ Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. In: Ders.: Gesammelte Werke. Zweiter Band, Berlin/Weimar² 1968, S. 237-318, hier: S. 244.

¹³⁶ Vgl. Pontzen 2000, S. 35.

¹³⁷ Vgl. Marcuse 2004, S. 86.

Einen Vorreiter dieses neuen Künstlertypus stellt Joseph Berglinger aus Wackenroders Erzählung *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*¹³⁸ dar.¹³⁹ Er schafft zwar selbst noch ein Kunstwerk, doch in der Erzählung wird vor allem der schwierige Weg dorthin bzw. das Scheitern des Künstlers thematisiert und kritisch reflektiert. Sein „Verhinderungspotential“ wird vor allem durch die Faktoren des verständnislosen Publikums, dem Zweifel des Künstlers an dem Sinn der Kunst in einer kunstfeindlichen Welt und den Konflikt zwischen spontaner Inspiration und langwierigem Festlegen derselben im materiellen Werk begründet.¹⁴⁰ Die Opposition zwischen Kunst und Leben wird thematisiert. Bei der Ausführung seines letzten Kunstwerks – dem absoluten Musikstück – stirbt Berglinger. Sein Tod ist Bedingung für die Existenz des Kunststücks.¹⁴¹

Die Lebensgeschichte *Franz Sternbalds*¹⁴² bringt uns ein weiteres Konzept der „negativen Produktionsästhetik“ näher. Auch er produziert noch Werke, die jedoch kaum Erwähnung finden. Mit Sternbald wird die Idee des „konzipierenden Malers“¹⁴³ vermittelt. Er ist nämlich vor allem Künstler, wenn er nicht malt.¹⁴⁴ Wesentlich für sein Künstlertum sind nicht die realen Kunstwerke, sondern die inneren Bilder, die er Kraft seiner Imagination und der bestimmten Art die Umwelt wahrzunehmen kreiert. Zudem werden auch etliche andere Themen wie die Sehnsucht und Heimatlosigkeit des Künstlers angeschnitten.

Der ‚Sternbald‘ schlägt sämtliche Themen romantischen Künstlertums an [...]. Die Entwertung der Wirklichkeit zugunsten der Idee, die ewige Sehnsucht nach ihrer endlichen Erfüllung, die Haltlosigkeit und Heimatlosigkeit des Künstlers im realen Leben, seine Superiorität über die Umwelt, der Zwiespalt zwischen grenzenloser Innerlichkeit und befreiender Gestaltung [...] die restlose Poetisierung der Wirklichkeit, die Auflösung ihrer plastischen Nähe und Macht in musikalische Stimmungen, und damit ist der erste Schritt zur romantischen ‚Lösung‘ getan. Der Gegensatz von Idee und Wirklichkeit, Kunst und Leben, Künstlertum und

¹³⁸ Siehe Wilhelm Heinrich Wackenroder u. Ludwig Tieck: *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*. in: Dies.: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1955, S. 102-123.

¹³⁹ Im Zuge dieser Arbeit werden die von Pontzen als Beispiele genannten Künstlerfiguren als Vergleichsquellen für die Charaktere Uhls herangezogen, ohne dass auf die Inhalte dieser Romane und Erzählungen genauer eingegangen wird.

¹⁴⁰ Vgl. Pontzen 2000, S. 67.

¹⁴¹ Vgl. Diese Problematik wird in Kap. 4.2 – Absolute Kunst noch gesondert verfolgt.

¹⁴² Siehe Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*. In: Paul Kluckhohn (Hg.): *Frühromantische Erzählungen Bd. 1*. Leipzig 1933. (Deutsche Literatur: Reihe Romantik Bd. 6).

¹⁴³ Pontzen 2000, S. 86.

¹⁴⁴ Vgl. Pontzen 2000, S. 86.

Umwelt, [...] ist auch hier getilgt: diese poetisierte Wirklichkeit, diese traumhafte Welt ist dem Künstler im letzten Sinne nicht mehr ‚Problem‘.¹⁴⁵

Diese in den Romanen der Romantik angedachte Topoi wirken, wie sich im Detail noch herausstellen wird, in den Künstlerfiguren Uhls noch nach bzw. werden aufgegriffen und teils überspitzt wiedergegeben.¹⁴⁶ Generell hielt man sich bei den Romanen des 19. Jahrhunderts wenig an Muster oder Vorbilder, am ehesten noch an die Romantiker,¹⁴⁷ deren Motive von den Autoren aufgegriffen und teils abgeändert oder übertrieben wiedergegeben wurden. Die Motive der Hochliteratur der Romantik gehörten im 19. Jahrhundert bereits zum geistigen Allgemeingut des gebildeten Bürgertums. Durch die „Automatisierung“¹⁴⁸ der Kunstgattungen und ihrer Motive „sickerten“ diese Merkmale bis in die mit wenig Prestige bedachte Trivialliteratur herab. Vor allem in der Figur des Malers Coniere lassen sich viele Ähnlichkeiten zu Wackenroders Sternbald finden.

¹⁴⁵ Marcuse 2004, S. 104.

¹⁴⁶ Wie bei Pontzen besprochen wirken die romantischen Motive sogar bis ins 20. Jahrhundert nach. Ein Beispiel hierfür wären die Texte Gert Jonkes, mit denen sich Julia Forstner in ihrer Diplomarbeit auseinandersetzte. Vgl. Julia Forstner: ‚Unheilvolle Begabung‘. Künstlerbild und Romantikkrezeption bei Gert Jonke. Dipl. Arb. Univ. Wien 2011.

¹⁴⁷ Vgl. Grund 1935, S. 273.

¹⁴⁸ Zum Begriff „Automatisierung“ siehe Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5., unveränd. Aufl. München 1994. Dort heißt es zum Beispiel: „Es ist leicht, an eine Werk einer fremden Epoche, das sich bereits automatisiert hat, mit dem eigenen Gepäck der Apperzeption heranzugehen und statt eines originellen Konstruktionsprinzips nur erstarrt, indifferente Verbindungen zu erblicken, die geformt sind durch die Brille unserer Apperzeption.“ Siehe Jurij Tynjanov: Das literarische Faktum. In: Striedter 1994, S. 393-431, hier: S. 411.

3 Charakterisierung der unterschiedlichen Figuren

3.1 Marie, die zerbrechliche Träumerin (TP)

Marie erscheint als zerbrechliche Träumerin und standhafte Idealistin. Zudem repräsentiert sie die tugendhafte Optimistin. Das kommt nicht von ungefähr, ermunterte ihre Mutter sie doch schon von klein auf, nach dem Höchsten zu streben und sich mit nichts Geringerem zufrieden zu geben.

[A]ls sie aus dem Fenster ihres Dachkämmerchens des Morgens nach dem wundervollen Bilde hinaussah, das vor ihren Augen ausgebreitet lang [...], wie sie es täglich des Morgens in süße Schwärmerei versunken zu thun gewohnt war, murmelte sie einmal halblaut vor sich hin: ‚Warum lebe ich, was soll aus mir werden?‘ ‚Ein braves Mädchen, eine große Künstlerin und vielleicht eine Fürstin!‘ sagte lächelnd die Mutter, die hinter Marie stand und diese zärtlich in ihre Arme schloß. (TP 1, S. 90)

Ihre Mutter prägte die junge Frau durch ihre Erziehung sehr stark. Die in der Kindheit eingetrichterte Tugendhaftigkeit wird von Marie nie in Frage gestellt und sie würde sich auch nie von ihr abbringen lassen. So meint sie: „Ich bin es [tugendhaft] aus Grundsatz, durch die Erziehung meiner Mutter, ich kann nicht anders sein. Ich bin fromm. Ich wäre brav, wenn ich auch nie die Bühne betreten hätte und da ich nun mal Sängerin bin, achte ich mit um so größerer Sorgfalt auf meinen Ruf.“ (TP 2, S. 42) Marie achtet peinlich genau auf ihren Ruf, für den sie sogar bereit ist, auf diverse Angebote und Reichtum zu verzichten. Da sie aus ihrer Kindheit gewohnt war, „Noth und Elend zu ertragen“ (TP 2, S. 42), fällt ihr der Verzicht bzw. die Entbehrung auch nicht schwer, denn „der Gewinn von zeitweisem Glanz und momentaner Pracht würde [sie] [...] nicht entschädigen für den guten Ruf, den [sie] [...] auf immer verlieren müßte.“ (TP 2, S. 42). Wichtig ist für die Schauspielerin nur das eine Ziel: „die Höhe der Kunst zu erreichen.“ (TP 2, S. 42) und dabei ihre Tugendhaftigkeit nicht zu verlieren.

Das Theater ist alles für Marie, Konrad gegenüber erwidert sie auf die Frage, ob sie wirklich so sehr am Theater hänge:

‚Mit voller Seele! [...] Es ist mein einziges Ziel: eine große Künstlerin zu werden! Ich habe ja von Kindheit an nach demselben zu blicken gelernt. Wie hätte ich auch sonst Alles ertragen, was ich gelitten! Nur als Künstlerin kann ich die Freiheit über mich bewahren, und daß ich sie bewahren werde, habe ich meiner Mutter gelobt!‘ (TP 3, S. 37)

Für Marie ist der Schein ihrer Tugendhaftigkeit das Wichtigste, alle Welt soll sie für bescheiden und zurückhaltend halten, ihr wahres Wesen sollte nie jemand zu Gesicht bekommen, keiner sollte sie „privat“ kennen. Das scheint ihr auch zu gelingen, doch dann entdeckt sie, dass sie sich Konrad öffnen kann.

Marie, die sich mit Konrad allein befand, war aus ihrer Ruhe und Zurückhaltung vollständig herausgetreten; sie war sie selbst, oder vielmehr: ihre schöne Hälfte erschien plötzlich seinem Auge überraschend und entzückend, wie wenn man aus einer kühlen, schattigen Kluft, nach einer raschen Wendung, sich plötzlich einem paradiesischen Thale gegenüber befindet. Marie hatte, wenn sie sich mit Konrad allein befand, öfter solche Momente, und diese waren es, die Konrad bezauberten, und den Glauben ab den Engel in Marien erhielten. Sie erweckten in ihm die Hoffnung, daß, wenn das wahre Wesen Mariens völlig zum Durchbruche gelangen werde, wenn die Liebe in ihr sich so mächtig entfalte, daß sie all den Apparat, mit welchem sich das Mädchen während seiner dornenvollen Laufbahn künstlich umgeben, durchbreche – schließlich doch noch Beide zum Glücke gelangen würden.“ (TP 3, S. 102-103)

Konrad liebt Marie als Frau, als Privatperson, nicht aber als die Künstlerin, die sie ist. Er möchte sie auch nur privat und nicht im Theater sehen. Zunächst klappt dieses Vorhaben ganz gut, Konrad muss aber nur allzu schnell feststellen, dass Marie ihre Karriere wichtiger ist als die Liebe, vor allem zu einem quasi mittellosen Mann. So meint er: „Ich habe Ihnen nicht viel zu bieten, aber ich weiß, was meine Liebe vermag, ich weiß, was ich für Sie zu thun im Stande bin.“ (TP 3, S. 130) Marie aber meint, sie könne „in beschränkten Verhältnissen nicht leben!“ (TP 3, S. 130) Damit meint sie jedoch nicht nur die finanzielle Seite, sondern vor allem, dass es ihr an der Seite Konrads an Ansehen mangeln würde – einem für sie sehr wertvollen Gut. So spricht sie: „Jetzt entschädigt mich das Theater für manche Entbehrungen; es gibt mir Selbstständigkeit, es befriedigt meinen Ehrgeiz.“ (TP 3, S. 130) Selbstständigkeit ist eine jener Tugenden, die sie auch ihrer Mutter zu verdanken hat. Nachdem Mariens Vater beide hintergangen und verlassen hatte, war es Marie und ihrer Mutter wichtig selbstständig zu sein. Marie versucht in der Folge auch als Schauspielerin selbstständig zu sein.

Wie das Leben aber so will, kann Marie nicht allein bei ihren Karriereplänen bleiben. Sie hat es ohne wahres Talent¹⁴⁹ doch sehr weit geschafft, aber dann wird ihre Anstellung am Theater nicht verlängert, da sie zu wenig Fortschritte mache. Somit ist ihre Zukunft als Sängerin ungewiss. Doch Marie will nicht von ihrem

¹⁴⁹ „Marie trat auf und gefiel mäßig“, da ihrer „Erscheinung die Grazie fehlte und das Talent sich förmlich gebunden und geschnürt zeigte, so daß es kaum zum Flattern kam [...]. Um wahr zu sein, [...] gefiel das Mädchen mehr wie die Künstlerin.“ (TP 2, S. 28)

Traum, Künstlerin zu sein, loslassen. Auf die Frage Konrads „Können Sie sich denn vom dem Gedanken nicht losmachen: Ihr Glück einzig und allein beim Theater zu finden?“ (TP 3, S. 129) antwortet sie nur wieder mit Nein, da sie die Kunst „aus ganzer Seele“ (TP 3, S. 129) liebe. Ihre Liebe zu Konrad drückt sie folgendermaßen aus:

„Ich liebe Sie, ich glaube Sie unendlich zu lieben, – hier, wenn Sie mir gegenüber sitzen, wenn ich Sie sprechen höre; wenn ich aber im Theater singe, erscheine ich in Gesellschaft oder auf einem Balle, – dann bemächtigen sich meiner der Ehrgeiz, die Eitelkeit, die Gefallsucht, und wenn ich Sie dann erblicke und mir die Frage stelle, ob ich Sie liebe, muß ich mir sagen: Ich liebe ihn nicht – genug!“ (TP 3, S. 130)

Marie will also eindeutig die Kunst bzw. die Karriere über das Leben und die Liebe stellen. Die von der Mutter eingeprägten Eigenschaften Ehrgeiz, Eitelkeit und Geltungsbedürfnis bestimmen des Weiteren jede Handlung Mariens. Man sagt ihr:

„Sie sind kein Weib und sind kein Mann, Sie haben den Ehrgeiz eines Mannes und nicht dessen Thatkraft. Das Resultat ist die Eitelkeit, die nur momentan Befriedigung findet und Sie nie vollends glücklich machen wird. Dort, wo allein Ihr Herz entscheiden sollte, da spricht der Verstand und – Ihre Mutter!“ (TP 3, S. 132)

Durch ihre Schönheit und die Mithilfe Konrads, mit dem sie in Freundschaft auseinander geht, gelingt es ihr, den Fürsten Fahl zu erobern und seine Frau zu werden. Wie in der Anfangssequenz des Romans schon beschrieben, weiß der Leser jedoch, dass diese Position ihr zwar Beachtung und Ansehen bringt, sie aber keine wahre Freude bzw. Liebe in der Verbindung erfährt.

Dieses „Ende“ für das Schicksal Mariens kommt nicht von ungefähr. Im ausklingenden 19. Jahrhundert war es üblich, dass „Aristokraten und Nouveaux Riches“¹⁵⁰ Beziehungen zu besonders attraktiven und/oder erfolgreichen Künstlerinnen unterhielten. So heiratete auch Charlotte Wolter, eine der begehrtesten Schauspielerinnen der Makartzeit, den Grafen O’Sullivan, was ihr zusätzlichen gesellschaftlichen Aufstieg brachte. Ihr Lebensweg entspricht fast dem Mariens, beide lebten das „Curriculum des armen Kindes“, „das dank seines

¹⁵⁰ Michaela Lindinger: Die Kinder von Plüsch und Pleureuse. Hans Makart und sein Gefolge. In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum), Wien 2011, S. 82-91, hier: S. 84.

Genies und Fleißes – zuletzt gerechterweise mit Ruhm und Ehre überhäuft wird“¹⁵¹.

Zunächst entspricht die Beschreibung Maries einem Typ, der in Trivillliteratur, vor allem in den Frauenromanen öfters vorkommt: zerbrechlich, eine Träumerin, die alles für ihren Traum opfern würde, nur nicht ihre Unschuld und Tugendhaftigkeit – das typische Aschenputtel. Entbehrungen ist sie gewohnt, auch was die Liebe betrifft, da schon ihr Vater ihre Mutter schwer enttäuschte. Deswegen versteckt sie ihr Innerstes für die Welt und lässt niemanden an sich heran. Doch findet sie den „Einen“ ist sie bereit sich ihm zu öffnen, was sie in den Konflikt zwischen dem Karrieretraum und der Liebe bringt. In Maries Fall entscheidet sie sich weder zu Gunsten des einen noch des anderen, obwohl sie die Kunst vorziehen würde.¹⁵² Ein anderer Lebenstraum bzw. eine andere von ihrer Mutter vorausgesagte Zukunft tritt ein – Marie Froberg wird zur Fürstin von Fahl, nicht aus Liebe, sondern aus Geltungsbedürfnis. Ihr träumerisches Wesen kann nämlich trotz allem nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie eine alles für ihren Traum opfernde ehrgeizige Frau ist, also nicht allein dem Ideal der Unschuld entspricht.

Obwohl Marie als Sängerin am Theater arbeitet, entspricht sie nicht dem Bild der typischen Künstlerin. Ihr Talent ist mäßig, mit Anstrengung und eisernem Willen hat sie es zu der Anstellung geschafft, entwicklungsfähig ist sie jedoch nicht. Als Künstlerin zeichnet sie vor allem ihr Karriere betonter Ehrgeiz aus, der sie ohne dafür geboren worden zu sein, doch weit in den Theaterolymp vorrücken hat lassen.

¹⁵¹ Hilde Haider-Pregler: Wolterschrei. In: Sottriffer: Das größere Österreich, 1982, S. 46-50, hier: S. 47, siehe auch Alexandra Steiner-Strauss: Kulissenzauber und Bühnenstars. Hans Makart und das Theater. in: Makart 2011, S. 92-103, hier: S. 98.

¹⁵² Ihr Ehrgeiz und ihr Erfolg bedeuten ihr alles. „Wer tröstete mich in den kalten, qualvollen Stunden, als der Verstand mir sagte: entsage der Liebe – gebe Dich der Kunst hin! Der Verstand sagte mir: Spiele Komödie, damit Du zum Ziele gelangst“ (TP 3, S. 131).

3.2 *Antonie, die unschuldige Reine (TP)*

Antonie erscheint nicht als eigentliche Künstlerfigur, obwohl sie mehr als andere das Talent dazu hätte. Im Vorspann des Romans, in dem sich alle Protagonisten in späten Jahren treffen, tritt sie als Frau Regenauer auf, die glückliche Gattin. „Es waren dies eine ältere Frau und ihr Gemal [sic!], die Dame ein auffallend bedeutsamer Künstlerkopf,“ (TP, Bd. 1, S. 12) Sie ist froh darüber, ihr aufregendes Künstlerleben für die Sicherheit der Ehe aufzugeben, wie sie selbst der jetzigen Fürstin Marie Fahl gesteht.

Antonie meinte lächelnd: ‚Du scheinst Dich doch nach dem Theater zurückzusehnen!‘ Die Fürstin blickte rasch um sich, ob Niemand dieses Wort gehört und antwortete mit der Frage: ‚Und du?‘ Antonie plauderte lachend dabei den Kopf neckisch zurückschellend: ‚O nein, ganz und gar nicht. Die Bretter, die meine Welt bedeuten, sind jetzt die Parquetten meines kleinen Salons, und mein Held ist – mein Mann!‘ (TP, Bd. 1, S. 13-14)

Und doch war es Antonies Kindertraum Sängerin zu werden. Jedoch gehörte sie nicht zu dem verträumten Typ Mensch, wie ihn Marie darstellt. „Sie träumte, soweit es ihre frische, muntere, lebensvolle Natur zuließ. Die Empfindsamkeit [wie sie Marie oder Camilla teils anheimfällt, Anm. d. Verf.] hatte keine Macht über sie gewonnen, so oft sie auch der Gefahr ausgesetzt war, denn die Verhältnisse in denen sie lebte und ihr Umgang hatten sie derselben ziemlich nahe gebracht.“ (TP 1, S. 98) Antonie war schon in ihrer Kindheit ein überaus realistisches und bescheidenes Mädchen, was auch durch ihre ärmliche Herkunft bedingt wurde. Diesen Charakterzug behält sie auch in ihrem Leben als Künstlerin am Theater bei.

Antonies Karriere als Sängerin begann in der Kirche des kleinen Ortes, in dem sie mit ihrer Mutter wohnte. Da diese krank war, musste das Mädchen des Nachts arbeiten, um sich und ihre Mutter ernähren zu können. Trotz der Armut konnte jedoch nichts den Spaß und den Stolz des Mädchens beim Singen vertreiben.

Stolz wie eine Königin ging sie zur Kirche, entzückte die Leute des kleinen Ortes, die selten, vielleicht noch nie eine so schöne Stimme gehört, und sah so selig und glücklich aus, daß Niemand ahnen konnte, in welchem Zustande sich die Füße des armen Mädchens befanden. Als sie nach Hause kam und die Schuhe abnehmen wollte, vermochte sie es nicht, denn Schnee und Nässe waren eingedrungen, das Leder an den Strümpfen festgefroren! Alle Leute beneideten die Mutter und alle Mädchen die

schöne Sängerin. Und sie und die Mutter hatten den Tag über nichts zu essen[.] (TP, Bd. 1, S. 96)

Durch ihre außergewöhnliche Stimme und ihr Talent entwickelte sich das Mädchen immer weiter, bald wurde sie berühmt, ohne je Gesangsunterricht genommen zu haben. Sie musste sich nicht alles erst mühsam erarbeiten wie zum Beispiel ihre spätere Kollegin Camilla, Antonies Stimme war naturgegeben. Antonie verkörpert hier den Typus der absoluten, naiven, reinen Künstlerin. Sie verfügt über eine reine Seele, bei ihr findet sich alles in Harmonie – Kunst und Leben, aber auch der eigene Charakter. Ihre Kunst wird ohne Anstrengung produziert. Sie weiß nicht was ihren Charme ausmacht, da sie nicht darüber nachdenken muss.

Antonie repräsentiert denselben Typus, der auch schon in den Kreisler-Teilen des Hoffmann'schen *Kater Murr* auftritt. Dort ist Julia die harmonisch Reine, die scheinbar ohne Anstrengung anscheinend zur idealen Kunst fähig ist.¹⁵³ Ihre Kunst ist noch nicht einer Medienkrise anheimgefallen, wie es bei vielen Künstlern nach ihr, wie auch Kreisler, war. Antonies Konkurrentin Marie (in gewisser Weise auch Camilla) ist nicht dazu fähig, solch eine Kunst zu produzieren. Ihr kann nur durch mühsames Einstudieren die Kunst nahe gebracht werden, wie auch Jakob aus Grillparzers *Armen Spielmann*.¹⁵⁴ Trotz all der Mühe wird das Ergebnis jedoch auch nicht so rein sein, wie jenes des „Naturtalentes“ Antonie. Und doch gibt die junge Frau ihre ganze Kunst-Karriere für die Liebe und das Leben als Ehefrau Regenauers auf. Aber dazu etwas später. Schon in ihrer Kindheit verbreitet sich ihr Ruf als Sängerin mit erstaunlichem Talent ohne ihr Zutun.

Ihr Ruf als Kirchensängerin verbreitete sich in den benachbarten Ortschaften, sie wurde förmlich als solche in mehreren Kirchen engagiert, man hatte das muntere, lebendige Mädchen überall lieb und lud sie ein, um sich von der kleinen Primadonna etwas vorsingen zu lassen, – gerade wie man es mit den großen Primadonnen thut. (TP, Bd. 1, S. 97)

Immer wieder wurde sie darauf angesprochen, doch mehr aus sich zu machen, zum Theater zu gehen usw. Diesen Schritt wagte das Mädchen jedoch nicht, nicht nur aus Scheu, sondern weil für sie das Theater Sünde war – sie wollte weiterhin

¹⁵³ Siehe Hoffmann: *Kater Murr* 2000, S. 57-61.

¹⁵⁴ Diesen Ansatz verdanke ich Univ. Prof. Dr. Egger, die diese Problematik in der Vorlesung *Das Bildnis des Künstlers. Kommunikations- u. Medienskepsis v. Wackenroder bis Bernhard* im SS 07 behandelte.

in der Kirche singen. „Das Mädchen betrachtete diese Worte als die größte Beleidigung, die man ihr anthun konnte. Theater, das war für sie, ihre Mutter und ihre Verwandten [...] der Gegensatz von dem Orte wo sie bisher gesungen, von der Kirche. Die Kirche war der Himmel, das Theater die Hölle.“ (TP, Bd. 1, S. 97)

Und doch sollte ihr weiterer Weg zum Theater führen. Das kam folgendermaßen:

Einmal war sie nach der Messe zu einem großen Diner geladen, an dem auch mehrere Künstler aus Wien theilnahmen. Jeder von denselben trug ein Lied vor, und entzückte die Anwesenden. Die kleine Sängerin trug ein einfaches weißes Kleidchen, Niemand bemerkte sie, da sie sich bescheiden im Hintergrunde hielt. Endlich wurde auch sie der Artigkeit wegen aufgefordert ein Lied vorzutragen. [...] Sie sang und Alles war entzückt. Man applaudierte, jubelte, stellte sie in den Vordergrund, der Beifall hob sie wie Wogen empor, Alles rief: „Sie müssen zum Theater!“ und siehe da, das Wort klang der jungen Sängerin nicht mehr so fürchterlich. Besonders ein junger Künstler, der zugleich Gesangslehrer war, bestürmte sie völlig, die theatralische Laufbahn einzuschlagen. (TP, Bd. 1, S. 97-98)

Dieser hier erwähnte Gesangslehrer nimmt sich in der Folge der kleinen Antonie an, bildet sie aus und verlangt als Entlohnung erst etwas, wenn sie am Theater etwas verdiene. So kam Antonie zum Theater. Als Person charakterisiert sie vor allem ihre rundherum ehrliche, bescheidene und bodenständige Art, eine positive Natur und ein gesunder Optimismus. Zudem wird sie „mit den klugen Augen [ihr Gegenüber] scharf anblickend, während ein schelmisches Lächeln um ihren Mund spielte“ (TP, Bd. 2, S. 24) beschrieben. Konrad Heil meint zu seinem Freund Regenauer, dem späteren Gatten Antonies, „Ich konnte der Kleinen [Antonie] nichts abschlagen, sie war so ehrlich in dem geraden Herzaussagenden Dessen was sie wollte, es war Offenheit in ihrem Egoismus, Humor in ihrer Impertinenz.“ (TP, 2, 26) Am besten tritt der Charakter Antonies im direkten Vergleich mit dem ihrer Freundin Marie zu Tage. Antonie selbst meint zu ihrer Kollegin:

„Sie sind eine Schwärmerin, eine poetische Seele, liebe Frohberg. So hoch wie sie strebe ich nicht. [...] ich fühle nicht den Muth und die Kraft in mir auf idealen Schwingen so lange in der reinen Luft zu schweben, bis ich meinen Stern und den Lorbeerkrantz mit den Fingern fassen kann. Wenn ich durch die Blätter zum Himmel emporblicke, so gewahre ich zuerst die Frucht am Baume, pflücke sie führe sie in den Mund und vergesse darüber Himmel und Sterne.“ (TP 2, S. 44)

Umso mehr wundert es, wenn Frau Frohberg, die Mutter Maries, sie vor Antonies Übermut warnt. „Antonie war wohl wieder recht übermüthig? [...] Ihr ganzes Wesen sitzt immer auf ihrer Zunge, sie kann Nichts für sich behalten, sie besitzt

gar keine Selbstbeherrschung, das gefällt mir nicht!“ (TP 2, S. 46) mit der Offenheit und Geschwätzigkeit mag sie aber recht haben.

Über Antonie als Künstlerin erfährt man recht wenig in dem Roman. Sie arbeitet am Theater als Sängerin, jedoch reicht ihrem schlichten Gemüt der Applaus des Publikums nach der Vorstellung, sie erfreut sich an der Gegenwart, ohne den großen Ruhm der Zukunft anzustreben. Doch das Theater lässt die junge Frau nicht unverändert. Ihre Natürlichkeit und Frohnatur musste Antonie in der Welt des Theaters teilweise verlieren, denn Theater bzw. Kunst ist Schein, und mit seinem wahren Gesicht – ohne „Theater“ zu spielen – kann man am Theater keinen Erfolg haben. So ging es auch Antonie.

Sie hatte zwar ihre gewöhnliche Heiterkeit nicht wiedergewonnen, eine Heiterkeit, die, obschon einem wirklichen Quell von Frohsinn entsprungen, doch einigermaßen von der Absicht, immer und Allen anmuthig und angenehm zu erscheinen, festgehalten und ausgebreitet wurde – wie der Maler auch alle Partien seines Bildes, aus dem selben Grundtone herausarbeitet – Antonie war ja Künstlerin, eine Dame vom Theater! – allein, wenngleich nicht so übermüthig und forcirt lustig wie sonst, hatte sich doch das kleine moralische Gewitter verzogen[.] (TP 3, S. 7-8)

So war es nur rechtens, die „verlogene“ Theaterwelt aufzugeben und sich der Liebe, die sie in Regenauer gefunden hatte, zu widmen. Von Anfang an war sie der Meinung, das alles aufgeben zu können, wenn sie den richtigen Mann finden würde. Die beiden heirateten, Antonie zieht sich von der Bühne zurück und ist glücklich mit ihrer Entscheidung, wie sie selbst in der Anfangssequenz äußert.

Antonie entspricht im Großen und Ganzen nicht einer „wahren“ Künstlerfigur, sondern eher der Heldin eines Frauenromans, die aus der Armut kommend durch angeborenes Talent den Aufstieg schafft, trotz allem ihr schlichtes Gemüt bewahren kann, dann aber alles zu Gunsten der Liebe aufzugeben bereit ist. Ihre Kunst wird durch die Ursprünglichkeit und Naivität einer Zeit geprägt, die noch keine Medienprobleme und die ständige Reflexion des eigenen Tuns kannte. Ihr „Happy End“ kann nur die Hochzeit und das Zurückfallen in die Unselbstständigkeit sein.

3.3 Konrad Heil, der „unbeschriebene“ Dichter (TP)

Obwohl Konrad Heil eine der Hauptpersonen in der *Theaterprinzessin* verkörpert und als Dichter vorgestellt wird, hinterlässt er in dem Roman kaum den Eindruck eines Künstlers. In den drei Bänden, die insgesamt fast 500 Seiten fassen, belegen nur zwei Stellen seinen Status als Künstler. Die Vorstellung am Beginn des Romans lässt jedoch anderes vermuten. Dort heißt es:

Er war ein Dichter; ein deutscher dramatischer Dichter. [...] Er hatte damit begonnen, der deutschen Nation eine nationale Tragödie zu schaffen; er hatte eine Nibelungen-Tetralogie gedichtet, die jedoch nicht zur Kenntniß der Nation kam: ‚weil das deutsche Theaterpublikum endlich verständig geworden ist und wirksame Theaterstücke verlangt‘, wie ihn mehrere praktische Hof-Theaterdirektoren im knappen behördlichen Style schriftlich und mündlich versicherten. Er war, nachdem er die deutsche Geschichte der letzten Jahrhunderte und sich gleich vergeblich zur Geltung auf dem Theater zu bringen versucht, endlich dadurch an das Ziel gekommen, daß er ein Künstlerdrama, ein einaktiges Schauspiel: ‚*Die Künstlerin*‘ schrieb, das nicht ohne Beifall aufgeführt wurde. Es war ein wirksames Theaterstück, und doch mit seinem Herzblut geschrieben! Es war das kleine Drama seines Lebens! (TP 1, S. 6-7)

Diese Passage lässt vermuten, dass die folgende Geschichte der Grundstein für dieses Theaterstück über die „Künstlerin“ sei. Die weitere Erzählweise lässt diesen Ansatz offen, da die Begebenheiten nicht explizit aus Heils Sicht erzählt, sondern von einem gänzlich neutralen Erzähler aus dem Off wiedergegeben werden. Dieser Stil entspricht dem von Uhl so oft verwendeten. An einer einzigen weiteren Stelle wird Konrad bei einer dichterischen Tätigkeit gezeigt. Er wird jedoch nicht als Berufsdichter geschildert, sondern wie er von Liebeskummer bewegt Gedichte für Marie verfasst, um seiner Gefühle Herr zu werden.

Er fügte sich willenslos und fand nur Trost in Antoniens Umgang und darin: daß er des Nachts nach Hause zurückgekehrt, seine Gefühle und Gedanken niederschrieb, überschwänglich und verwirrt im Ausdrucke und Gedankenzuge, eine Mischung von Dithyrambe und Elegie in Vers und Prosa. Er schrieb die Blätter für Marie, ohne zu wissen, ob sie dieselben je zu Gesichte bekommen werde. (TP 3, S. 23-24)

Das Geschriebene erscheint als private Dichtung, die weder zur Veröffentlichung noch zum Brotverdienst bestimmt ist. Insofern würde der aufmerksame Leser Konrad, wäre er nicht als Dichter vorgestellt worden, niemals als einen solchen bezeichnen. Viel eher wird in dem Roman seine Stelle als Theaterkritiker betont, dessen Aufgabe es ist, durch seine Kritiken junge Talente zu fördern und in das

Theaterleben einzuführen. Konrad arbeitet für das kleine Blatt „*Recensent*“ und gibt Anfang des zweiten Bandes einen guten Einblick über die Beziehungen zwischen Schauspielerinnen – es ist meist nur von den weiblichen Künstlern die Rede – und der Presse bzw. Kritik. (TP 2, S. 14-15) Dies geschieht nicht ohne Kritik Konrads am eigenen Berufsstand¹⁵⁵: „Mit dem letzten Schauspieler stirbt der letzte falsche Schmeichler; mit dem letzten Kritiker der letzte eitle, schwache Mensch.“ (TP 2, S. 16) Zum Teil ist es seiner Meinung nach wichtiger, sich mit den Journalisten gut zu stellen, als wirklich Talent zu besitzen und durch das am Theater aufgeführte zu beeindrucken. Aufmerksamkeit und „Glamour“ sind alles. Gegen Ende des Romans tritt Konrad Heil wieder stärker als Kritiker vor allem der Schauspielerei auf, die er im Gegensatz zur Schriftstellerei als minderwertige und kaum Talent erfordernde Kunst versteht (siehe dazu Kap. 4.7, Reflexion über Kunst und Gesellschaft).

Obwohl Konrad Heil dem Leser als erster im Roman als Künstler bzw. Dichter vorgestellt wird, kann seine Charakterisierung im Laufe der Erzählung das Ausüben dieser Profession nicht bestätigen. Vielmehr tritt der junge Mann als Kritiker und Journalist auf und kann somit nicht als Künstlerfigur per se eingestuft werden. Die ihm in den Mund gelegten Worte erlauben jedoch einen guten Einblick in die Welt des Theaters und der dort agierenden Charaktere.

3.4 Elsner, der Mann zwischen Kunst und Leben (FR)

Die Gestalt des jungen Künstlers Elsner ist zwar nicht so eine schillernde wie die seines Gegenspielers Steiner¹⁵⁶, doch kann man an ihr etliche Facetten eines Künstlerlebens kennenlernen. Im Zuge der Erzählung ändert sich nämlich die Einstellung des jungen Mannes zur Kunst und zum Leben bzw. zur Liebe, weshalb soll in der Beschreibung vor allem chronologisch der Geschichte folgend vorgegangen werden soll.

¹⁵⁵ Wie schon zuvor erwähnt, findet sich Kritik am Berufsstand des Journalisten immer wieder bei Uhl, der selbst als Feuilletonist und Theaterkritiker tätig war. Mehr dazu im Kapitel 3.7, *Reflexion über Kunst und Gesellschaft*.

¹⁵⁶ Siehe Kap. 3.6.2 dieser Arbeit.

Elsner wird gleich zu Beginn als das genaue Gegenteil von Steiner eingeführt. Er wird als Idealist beschrieben, Steiner als Realist¹⁵⁷ (FR 1, S. 24) – das zeigt auch schon die Szene in der Anfangssequenz, in der beide als Kinder mit einem Drachen spielen, auf dem ein Engel ohne Flügel abgebildet ist. Elsner wollte dieser Abbildung Flügel malen, da so ein idealer Engel aussähe (FR 1, S. 16-19). Auch im Aussehen und Charakter unterscheiden sich beide stark voneinander. Elsners Antlitz ist edel und fein, sein Gemüt ist sanft und liebenswürdig, er redet langsam und nur wenig. Im Gegensatz zu seinem groß gefeierten Konkurrenten bedient Elsner nur ein kleines Publikum abseits vom Strom, wird jedoch als Künstler stark verehrt (FR 1, S. 26). Statt der blendenden Pracht Elsners prägt Einfachheit, Genügsamkeit und Strenge das Gepräge des jungen Künstlers (FR 1, S. 52). Er arbeitet „langsam, bedächtig, erwägend, verwerfend und von Neuem beginnend“ (FR 1, S. 105) an seinen Werken. Da er längst nicht so viel damit verdient wie Steiner – seine Jahreseinnahme beträgt „kaum so viel als das Honorar, welches Steiner für ein Bild, das er binnen vierzehn Tagen [...] hingeworfen, erhielt“ (FR 1, S. 105-106) – ist er gezwungen unausgesetzt zu arbeiten. Doch er macht auch kein Geheimnis aus seinen bescheidenen Verhältnissen. „Ohne Rückhalt schilderte er die der großen Kunst ungünstigen Verhältnisse, die Knappheit, in welcher der lebte.“ (FR 2, S. 32) Auch sein Atelier ist von Einfachheit gekennzeichnet:

Dieses war im Gegensatze zu jenem Steiner's recht unscheinbar. Es befand sich in der Vorstadt in einem Gartenhause. Ein ziemlich großer Malerraum und ein Wohnzimmer daneben, das war Alles. Aber es bot freie Luft, Licht und Ruhe. Damit gab sich Elsner zufrieden. Die Räume erschienen einfach, aber geschmackvoll ausgestattet, mit Möbeln, Gefäßen und alten Stoffen geziert. Sage mir, wie Dein Atelier aussieht, und ich werde Dir sagen, was Du bist! Bei Elsner und Steiner traf dieser Ausspruch zu. Auf Elsner's Staffelei befand sich eine große Leinwand, darauf war skizzirt: Ulysses, Kalypso und deren Umgebung sein Schicksal erzählend; einfach in großen Linien, voll Vornehmheit, Alles auf den edlen Ausdruck des viel erfahrenen Mannes und die Theilnahme der schönen Frau und ihren Gefährtinnen hinarbeitend. (FR 1, S. 107-108)

Elsner arbeitet vor allem durch die Wirkung der Linie, während Steiner die Farben zu nutzen weiß – nicht umsonst kennzeichnet der Ausdruck „Farbenrausch“ alles, was mit Steiner zu tun hat. Steiner selbst formuliert den

¹⁵⁷ Die hier verwendete Bezeichnung soll nicht die allgemeine Charaktereigenschaft beschreiben, sondern deren Auffassung von Kunst. Während Steiner sich auf so wahrheitsgetreue Bilder wie möglich spezialisiert hat, idealisiert Elsner die von ihm dargestellten Personen und Gegenstände.

Unterscheid zwischen ihren Arbeitsweisen wie folgt: „Uns scheidet was, seit die Kunst besteht, Diesen und Jenen, [...] trennt. Ich bin der Mann der Farbe, Du der Mann der Zeichnung“. (FR 2, S. 157)¹⁵⁸

In einem Gespräch gesteht Elsner seinem Lehrer und Ziehvater Coniere, dass er nicht an die Liebe glaubt und es für ihn immer nur die Arbeit gegeben hätte (FR 2, S. 111), auch wenn er eine Zeit lang den Umgang mit einem Mädchen gepflegt hat. Für ein Mädchen bräuchte man Zeit „und für mich ist die Zeit mehr als für jeden anderen Künstler das wichtigste Erforderniß.“ (FR 1, S. 118) Sie zu verlassen war leicht und so bildete sich Elsner ein, nicht fähig zur Liebe zu sein – außer zu der der Kunst.

„Mein Herz ist immer ruhig geblieben, mein Kopf gefaßt. Ich war während der Arbeit nie zerstreut, habe nie zu große Sehnsucht empfunden, wenn ich ein Weib lange nicht sah, und nicht Herzeleid, wenn ich es verlassen mußte. Das Weib war für mich immer nur ... wie sage ich doch, damit sie mich verstehen...“

„Modell! Aber Du siehst nicht wie Steiner Helenen in jedem Modelle, sondern Du nimmst ein Modell und malst Helena, wie Du sie im Geiste schaut!“ (FR 1, S. 111-112)

Für Elsner bedeutet die Kunst alles, für die Kunst lässt er alles liegen und stehen, das bemerkt auch Coniere:

Elsner ist ein Künstler, ein Mann von entschiedenem Willen und Thatkraft. Die Kunst über Alles, ist sein Wahlspruch. Diesem Leitsterne folgt er allein. Was ihn zu hindern droht, wird bei Seite geschoben, niedergetreten. So ist es recht, so muß ein Künstler handeln, der Großes will, so ein Mann von Grundsätzen. (FR 1, S. 121)

Als es auch Coniere schafft, sich zu Gunsten der Kunst von einer weiblichen Bekanntschaft zu trennen, freut sich Elsner für ihn. „Es freut mich, daß Sie sich dem Joche eines Weibes entzogen haben. Nun wollen wir wetteifern, das Beste leisten, dessen wir fähig sind.“ (FR 1, S. 136) Dieser Umstand ändert sich jedoch schnell, als er auf Steiners Atelierfest Emmy kennen lernt. Er ist sich sicher, sich in sie verliebt zu haben (FR 2, S. 8). Diese Veränderung ist auch in seiner Kunst bemerkbar, ändert er das Antlitz der Calypso in seinem Gemälde in das von Emmy, „nur reiner, größer, schärfer in den Linien, idealer, wie es eben Elsner's Art war.“ (FR 2, S. 9)

Dies ist ein gängiges Motiv in den Künstlerromanen. Die Künstler finden in der Kunst nicht mehr ihre vollkommene Frau, wenn sie ihr in der Wirklichkeit

¹⁵⁸ Auf diesem Unterschied zwischen Zeichnung und Farbgebung (*disegno* und *colorito*) soll joch im Kap. 4.7 – *Reflexion über Kunst und Gesellschaft* eingegangen werden.

begegnet sind. Die ideale weibliche Figur der Vorstellung wird dann von dem Bild der realen Geliebten überdeckt. Auch Thiecks Franz Sternbald gleicht die Züge bei der Heiligen Genoveva bei der Restaurierung des Gemäldes immer mehr denen seiner Geliebten Marie an („Die Genoveva machte er seiner teuren Unbekannten ähnlich“¹⁵⁹), der Maler Bertold in Hoffmanns *Jesuiterkirche in G.* kennt als Motiv seiner Werke auch nur mehr die Gestalt seiner Angebeteten. So kommt es, dass die Heiligen das Antlitz der Prinzessin Angiola T. tragen.¹⁶⁰ In der Genese der Künstlerromane findet sich das Motiv des vom Leben bzw. der Liebe bedrohten Künstlertums immer wieder. In den meisten Fällen führt dieser „Liebeseinbruch“ zu einer (vorübergehend) versiegten Produktivität.¹⁶¹ Auch Coniere muss diese Erfahrung machen, nachdem er sich um sich mehr der Kunst zu widmen, seine Schülerin Johanna aufgeben musste:

Coniere führt diesen Entschluß auch aus. Er arbeitete unausgesetzt. Einige Stunden lang erfüllte ihn der Feuereifer so sehr, daß er nur an sein Werk dachte. Aber ohne sein Zuthun trat später das Bild Johanna's zwischen ihn und die Gestalt, welche er gezeichnet. Die weibliche Figur, die er entworfen, nahm allmählig die Züge des Mädchens an, welches er verlassen. (FR 1, S. 137)

So wird es auch Elsner ergehen, denn er ist entschlossen, sich dieser Versuchung, dieser Liebe hinzugeben, doch er ist nicht der einzige, der ein Auge auf Emmy geworfen hat – auch Zalperl möchte das Mädchen erobern. Obwohl er zunächst fast jeden Tag im Haus der Familie Farren weilt und Emmys Brüdern das Zeichnen lehrt (FR 2, S. 41-42), stehen Elsners Chancen trotz ehrvoller Absichten schlecht, denn Frau Farren, Emmys Mutter, wittert eine sich für die ganze Familie lohnende Verbindung zu dem reichen Zalperl. Sie schätzt Elsner als Person sehr wohl, doch sie möchte den beschränkten Verhältnissen entfliehen. „Ich habe ihn [Elsner] ja auch lieb“, sagte Frau Farren, „das weißt Du. Aber ich kann die armen Leute nicht leiden!“ (FR 2, S. 57) Elsner erkennt die Absicht der Mutter, eine eventuelle Verbindung zwischen Emmy und Zalperl um des Wohlstands willen zu unterstützen. Deshalb entschließt er sich, sechs Monate lang das Haus zu meiden. Er will Emmy Zeit geben, um sich ihrer Gefühle klar zu werden und sich für Zalperl oder ihn zu entscheiden (FR 2, S. 56). In dieser Zeit will der Künstler die

¹⁵⁹ Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen 1933, S. 260.

¹⁶⁰ Siehe E.T.A. Hoffmann: Die Jesuiterkirche in G.. In: Ders.: Fantasie- und Nachstücke, München 1960, S. 413-438, hier: S. 433 und Pontzen 2000, S. 154.

¹⁶¹ Vgl. Pontzen 2000, S. 154.

Liebe in sich durch die Arbeit verdrängen. Es gelingt ihm aber mehr schlecht als recht.

Das Leben hatte sich für ihn verdüstert, selbst die Arbeit, sonst sein Alles, brachte ihm nicht die Schaffensfreude. Er führte, was er begonnen, pflichtgemäß weiter, aber mechanisch und überdies mit Unterbrechungen, während deren er sann und sich Kopf und Herz zermartete. (FR 2, S. 90)

In seinem Atelier eingesperrt, versucht Elsner über die Trennung hinwegzukommen, doch die Flucht in die Arbeit erweist sich als nicht erfüllend bzw. produktiv. „Es wuchs, aber es gedieh nicht. Freudlos gefördert, gewährte ihm das Bild keine Freude, es sah ihm entgegen wie eine Pflanze, die ohne Sonnenlicht aufgeschossen.“ (FR 2, S. 97) Die hier eingetretene Opposition von Kunst und Leben bzw. die Flucht vor dem Leben oder der Liebe in die Kunst ist nicht selten in Künstlerromanen anzutreffen, kann aber nie eine erfolgreiche, dauerhafte Lösung sein.¹⁶² Der Zustand der Isolation führt nicht unbedingt zur Produktion von „guten“ Werken. Im schlimmsten Fall isoliert sich der Künstler so weit vom Leben, dass er verrückt wird oder sogar stirbt. Parallel zu den nicht „gedeihenden“ Bildern Elsners, verhilft die Arbeit auch Konrad im Roman *Die Theaterprinzessin* nicht zur Erleichterung seiner Liebesqualen – zumindest nicht auf lange Zeit. „Er bemühte sich nun Erleichterung in der Arbeit zu finden und die wurde ihm auch, doch nur auf Augenblicke.“ (TP 3, S. 150) Aber es ist nicht nur die aufkommende Vereinsamung oder die nicht zufriedenstellende Produktion, die durch die Isolation vom Leben und der Gesellschaft bedingt ist. PONTZEN bedenkt auch den Aspekt der moralischen Schuld, die den Künstler quält, da er das Ausüben von Kunst nicht als alleiniges Lebensziel verfolgen kann und auch keinen konkreten Nutzen für die Mitwelt bringen kann.¹⁶³

Auf die Resignation und Stagnation – „Elsner hatte aufgehört zu hoffen. Er that am nächsten Tage mechanisch, was er zu thun gewohnt war.“ (FR 2, S. 125) – folgt bei Elsner ein weiterer Zustand: die Eifersucht. Oft beobachtet er Emmy, wie sie von Zalperl zu Bällen eingeladen wird, verfolgt sie auch heimlich, um zu sehen, wie es um sie steht. Durch Malvine Heller, die immer wieder zweideutige Bemerkungen fallen lässt, wird diese Eifersucht noch verstärkt. Vor allem die Bemerkung, dass Emmy am Festzug Steiners mitwirken soll, erzürnt Elsner über alle Maßen. Das veranlasst ihn, wutentbrannt das Atelier Steiners auszusuchen. Es

¹⁶² Vgl. Ernst Kris u. Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch.* Frankfurt/ Main 1980, S. 152 und Pontzen 2000, S. 48.

¹⁶³ Vgl. Pontzen 2000, S. 48.

kommt zum Streitgespräch zwischen den Künstlern, das sich zu einer Diskussion über Kunst entwickelt.¹⁶⁴ Schon zu Beginn dieses Dialogs bemerkt Steiner, wie sich anscheinend die Charakterzüge der beiden verändert bzw. vertauscht hätten. Elsner hat sein ruhiges, gefasstes und eher wortkarges Ich aufgegeben und tritt nun richtig aufbrausend auf.

„Doch auch ich“, sagte sich Steiner, „habe mich verwandelt, während Elsner jetzt in Wogen geräth, sind größere Selbstbeherrschung, Umsicht und Klarheit in mich eingezogen. Das macht die Aufgabe, welche ich übernommen; die Herrschaft, über Viele, die ich ausüben muß, hat mich gelehrt, die Klugheit vorwalten zu lassen.“ (FR 2, S. 153)

Der sonst so bescheidene Elsner muss sich nun selbst über seine Verwandlung wundern. „Elsners war der Neid unbekannt, und doch schlich sich [nun] Unmuth in sein Herz, wenn er an den Unterschied zwischen seiner einfachen Werkstätte und diesem Künstlerpalaste dachte.“ (FR 2, S. 154-155) Er möchte nicht, dass „seine“ Emmy Teil dieser dekadenten Welt wird und schon gar nicht, dass sie die Hauptfigur in Steiners farbenprächtigen opulenten Festzug spielt. Die Diskussion um den Festzug entwickelt sich immer mehr in eine Debatte über die Unterschiede ihrer Charaktereigenschaften und der Kunstauffassungen, die die beiden vertreten. Zum Schluss kann Elsner seinen Konkurrenten überzeugen, Emmy nicht für den Festzug zu verwenden, und zwar mit kunsttheoretischen Argumenten. Dazu meint Steiner: „Du kamst als Liebender, hast aber im Gespräche mit mir sofort ... den Künstler zu Worte kommen lassen“ (FR 2, S. 161) Trotzdem siegt am Ende die Liebe über die Kunst, Emmy und Elsner finden zueinander und werden heiraten. Am Festzug nehmen beide nur mehr als Zuschauer teil.

Bei Steiners Festzug zeigt sich eine interessante Umkehrung eines romantischen Motivs, das Herbert MARCUSE in seiner Dissertation herausgearbeitet hat. Er sieht den Künstler auf den Platz des „Zuschauers des Lebens“ abseits der Realität verwiesen. Der Künstler „als reines, ungetrübtes Auge, als ruhig Liedender“¹⁶⁵ kann der Welt nur von außen zusehen, nicht am Leben per se partizipieren. Durch sein Wissen um die Wahrheit ist er dazu verdammt, das Weltgeschehen an sich vorüberziehen zu lassen.

¹⁶⁴ Zu den vertretenen Positionen siehe Kap. 4.7 – *Reflexion über Kunst und Gesellschaft* dieser Arbeit.

¹⁶⁵ Marcuse 2004, S. 221.

Für den künstlerischen Menschen wäre dies so anzuwenden, daß er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen, als ihnen nachjagen soll; denn wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben, wie der, welcher am Wege steht.¹⁶⁶

Beim Festzug des *Farbenrausches* scheint dieses Motiv umgekehrt zu sein. Elsner, der das wahre Künstlertum zu Gunsten der Liebe aufgegeben hat, kann dem Festzug als Zuschauer folgen, während Steiner – in seiner Kunstwelt „gefangen“ – Teil des Festzuges ist. Er hat diese Phase noch nicht erreicht, sein „Kampf“ zwischen Leben/Liebe und Kunst musste erst gar nicht ausgefochten werden, da Steiner so tief in der Kunst verwurzelt ist, dass die Liebe für ihn gar keine Option darstellt. Zu groß ist seine Liebe zur Kunst. Für Coniere würde die Metapher des Festzuges im ursprünglichen Sinn zutreffen. Er ist nicht fähig selbst zu schaffen, wohl aber zu beurteilen, da er über den künstlerisch-kritischen Blick verfügt. Er scheint in allen Bereichen die Rolle des Zuschauers zu spielen: in der Kunst, im Leben und am Straßenrand von Steiners Triumphzug des Farbenrausches.

3.5 Coniere, der „romantische“ Künstler (FR)

Obwohl die Figur Conieres im Roman keine Hauptrolle einnimmt, so kann man doch in ihr sehr viele unterschiedliche Positionen der Darstellung von Künstlerfiguren erkennen. Die meisten der im Roman nur nebenbei erwähnten Motive lassen sich auf die Traditionen der Künstlerromane der Romantik zurückverfolgen. Dies macht Coniere meiner Meinung nach zu der wohl vielschichtigsten und interessantesten Künstlerfigur in den Romanen Uhls.

Was ihn zu dieser herausragenden Persönlichkeit macht, sind vor alle die erlebten Schicksalsschläge. Schon in jungen Jahren war ihm das Schaffen in der Kunst, ebenso wie die Liebe und das Glück im Leben verwehrt geblieben. In den Jugendjahren hatte er bei einer Bildungsreise in Italien und Griechenland erfahren „wie man geschaffen hat, wie man schaffen soll, wenn man das Rechte will.“ (FR 1, S. 38) Doch schon bald war er vom Überwältigt sein gesättigt, durch das

¹⁶⁶ Gottfried Keller: Der Grüne Heinrich. Nach der Ersten Fassung von 1854/55 hg. v. Jorg Drews, Stuttgart 2003, S. 476.

ehrfürchtige Staunen vor der Kunst der Alten war es ihm verwehrt selbst zu schaffen.

„[...] allein in Italien, inmitten des Ewigen, Großen, Erhabenen, in dem schönsten Lande der Welt empfand ich Heimweh nach der kleinen Stadt und dem kleinen Gebirge. Es scheint, der Künstler in mir war so sehr gesättigt, daß der Mensch erwachte und sich nach der Einfachheit sehnte.“ (FR 1, S. 38)

Zurück im Heimatort sind beide Elternteile verstorben, die Gräber sind vernachlässigt. Bei dem Versuch die Buchstaben auf dem Grabstein der Mutter zu erneuern, wird ihm klar, dass er während seiner Studienreise dem Künstlertum nicht näher gekommen ist.

„Ich war ja ein Künstler, hatte die Kunst vom Farbenreiben an gelernt und wollte das nun anwenden, was ich mir in meiner Jugend angeeignet. Ich entlehnte in dem kleinen Orte Meißen, Farbentopf, Farben und Pinsel, kehrte zum Friedhofe zurück, schlug den Stein zurecht [...] und füllte die erloschenen Augenhöhlen der Buchstaben mit glänzendem Golde. Die Leute kamen, um zu sehen, was ich mache und murmelten: ‚Viel hat der Mann während der langen Zeit in der Fremde nicht gelernt. Er ist Steinmetz geworden und Buchstabenmaler.‘“ (FR 1, S. 39)

Kurz darauf findet er Gefallen an einem Mädchen, das jedoch, wie sich bald herausstellt, geisteskrank ist. Ein Jahr ist sie „normal“ und dem Glück scheint nichts im Weg zu stehen, im nächsten ist sie unbeteiligt und teilnahmslos an der Welt. Er möchte alles tun, um ihr zu helfen. „Das war die Zeit, wo ich von Dorf zu Dorf zog, von einer kleinen Stadt zur andern, und Bürger und Bauersleute porträtierte“, um ihr jede medizinische Behandlung zukommen zu lassen, doch kein Arzt, kein Spezialist kann ihr helfen. „Jahr um Jahr verging. Ein Jahr hohen Glückes folgte dem Trauerjahre, während dessen meine Frau, vom Wahnsinne befallen, dahin lebte wie eine Pflanze [...].“ (FR 1, S. 44) Das gemeinsame Kind ist ebenso wenig lebensfähig wie seine Mutter, beide sterben innerhalb kürzester Zeit (FR 1, S. 42). Coniere bleibt allein in der Welt zurück. Es folgen Jahre der Wanderschaft, in der er das Künstlerische in sich finden will. Aus dem Leid und Schmerz im Leben will er Kraft für die Kunst schöpfen, wie es seine Vorgänger in den romantischen Romanen auch schon getan haben. So beschreibt MARCUSE das Schicksal von E.T.A. Hoffmanns Kreisler folgendermaßen:

Hat er an der Wirklichkeit sein tiefstes Leid erlitten, so hat auch seine Kunst aus diesem Leid alle Kraft und Wahrheit gewonnen. Das eben ist die schmerzliche Erkenntnis Hoffmann-Kreislers: daß Künstlertum

leidbezahlt ist und bleiben muß, daß erst der Verzicht auf den Frieden der Erfüllung den Künstler zum Künstler macht.¹⁶⁷

Durch seine Schicksalsschläge wird auch Coniere zu den Reisen und in die Kunst getrieben. Doch ihm wird immer klarer, dass er in der Ferne dem Künstlerischen zwar nahe kommt, er aber nicht fähig ist, selbst so zu schaffen. Dadurch wird er aber umso mehr zur Künstlerfigur, oder wie er selbst sagt „Ich bin ein Handlanger der Kunst gewesen mein Leben lang.“ (FR 1, S. 37)

Sein Weg führt ihn nach Wien, wo er zum Porträtmaler frisch Vermählter wird und als „Hochzeitsmaler“ (FR 1, S. 12) arbeitet. Doch die Arbeit ist handwerklich bestimmt, Kunst so wie das, was er auf seinen Reisen gesehen hat, ist das nicht. „Als ich wieder allein in der Welt stand, zog ich hierher [Wien], versuchte als Künstler aufzutreten, sah aber, daß ich Handwerker geworden war. Ich hatte [...] verlernt, künstlerisch zu schaffen.“ (FR 1, S. 45) Gemalt wird nur mehr, um sich den Lebensunterhalt zu sichern und Ausgaben zu decken.

So werden auch die Arbeiten Sternbalds als Auftragsarbeiten mit von Anfang an definierter Funktion (Geld für die Reise hereinbringen) und Aussehen beschrieben. Es handelt sich um Gebrauchsarbeiten, die vom Künstler meist „ohne sonderliche Liebe gemacht“ werden.¹⁶⁸ Auch die Arbeiten Conieres verkörpern nicht sein Herzblut, sind nicht wirklich „Kunst“ sondern handwerkliche Artefakte. Diese Erkenntnis trägt zu seiner dunklen Grundstimmung bei, von seinen Künstlerkollegen wird er als „in der Wurzel verbittert“ (FR 1, S. 15) beschrieben. Gefesselt von der eigenen Unfähigkeit strebt sein Geist jedoch immer wieder nach der großen wahren Kunst. „Er arbeitete wie ein Handwerker in der großen Stadt, in der er sich niedergelassen hatte; sein Künstlergeist aber schweifte über die Alpen hinüber, schwebte über dem Capitol, [...]“ (FR 1, S. 10-11) Zum wahren künstlerischen Schaffen ist er nicht (mehr) fähig, umso mehr hat sich seine Beurteilungsfähigkeit gesteigert. Er avanciert zum bekannten Kunstkritiker. „Selbst große Kunstwerke zu schaffen, hatte er vielleicht an den Stätten der Meister nicht gelernt; aber ein feiner Kenner war er geworden und guter Beurtheiler, ein sicherer Leiter Anderer im Reiche der Kunst.“ (FR 1, S. 11) So findet er zumindest ein bisschen Erfüllung im Kritisieren der Anderen, aber auch im Unterweisen seines Schülers Elsner, der in Kunst und Leben

¹⁶⁷ Marcuse 2004, S. 142.

¹⁶⁸ Siehe Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen 1933, S. 255 und Pontzen 2000, S. 88-89, vor allem Anm. 18.

scheinbar erfolgreicher als sein Lehrer ist – auch ein gängiges Motiv der Künstlerdarstellung.¹⁶⁹

Das Kritisieren anderer bzw. das Reden über Kunst übernehmen somit die Rolle des aktiven Kunst-Schaffens. Das sagt auch schon MARCUSE über Sternbald. „Reden und Reflektieren über Kunst vertreten nicht nur in Sternbalds Biographie, sondern auch in seinem Roman [...] das Realisieren von Kunst im Kunstwerk.“¹⁷⁰ Das sieht man auch in Farbenrausch in der einzigen Szene in der Coniere schaffend wiedergegeben wird. Doch auch in dieser Szene hat das Arbeiten etwas Handwerkliches, das Thema des Bildes und die Art, wie er malt, werden nicht erwähnt, wohl aber dass er ohne Unterlass redet und kritisiert. Die künstlerisch-schaffende Leistung wird, wie so oft bei Coniere, von der kritisierenden, der redenden überdeckt.

Er sprach ohne Unterlaß, wenn er, die italienische Mütze auf dem Haupte, ein Bein über das andere gekreuzt, vor der Staffelei saß und arbeitete. Sein Teint war fast olivenfarbig, schwarze Haare bedeckten den Kopf, schwarzer Bart Lippen und Wangen, hie und da blickten einzelne Haare weiß hervor. Die Hand ruhte fortwährend auf dem Malerstocke und schuf emsig, Pinselstrich an Pinselstrich setzend. Aber das Auge, als ob es nichts bei der Arbeit zu thun habe, folgte rechts und links, die Bemerkungen des Malers begleitend, und um die herabgezogenen Mundwinkel zitterte ein Wetterleuchten von bitterer Ironie, von blutigem Spotte. Coniere sprach nur wenig über sich, desto mehr aber von den Verhältnissen des Tages, jenen der Heimat und, um das Gegenbild zu zeichnen, von jenen anderer Städte, anderer Länder, anderer Zeiten und anderer Gepflogenheiten. Er arbeitete wie ein Handwerker in der großen Stadt, in der er sich niedergelassen hatte; sein Künstlergeist aber schweifte über die Alpen hinüber, schwebte über dem Capitol, [...] (FR 1, S. 10-11)

Auch der im *Sternbald* auftretende ideal-schaffende Künstler Lukas von Leyden schaut während der Arbeit nicht vom Bild auf, während Sternbald mit ihm redet.¹⁷¹ Die Ironie, die hier schon erwähnt wird, schlägt den Bogen zu einem anderen der tragischen Künstlerprototypen: dem Kapellmeister Kreisler. Der Humor ist laut MARCUSE eine Möglichkeit des Künstlers den Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit zu kennen und doch überwinden zu können,¹⁷² die Ironie eine Möglichkeit des Künstlers mit der Banalität des Alltags fertig zu werden. Der Künstler ist von der Sehnsucht nach der naiven Liebe und dem Erreichen der Idee

¹⁶⁹ Das besondere Verhältnis zwischen Kunstlehrer und -schüler, die Konkurrenz zwischen Meister und Lehrling wurde schon in den Künstleranekdoten der Antike thematisiert. Siehe dazu Kris/Kurz 1980, S. 155.

¹⁷⁰ Pontzen 2000, S. 144-145.

¹⁷¹ Siehe Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen 1933, S. 76, und Pontzen 2000, S. 107, Anm. 93.

¹⁷² Vgl. Marcuse 2004, S. 131.

erfüllt. Die Ironie hilft ihm mit dieser Situation klarzukommen. MARCUSE formuliert es folgendermaßen:

Es gibt ein Künstlertum, das den ganzen Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit kennt und ihn doch überwindet: im Humor [bzw. in der Ironie]. [...] Mit dieser Sehnsucht und Liebe sieht sich der Künstler in eine Welt hineingestellt, deren Sinnlosigkeit er durchschaut, die nichts von seiner Seele weiß, deren unerschütterlicher Banalität, deren starrem Nichtverstehen er hilflos ausgeliefert ist. Um die Idee zu wissen, von ihr aus die ganze Bedingtheit, die ganze Niedrigkeit des Treibens erkennen und doch mittun zu müssen, doch nicht hinauszukönnen – das Gefühl erzeugt die Ironie, und Ironie ist auch das Formprinzip der Hoffmannschen Groteske¹⁷³. Sie ist die einzige Waffe des Künstlers gegen die erdrückende Banalität der Alltagswelt, seine stolze und schmerzliche Selbstbehauptung.¹⁷⁴

Ironie dient auch Coniere zur Selbstbehauptung, da er als Künstler in der Welt nichts zählt, zum Handwerker verkommen ist, da er nicht schaffen kann, wie er möchte. Ironie und Kritik werden als Methode eingesetzt, die eigene trostlose Situation zu bestehen, nämlich weder ein „wahrer“ Künstler zu sein, noch das Glück im Leben finden zu können.

Um bei den Figuren Hoffmanns zu bleiben, bietet sich eine weitere Vergleichsperson zu Coniere an. In der Erzählung über den *Baron von B.*¹⁷⁵ finden wir uns mit einem Mann konfrontiert, der als Kunstkritiker und Lehrer mit unbestechlichem Urteilsvermögen bekannt ist. Seine Fähigkeit zur genauen sinnlichen Wahrnehmung scheint über alle Maße ausgeprägt, doch selbst ist er nicht fähig, Werke zu schaffen und schon gar nicht darüber zu urteilen. Er ist geprägt durch die „Liebeskrankheit des Theoretikers“¹⁷⁶, er leidet an der „Lächerlichkeit des Theoretikers, der im (Kunst-)Praktischen kläglich versagt.“¹⁷⁷ Als Lehrer schafft er es, sogar Wunderkindern und Violinenvirtuosen noch einiges beizubringen, selbst entlockt er der Geige nur krächzende Geräusche, die er jedoch als Wohlklang empfindet. Ein ähnliches Schicksal hätte auch Coniere ereilen können. Er ist zum Theoretiker und Kritiker der anderen geworden, weil er nicht zufriedenstellend künstlerisch tätig werden kann. Und doch ist er dem Baron

¹⁷³ In der Welt des Kapellmeister Kreislers existiert gar keine wirkliche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, da die scheinbare Wirklichkeit am Hof schon zur Groteske verkommen ist. Die objektive Wertewelt der Wirklichkeit ist hier: nur mehr karikiert wiedergegeben. Siehe dazu Marcuse 2004, S. 131.

¹⁷⁴ Marcuse 2004, S. 131- 132.

¹⁷⁵ Siehe E.T.A. Hoffmann: Der Baron von B.. In: Ders.: Die Serapionsbrüder, hg. v. Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2001, S. 894-906.

¹⁷⁶ Pontzen 2000, S. 180.

¹⁷⁷ Pontzen 2000, S. 205.

von B. überlegen, da er sich erstens seiner eigenen Unfähigkeit bewusst ist und zweitens noch produktiv sein kann, auch wenn es nur auf handwerklichem Niveau ist. Obwohl keines seiner Werke im Roman beschrieben wird, besteht kein Zweifel darüber, dass er dazu „fähig“ ist, künstlerisch zu schaffen, auch wenn er selbst meist über seine Werklosigkeit spricht: „Ich habe gelernt zu sehen und zu beurtheilen, aber nicht zu malen.“ (FR 1, S. 37) So wurde für Coniere der „Angriff [...] zur zweiten Natur“, da er so lange in der Opposition war, dass er „sogar in Opposition gegen [...] [sich] selbst, gegen [...] [seine] früheren Bestrebungen getreten“ ist. (FR 1, S. 31) Der Rückzug auf die Opposition der Kunstkritik ist laut PONTZEN typisch für die Künstler ohne Werk, um so „jede Form von Kunstpraxis zu desavouieren“¹⁷⁸.

Trotz seiner Einschätzung, zwar künstlerisch zu sehen und beurteilen, aber nicht malen zu können, spürt Coniere immer wieder den Drang, doch noch ein großes Werk schaffen zu können. Obwohl er sich seines Alters bewusst ist – „Elsner ist ein Mann und ich ein schwacher, hinfälliger Greis. Doch nein! Noch nicht! Noch regt sich in mir der Künstler.“ (FR 1, S. 122) – hat er das Gefühl, dass es für ihn, für die Kunst, noch nicht zu spät ist, dass er noch ein Kunstwerk hervorbringen könnte. Mit dem, was er bisher geleistet hat, ist er unzufrieden, es soll nicht alles gewesen sein, was er auf dieser Welt erreicht hat. Er möchte noch ein Werk schaffen, das ein Denkmal für ihn bilden soll, denn mit dem bisher Geleisteten möchte er nicht in die Erinnerung der Nachwelt eingehen. Er möchte sich nun mit allen Kräften der Ausführung dieser Idee widmen. So sagt er zu sich:

„Es ist der Künstler in mir, der nach Befreiung schreit. Ich muß Alles von mir werfen, was mich einengt, mich ablenkt, mich zerstreut. Ich habe mein ganzes Leben hindurch nichts Tüchtiges hervorgebracht. Man nennt mich mit Recht einen Vielsprecher, einen Schönredner, der wohl weiß, wie ein Bild zu machen ist, der sich aber unfähig erwiesen, etwas Großes und Schönes hervorzubringen. Mit diesem Nachrufe will ich nicht aus der Welt scheiden.“ (FR 1, S. 133)

Er möchte noch etwas Bedeutendes schaffen, denn Schüler wie Elsner auszubilden reicht ihm nicht. Er möchte etwas Bedeutendes hervorbringen, auch wenn es das Letzte ist was er in seinem Leben tut.

„Große Jungen zu unterweisen [...] soll das Alles sein, was der Genius der Kunst von mir fordert? Soll ich mein ganzes Leben hindurch nur immer geredet und nichts geschaffen haben? Ich will schaffen, und sei es das letzte Werk, das aus meiner Hand hervorgeht.“ (FR 1, S. 122)

¹⁷⁸ Pontzen 2000, S. 180, Anm. 88.

Dieser Gedanke beschäftigt ihn öfter, und obwohl er versucht sich an die Arbeit zu machen, so erfährt der Leser nicht, ob aus dem Vorhaben etwas Fruchtbare entstanden ist. Erwähnt wird nichts, obwohl sich der Künstler immer wieder vornimmt, an nichts Anderes mehr zu denken.

„Ich darf mich nicht ablenken lassen! Das ist es, woran ich scheitern, woran ich zugrunde gehen würde. Elsner hat Muth, Kraft und gesundes Wollen. Soll ich mich von ihm beschämen lassen? Ich muss die Weichlichkeit aus mir herausreißen wie einen Dorn aus dem Fleische.“ (FR 1, S. 122-123)

Er entschuldigt sich bei seinen Schülern und Schülerinnen, nicht mehr Zeit für sie zu haben, weil er sich dem Kunstschaffen widmen muss. „Ich muß nun denken, studieren, alte Bücher und Zeichnungen einsehen, arbeiten. Das Alles wird mich so sehr in Anspruch nehmen, daß ich, die Stunden in der Schule hinzugerechnet, kaum Zeit finden würde, Dich oft zu sehen.“ (FR 1, S. 125)

Das Nicht-Ausführen von Kunstwerken ist z.B. bei dem Künstlern E.T.A. Hoffmanns oft ein Nicht-Mehr, da die Künstler schon ein fortgeschrittenes Alter erreicht haben. Sie stehen am Ende ihrer künstlerischen Karriere, in den Erzählungen wird auf die tollen Kunstwerke verwiesen, die sie „früher“ „in ihrer Blütezeit“ geschaffen haben. Doch nun im Alter ist ihre Produktion, ihr kreativer Fluss versiegt. Oft zeigt sich diese „Alters-Unproduktivität“ auch in Zusammenhang mit Verstörtheit, Geisteskrankheit und dem Rückzug in die eigene Phantasiewelt.¹⁷⁹ Auch Coniere ist schon jenseits seines besten Alters, er kann jedoch scheinbar auf kein großes Werk zurückblicken – „Soll ich mein ganzes Leben hindurch nur immer geredet und nichts geschaffen haben?“ (FR 1, S. 122) – obwohl er als Porträtmaler tätig ist. Diese Tätigkeit ist für ihn nicht als Kunst, sondern als Handwerk aufzufassen. Er befindet sich in der ständigen Warteposition „vor“ dem großen Werk. Er sieht sich so lange als Künstler, solange die Möglichkeit besteht, ein Werk zu schaffen. „Noch fühle ich, daß ich ein Kunstwerk hervorbringen könnte. Das will ich auch.“ (FR 1, S. 122) Die Position, sich für das Mögliche freizuhalten, statt das Wirkliche zu ergreifen, findet sich bei vielen Künstlern, die sich allein durch die Möglichkeit der Produktion definieren.¹⁸⁰ Diese „Werklosigkeit im Warten“¹⁸¹ führt aber in vielen

¹⁷⁹ Siehe hierzu z.B. E.T.A. Hoffmann, Der Artushof. in: Ders.: Die Serapionsbrüder, hg. v. Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2001, S. 177-206.

¹⁸⁰ Vgl. Pontzen 2000, S. 295, Anm. 44.

¹⁸¹ Pontzen 2000, S. 295.

Fällen zur Selbsttäuschung und Lebensverlust, da sie ihr Handeln immer weiter vor sich herschieben, bis sie nur mehr auf ein Leben ohne Produkt, ohne Werk, das sie überdauern wird und ihr Denkmal¹⁸² sein wird, zurückblicken können. Eben dieser Situation will Coniere entgehen. „Mit diesem Nachrufe [nur geredet zu haben und nicht geschaffen] will ich nicht aus der Welt scheiden.“ (FR 1, S. 133) Ob er dies schaffen wird, wird dem Leser jedoch nicht offenbart.

3.6 „Herrscher der Kunst“ – Künstlerfürst und Theaterprinzessin

Im Zusammenhang mit den Künstlerfiguren des 19. Jahrhunderts und vor allem mit der Persönlichkeit Hans Makarts wird immer wieder das Wort „Künstlerfürst“ verwendet. Auch in Uhls Werken finden sich Assoziationen zum Adel und herrschaftliche Metaphern in Bezug auf das Auftreten der Künstler. Der Ausdruck „Künstlerfürst“ wurde gehäuft zum ersten Mal in der Renaissance verwendet, da sich in dieser Epoche der Status der Künstler entscheidend änderte. Von bloßen Handwerkern im Dienste Gottes wurden sie nun zu eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten, wenn auch noch als Hofkünstler im Auftrag eines Herrschers. „Der Künstlerfürst des 19. Jahrhunderts hingegen hat Macht in der Kunstszene und gleichermaßen eine gesellschaftliche Position, wird umworben und umschwärmt“¹⁸³. Im Zusammenhang mit Hans Makart und seinem literarischen Pendant Steiner charakterisiert das „Phänomen des ‚Künstlerfürsten‘ [...] ein Extrem der Möglichkeiten und Chancen des von persönlichen Bindungen an höfische Auftraggeber weitgehend freien Künstlers im späten 19. Jahrhundert.“¹⁸⁴ Die Situation der Künstler im 19. Jahrhundert hatte sich gänzlich geändert. Vom Handwerker konnte man nun leicht zum angesehenen Künstlerfürsten aufsteigen. So war es Makart, der aus kleinen Verhältnissen stammte, gelungen, mit seiner „hochdotierten Kunst einen Wohn- und Lebensstil von höchster Exklusivität auszuprägen.“¹⁸⁵ Die Anerkennung höchster und

¹⁸² Zum Thema Kunstwerk als Denkmal des Künstlers siehe Kap. 4.4.

¹⁸³ Gabriela Walde: Künstlerfürsten unter sich. Werke von Stuck, Lenbach und Liebermann am Brandenburger Tor. In: Die Welt. 17.04.2009. URL: http://www.welt.de/welt_print/article3570070/Kuenstlerfuersten-unter-sich.html (2.11.2012)

¹⁸⁴ Anette Dörgerloh: Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900. Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 24.

¹⁸⁵ Dörgerloh 2003, S. 24.

gekrönter Häupter war den Künstlerfürsten sicher, „nicht zuletzt infolge eines vergleichbaren Repräsentationsaufwandes“¹⁸⁶. „Der Malerfürst der Gründerzeit ist der Prototyp des anerkannten, offiziellen – wenn nicht offiziösen – Künstlers, dessen künstlerisches Ansehen in Wechselwirkung steht mit der herausragenden Stellung, die er im gesellschaftlichen Leben seiner Zeit einnimmt.“¹⁸⁷

Der so umworbene Künstler musste Bildung und einen gehobenen Lebensstil nachweisen, um seinerseits gesellschaftliche Anerkennung zu finden: Der standesgemäße Umgang mit hochgestellten Persönlichkeiten, mit den Reichen und Mächtigen sowie die eigene Selbstdarstellung durch ‚fürstliches‘ Auftreten in Kleidung und Lebensweise waren entscheidend, um als ‚Malerfürst‘ wahrgenommen zu werden. Zentral für die Zurschaustellung dieser gesellschaftlichen Position waren die Wohn- und Atelierräume. [...] Ein wichtiger Aspekt war hierbei die eigene Kunstsammlung, die in Anlehnung an höfische Kunst- und Wunderkammern das Sammeln als ‚fürstlich-tugendhafte Haltung‘ imitierte [und einen geeigneten Rahmen für die eigenen Werke bildete].¹⁸⁸

Durch ihr Können, aber auch durch ihr Auftreten wurden sie zu Berühmtheiten, die sich selbst aussuchen konnten, für wen sie arbeiteten. Uhl formuliert es so treffend: „Wenn es früher Mäcenaten gegeben hatte, welche die Künstler förderten, so war jetzt ein Künstler selbst der Mäcen.“ (FR 1, S. 25)

Vor allem Steiner, der das literarische Pendant zu Makart ist, wird immer wieder mit Assoziationen rund um diese Bezeichnung in Verbindung gebracht. „Steiner, ruhig, vornehm und würdig eintretend, nahm mitten in dem Kreise Platz wie ein Herrscher.“ (FR 1, S. 142) Wie ein Herrscher gebärdet er sich auch, regiert sein Atelier wie ein Fürst. Selbst Elsner, der sonst von bescheidenem Schlag ist, befällt beim Anblick dieser Räumlichkeiten der Neid. „Elsner war der Neid unbekannt, und doch schlich sich Unmuth in sein Herz, wenn er an den Unterschied zwischen seiner einfachen Werkstätte und diesem Künstlerpalaste dachte.“ (FR 2, S. 154-155) Dieser Ausspruch kennzeichnet deutlich den Unterschied zwischen beiden. Während Elsner noch als kleinbürgerlicher Handwerker erscheint und sich sein Geld hart erarbeiten muss, tritt Steiner als Großbürger und Neureicher auf. Er hat bereits einen so großen Namen, dass er nicht mehr eine Werkstätte benötigt, sondern in einem „Künstlerpalaste“

¹⁸⁶ Dogerloh 2003, S. 24.

¹⁸⁷ Georg M. Blochmann: Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marées - Lenbach - Böcklin - Makart – Feuerbach. Münster 1991, S. 18.

¹⁸⁸ Ralph Gleis: Phänomen Makart. Künstlerkult im 19. Jahrhundert. In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum), Wien 2011, S. 20-31, hier: S. 26.

residieren kann, der nicht primär als Arbeitsraum, sondern als Repräsentationsstätte dient. Ist Elsner noch auf die Einnahmen durch seine Bilder und andere Einkommensquellen wie die Lehrstelle an der Kunsthochschule angewiesen, so gebärdet sich Steiner „wie ein Mäcen“ (FR 2, S. 58) seiner selbst. Steiner wird wie ein König beschrieben, der gnädig und mild über sein Volk herrscht. „Steiner herrschte in der Kunstwelt mit mildem Walten und edlem Thun. Fern alltäglicher Selbstsucht, erwies er Jedermann Gutes, anregend zu neuen Werken, spendend, wenn Bedürftige ihn zu Hilfe riefen. Er war großmüthig über die Grenze hinaus, welche der Gedanke an das eigene Wohl zu setzen pflegt“ (FR 2, S. 58).

Aber auch die Schauspielerin Camilla und ihr Umfeld werden mit höfischen Begriffen beschrieben, nicht umsonst hat Uhl den Titel *Theaterprinzessin* gewählt. Was mit diesem Ausdruck genau gemeint ist, beschreibt der Autor im dritten Band des Romans:

Die Theaterprinzessin hält Hof! Das heißt: ein weibliches Mitglied eines Theaters, welches das Glück hat jung zu sein und zu gefallen – der Grad an Schönheit entscheidet weniger – und welches noch darauf hält, die Besuche zu einer Zeit des Tages zu empfangen, wo alle Welt es sehen kann, bestimmt gewöhnlich, um die Bitten derjenigen Herren zu erhöhen, welche die Erlaubniß nachgesucht, ihre Aufwartung machen zu dürfen, einen oder zwei Tage der Woche, wo es zu gesetzter Stunde zu Hause ist. [...] Man sitzt nun auf dem Sofa, dem Prachtstück der Einrichtung [...] und erwartet den Besuch der Fürsten und Grafen, Künstler und Schriftsteller, die den Hof der vielbenedeten Theaterprinzessin bilden. (TP 3, S. 76)

Vor allem Camilla ist die Theaterprinzessin per excellence. „Fast demüthig außer dem Theater, in Gesellschaft von Frauen, war sie auf der Bühne Königin. Unumschränkt herrschte sie auch in ihrem Salon. In diesem erschien fast Alles, was durch Reichthum und Geist glänzte.“ (TP 3, S. 51) Sie „herrschte unumschränkt in der Oper, in ihrem Salon und überall, wo sie sich zeigte. Sie war in Wahrheit Primadonna.“ (TP 3, S. 48) Jedoch auch Marie wird mit einer Fürstin verglichen, denen Hof in Konkurrenz zu dem der Theaterprinzessin steht. So unterschiedlich die beiden Frauen in ihrem Aussehen und Charakter sind, so sehr unterscheidet sich auch ihre „Gefolgschaft“. Wie different die beiden „Höfe“ wirklich sind, beschreibt Uhl in der Szene des großen Balles.

Marie befand sich an dem unteren Ende des Saales; an dem entgegengesetzten Pole hatte Camilla ihren Thron aufgeschlagen. Ihr Hof war glänzender, zahlreicher als jener Mariens, sowie sie selbst Marie an

Glanz, Pracht und Schönheit weit übertraf. Aber schon aus der Art: wie die Herren, – unter denen sich auch Fürst Fahl-Fahl befand – Camilla umstanden, aus den Gesten und Blicken, in denen sich der Verkehr mit ihr ausdrückte, – konnte man auf den Unterschied zwischen der Primadonna und der jungen Sängerin schließen; mit letzterer verkehrte man mit einer Art Respekt und Scheu. (TP 3, S. 111)

Gegen Ende, als weitere Erfolge zu scheitern drohen, wird Camilla sogar als Königin beschrieben, die merkt, dass ihre Herrschaft nicht mehr lange andauern wird. „Camilla nahm die Huldigungen [...] wie eine Königin hin, aber wie eine Königin, die fühlt, daß ihr Reich den Abend nicht überdauern werde und daß mit dem Lichte des nächsten Tages die Herrlichkeit in Trümmer gehe.“ (TP 3, S. 71) Von der Prinzessin, der noch alle Chancen offen stehen und weitere Erfolge beschert werden, wird Camilla so nur durch die Änderung der Benennung zur alternden Königin, deren Herrschaft so gut wie zu Ende ist.

3.6.1 Camilla, die Zerrüttete (TP)

Camilla zeigt viele Merkmale einer Künstlerfigur, wenn auch nicht jener typisch romantischen. Zum Einen fällt sie durch ihr wankelmütiges und ausbrausendes Temperament auf: „Sie wechselte zwischen Hitze und Frost“ (TP 1, S. 158)¹⁸⁹. Zum Anderen durch ihr eigenartiges Talent, auf der Bühne zu glänzen, obwohl sie kaum schauspielerische und gesangliche Begabung besitzt. Das bemerken ihre Mitmenschen schon von Anfang an.

Camilla nahm Unterricht bei ihrem Meister und sang wöchentlich einige Male im Theater, im Chore mit, aber weder ihr Lehrer noch sonst Jemand in ihrer Umgebung entdeckten in ihr einen Funken höherer Begabung. Ihre Stimme versprach schön zu werden; das war Alles was man sagte. Camilla verieth aber auch nicht, daß sie Talent besitze, Alles schlummerte in ihr und nur das Herz brannte; die aufgehende Sonne des Lebens entflammte es zuerst. (TP 1, S. 123)

Nur echte Gefühle kann sie auf der Bühne überzeugend darstellen, dafür übertreibt sie ihre wahren Gefühle im Leben genauso wie es eine Schauspielerin auf der Bühne tun sollte. Diese Eigenschaft fällt auch MARCUSE in Bezug auf Heinrich Manns Novelle rund um den Künstler Mario Malvolto¹⁹⁰ auf. Ein

¹⁸⁹ Siehe Kap. 3.7.1.

¹⁹⁰ Siehe Heinrich Mann: Pippo Spano. In: Ders.: Liebesspiele. Sämtliche Erzählungen Bd. 2, Frankfurt/Main 1996. S. 22-69.

Schauspieler „darf sich nie hingeben, [...] nie menschlich erleiden und genießen, das Leben darf für ihn nur ästhetisches Material sein“¹⁹¹, damit er auf der Bühne brilliert. Denn je mehr Leben er in die Rolle bringt, desto ärmer wird er im Leben. „Ich brauche meine Gefühle, um sie den Leuten vorzuspielen. Ich muß an meiner Seele sparen, damit andere sich mit ihr berauschen können. Je mehr ich Leben austeile, desto ärmer muß mein eigenes werden.“¹⁹² Oft läuft dies dann zur Konsequenz hinaus, dass Schauspieler und Schauspielerinnen gar nicht mehr natürlich sein können. Wenn sie mit der Schauspielerei aufhören wollen, sind sie meist schon so an das Medium der Kunst und ihre ästhetische Atmosphäre gewöhnt, „um noch die glückliche Alltäglichkeit lieben zu können[.]“¹⁹³ In diesem Zusammenhang wäre auch die Figur der Camilla zu sehen. Ihr Leben ist von klein auf von einer Künstlichkeit und dem Verstellen geprägt, so dass sie es nicht gewohnt ist, natürlich zu sein. Als Kind schon vor Publikum in der Manege als „Schlangenkönigin“ hat sie ihr wahres Ich immer zu verstecken gewusst und kann auch in höchst privaten Situationen ihre „Maske“ nicht ablegen. So zum Beispiel am Ende der Anfangssequenz, wo Konrad und Camilla im Schlossgarten Fahl mit einander sprechen. Konrad meint zu ihr:

„Sie sprechen und betrachten die Sachen wie eine – Künstlerin. Sie sehen Dekorationen, während ich geglaubt hätte, daß wenigstens der Grimm, eine Folge der Erinnerung, die in Ihnen diese Orte erwecken, jeden Gedanken an die Komödie verscheuchten sollte! Der Mond ist Ihnen nichts wie ein Beleuchtungsobjekt und wir sind keine Menschen sondern die Darsteller einer Szene.“ (TP 1, S. 44)

Naives Erleben ist für diese Art Künstler nicht mehr möglich, das eigene Sein wird zur Rolle, zur Maske, die ästhetische Kunst verzerrt alles Menschentum.¹⁹⁴

Trotzdem sie zunächst am Theater gefällt und eine steile Karriere an den Tag legt, wird Camilla nicht (nur) als Künstlerin geschätzt. Auch wenn sie die Hauptrollen auf der Bühne spielt, merkt man ihrem Auftreten beim genaueren Hinsehen das fehlende Talent an. Künstlerisch wird sie trotz allem immer die „ewige Choristin“ (TP 2, S. 9) bleiben. So meint Konrad am Beginn des zweiten Bandes:

[...] aber diese Camilla, diese ewige Choristin in der Kunst und diese ewig auffallende Schönheit im Leben, wie soll die plötzlich eine Künstlerin

¹⁹¹ Marcuse 2004, S. 297.

¹⁹² Mann: Pippo Spano 1996, S. 27-28.

¹⁹³ Marcuse 2004, S. 297.

¹⁹⁴ Vgl. Marcuse 2004, S. 294.

geworden sein? Hast du schon einen Kometen gesehen, der mit seinem Schweife die Rinnen der Gassen schweift, wie dies Camilla mit der Schleppe ihres Kleides gethan? Welcher Lebenslauf, welche Laufbahn, welche Entwicklung! Hat sie denn je auch nur die Schwelle der Kunst übertreten, während sie ihr ganzes Leben hindurch in dem innersten Gemache der Geheimnisse des Lebens eingeschlossen war? Und diese widerwärtige Aufrichtigkeit und Ungenirtheit, dieses Zurschautragen dessen, was sie war, dieses Kokettiren mit der Menge, der zu mißfallen und deren öffentliche Verdammung hervorzurufen sie sich förmlich bestrebt? Sah man sie nicht vielmehr auf der Gallerie der Schönheiten als auf jener Bühne, wo die Tugend aller Zeiten und aller Völker in glänzenden Beispielen durch große Talente der gehobenen Menge vorgeführt werden soll?“ (TP 2, S. 9)

Interessant ist an ihr vor allem ihre Persönlichkeit. Auch später bemerkt Konrad immer wieder, dass sie sich in der Kunst nicht weiterentwickelt, eigentlich von Beginn an nicht gut ausgebildet ist. Erfolg hat sie nur wegen ihrem Talent das Publikum von Gefühlen zu überzeugen, technisch mangelt es bei ihr an allen Ecken und Enden. „Sie hat Einzelnes gesungen, wie eine Schülerin, Einzelnes fehlerhaft ausgesprochen. Ueberhaupt verräth ihre Gesangsmethode nur geringe Bildung. Sie muß wenig oder nichts gelernt haben.“ (TP 2, S. 104) Auch später, als Konrad mit ihr übt, muss er feststellen: „Im Großen und Ganzen vortrefflich, wollten ihr aber einzelne Worte nicht gelingen, ja eine Aeüßerung hie und da brachte Konrad zur Ueberzeugung, daß ihr nicht gewöhnliche Worte vollkommen fremd geblieben waren. Die Meisterin im Leben war in Sachen der Kunst förmlich ein Kind.“ (TP 2, S. 127).

Ihr von Jugend an geschürter Hass auf die Männer – „Leroi hat die Unschuld meines Geistes getödtet. Fahl die meines Körpers!“ Dieser Gedanken brannte sich in ihre Seele.“ (TP 1, S. 161) – macht es ihr nicht möglich, im Leben glücklich zu sein. Genauso wie Marie möchte sie nie von einem Mann abhängig sein. „Ich will materiell sicher gestellt sein, um als Weib ein neues Leben zu beginnen; ich kann und will nicht mehr die Hilfe der Männer in Anspruch nehmen, die mir huldigen; ich will Künstlerin sein, in der Kunst leben, und diese allein soll mich erhalten.“ (TP 2, S. 132) Da sie wegen ihrer schlechten Erfahrungen keinem Mann mehr trauen will, lässt sie niemanden mehr so nah an sich heran. „Allein so große Anziehungskraft Camilla besaß, sie konnte selten Jemand längere Zeit hindurch festhalten.“ (TP 3, S. 51) Sie kann keinem Mann mehr ihr Herz schenken, sie ist immer für alle gleich da, weil sie keinen an sich heranlässt. Trotzdem wird sie als „Liebeskünstlerin“ (TP 3, S. 236) bezeichnet, die Männer scharenweise um ihre

Finger wickeln kann und auch funktionierende Beziehungen (Konrad – Marie) in die Brüche gehen lassen kann. Durch ihr Schicksal in der Jugend wurde sie zur *Femme fatale*, die nur Rache im Sinn hat. Liebe kann und wird sie nicht mehr erfahren können, deshalb einigt sie sich auch mit Bankier Müller auf eine Vernunftehe. (FR 3, S. 173-174) Er denkt in sie verliebt zu sein, sie nimmt seinen schriftlichen Heiratsantrag ebenfalls schriftlich an, jedoch nur, weil sie das Ende ihrer Karriere schon sieht und versorgt sein will. Mit Liebe hat dies nichts zu tun.

Camilla ist durch ihre schlechten Erfahrungen in der Jugend schon früh verhärtet und verschließt sich vor jedem Glück. Nie richtig ausgebildet und nicht bereit jemandem Vertrauen zu schenken, ist ihr Scheitern schon früh vorprogrammiert. Ihre Karriere verdankt sie nur ihrem aufbrausendem Charakter, der sich optimal für die Bühne eignet – vorausgesetzt die Rolle verlangt es. Fällt die Rolle nicht mit ihren eigenen Emotionen zusammen, kann sie nur scheitern. Als Künstlerin ist sie weniger interessant als in ihrer künstlichen Art ihr Leben zu gestalten. Sie verkörpert fast durchwegs den Typ der *Femme Fatale*, obwohl sie auch einige Merkmale der nervösen Künstlergestalt aufweist.

3.6.2 Steiner, der Künstlerfürst (FR)

Bei den Betrachtungen der Romanfigur Steiner ist es teilweise sehr schwierig, gänzlich auf die Charakterisierung der historischen Künstlerfigur Hans Makart zu verzichten, da diese zum Verständnis der literarischen Figur essentiell ist. Viele der für Makart überlieferten Fakten und Anekdoten treffen auch auf Steiner zu. Uhl legte seine Figur sehr nahe an der historischen Person an, sodass manche Aussagen ohne weiteres für die Charakterisierung Steiners herangezogen werden können, vor allem da der Roman schon kurze Zeit nach dem Tod des Künstlers veröffentlicht wurde und Uhl als „Zeitzeuge“ der Makartzeit gelten kann. Die gedankliche Trennung zwischen Roman- und Real-Figur ist jedoch immer zu wahren. Um die Figur des Steiner zu verstehen, ist es notwendig ein paar Fakten über den Maler Hans Makart zu erwähnen.

Der wohl bekannteste Wiener Maler der Ringstraßenzeit, die man auch „Makartzeit“ nannte, wurde 1840 geboren und 1869 nach Wien berufen, wo er große Repräsentationsaufträge schuf. Unter seinen Werken befindet sich vor allem

Portraits des Wiener Bürgertums – bevorzugte Modelle waren Schauspielerinnen und Frauen des gehobenen Bürgertums –, großformatige Historienbilder und Allegorien. Zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaars 1879 organisierte er einen Festzug, bei dem die Gilden und Zünfte der Vergangenheit wieder aufleben sollten.¹⁹⁵ Ziel des Festzuges war es, den Triumph des Bürgertums zu feiern, das sich als „Nachfolger und legitimen Vollender der Kulturstufe des deutschen Reiches im 16. frühen Jahrhundert“¹⁹⁶ sah. Makart hatte zu diesem Anlass die künstlerische Leitung des Projektes übernommen. Er plante, alle Festzugsteilnehmer in Renaissancegewänder zu kleiden. Er selbst jedoch erschien in einem schwarzen Samtkostüm, das ihn als neuen Peter Paul Rubens¹⁹⁷ zeigte. Doch damit nicht genug. Als eine der Hauptfiguren ritt er auf einem Schimmel als Anführer vor der Gruppe der Künstler.¹⁹⁸ „Niemals im 19. Jahrhundert ist der Anspruch des Künstlergenies auf geradezu fürstlichen Rang so eindrucksvoll zum Ausdruck gebracht und von so vielen Zeitgenossen akzeptiert worden.“¹⁹⁹ schreibt KITLITSCHKA.

Genau dieser Festzug wurde dann auch von Uhl als Thema für *Farbenrausch* verwendet. Aber Makart war nicht nur für seine Werke und Taten bekannt, sondern auch für sein Auftreten, seinen Stil.

Daß für die Beurteilung Makarts schon von den Zeitgenossen in starkem Maße außerkünstlerische Bezugssysteme herangezogen werden, äußert sich am nachdrücklichsten in der bereits beschriebenen Einschätzung seines Ateliers, der unauflösbaren Verbindung des Künstlers mit seinem Lebensraum.²⁰⁰

Makart kleidete sich gerne in historische Kostüme, gab Kostümfeste in seinem Atelier und prägte den Modegeschmack vieler. Der „Makart-Stil“, sowie das von ihm „erfundene“ Makart-Rot (spielt auch in *Farbenrausch* eine Rolle) prägte den Geschmack der Zeit. „Der Maler wurde schon zu Lebzeiten zur Kultfigur, sein Name wurde mit einem Lebensgefühl und der dafür gebrachten Gegenständen

¹⁹⁵ Zu dem Festzug von 1879 und ähnlichen Veranstaltungen und ihren Traditionen siehe Wolfgang Hartmann: Der historische Festzug, München 1976.

¹⁹⁶ Wolfgang Hartmann, Makart und der Wiener Festzug 1879. In: Hans Makart – Triumph einer schönen Epoche, Katalog der Ausstellung in der staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 23. Juni bis 17. September 1972, S. 174, zit. nach Werner Kitlitschka: Die Malerei der Wiener Ringstraße. Wiesbaden 1981, S. 127.

¹⁹⁷ „Für seine Kunst ebenso wie seinen Lebensstil hoch verehrt, wurde der Malerfürst und Diplomat Rubens, der mit den Mächtigen und gekrönten Häuption auf Augenhöhe verhandelte, zu einem großen Vorbild der Künstler“ im 19. Jahrhundert. Siehe Gleis 2011, S. 25.

¹⁹⁸ Siehe dazu auch Lorenz 2011, S. 87-88.

¹⁹⁹ Kitlitschka 1981, S. 128.

²⁰⁰ Blochmann 1991, S. 139.

verbunden (Makartfeste, Makartbouquet, Makarthüte, Makart-Baiser).²⁰¹ Sein Atelier war nicht nur Arbeitsstätte, sondern vor allem Repräsentationsraum für sich und seine Werke, was ihm den Titel Künstlerfürst zu recht einbrachte. Er starb 1884, 1898 wurde ihm ein Denkmal errichtet.²⁰² Ein literarisches Denkmal wurde ihm mit Uhls *Farbenrausch* 1887 zu Teil.

Wie Makart hat auch Steiner einen Einfluss auf den Geschmack der Gesellschaft wie zum Beispiel in der Mode. Er ist die Mode und er ist „in Mode“ (FR 1, S. 24). Für die Frauen ist er der „ordinierende Arzt in Modesachen“ (FR 1, S. 140). Er war „plötzlich, wie ein Meteor, in glänzender Farbenpracht aufgetaucht und gab seit einigen Jahren den Ton an.“ Man sieht ihn als „Vertreter der Kunst seiner Tage“ als „künstlerische[n] Sonnengott“ (FR 1, S. 24). Das berühmte Makartrot spielt auch in *Farbenrausch* eine Rolle, selbst wenn der unaufmerksame Leser diese Hinweise vielleicht übersehen könnte. In dem Portrait, das Steiner für Zalperl malen soll, soll die Signatur Steiners in rot das Bild zieren. Die Leute sollen über das Bild sagen: „Das ist ja Mr. Zalperl, gemalt von Steiner, dessen Name auf dem Bilde in rother Farbe prangt.“ (FR 1, S. 152) Ein zweites Mal trifft man auf die Farbe Rot als Malvine Heller ihren Mann aufgeputzt und mit rot gefärbten Haaren überrascht (FR 1, S. 102). Auch diesen Hinweis kann man nur mit Hintergrundwissen aus Makarts Biographie verstehen. In einer Anekdote heißt es, seine Frau Amalie (starb früh 1873) ließ sich ihre Haare in dem von ihrem Mann kreierten Rot färben. Doch enthielten die Haarfarben im 19. Jahrhundert noch giftige Chemikalien, die mitunter zu Vergiftungen führen konnten. LINDINGER hält diese Anekdote folgendermaßen fest:

Als Modell für die Hauptfigur wählte er seine Frau Amalie, die sich zu diesem Zweck die Haare rot färbte. Rothaarige Frauen waren des Künstlers Favoritinnen [...]. Schäden an Haar und Kopfhaut traten allerdings häufig auf, da die damaligen Färbemittel verschiedene gesundheitsschädigende Substanzen wie Pyrogallol [...], Kupferchlorid oder Salzsäure enthielten. Als Amalie Makart mit nur 27 Jahren kurz nach der Fertigstellung der *Caterina Cornaro* starb, hielt sich beständig das Gerücht, sie habe sich durch das fortwährende Auftragen der roten Haarfarbe vergiftet.²⁰³

²⁰¹ Lorenz 2011, S. 111, Anm. 542.

²⁰² Siehe dazu Lorenz 2011, S. 87-89.

²⁰³ Lindinger 2011, S. 86.

Als Künstlerfürst herrscht Steiner in seinem Barock-Palast, auch während des Kostümfestes. „Er war fast die imposanteste Figur in den Räumen. Der schwarze Sammt und das wie von Flammen umzüngelte Haupt stimmten gut zu einander.“ (FR 1, S. 163) Die Rubens-Tracht passt zu diesem Auftreten. Sein Atelier wird zum „Künstlerpalast“ (FR 1, S. 155), in dem er herrschen kann. Durch die „fürstlichen“ Einnahmen aus dem Verkauf seiner Bilder kann er es sich auch leisten. Der „Palast“ ist vielmehr „ein kleines Haus mitten in einem großen Garten außerhalb der Vorstädte [...] erweitert, vergrößert und verschönert. Etwas entfernt davon, auf einer von den schönsten Baumpartien umgebenen Wiese entstand ein Kunstpalast, fast ein Ausstellungslocal“ geziert „mit den schönsten und seltensten Möbeln, Geräthen und Stoffen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert [...], eine kleine farbenprächige Welt.“ (FR 1, S. 53) Das Atelier ist berühmt, es wird nicht nur für Feste genutzt, zu bestimmten Zeiten kann man es auch „unter Tags“ besuchen und besichtigen – nicht als Arbeitsstätte eines Künstlers, sondern wie ein Museum, ein Kuriositätenkabinett des Schönen und Farbenprächtigen. Es entspricht dem Typ des „Repräsentationsateliers, das sich als neuer Typus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts europaweit etablierte.“²⁰⁴ Dieser Typ ist eine Kombination aus nüchternem Arbeitsraum mit dem bürgerlichen Empfangssalon und Festsaal. Zugleich ist das Atelier Ausstellungsraum und Aktionsraum für gesellschaftliche Ereignisse. Das Öffentlich-Machen des Ateliers ist aber nicht bloß ein Publik-Machen der Arbeit, sondern des ganzen Lebens des Künstlers. So glichen zum Beispiel die Berichtsausstattungen über Makarts Leben in den Zeitungen des 19. Jahrhunderts einer regelrechten „Hofberichterstattung“. Die Kunst bestimmte alle Bereiche des Lebens der Künstler. „Um beim Bild des ‚Fürsten‘ zu bleiben, kann man sogar von einer regelrechten Hofberichterstattung aus ihren Ateliers und Palais sprechen. Ihre Kunst ist nicht losgelöst zu betrachten von ihrer Lebensgestaltung, die sich fast vollständig im Lichte der Öffentlichkeit vollzieht.“²⁰⁵ Die Ringstraßen-Zeit war so sehr von der Kunst durchdrungen, dass die Kunst und das Leben der Künstler ständig präsent waren, auch in den Medien. Das „Öffentlichmachen weiter Teile des eigentlich privaten Bereichs“ wurde aber durch die Künstler bewusst intendiert und eingesetzt, ihr Leben „bewußt inszeniert“. Für die Kunst waren sie bereit, ihr (Privat-)Leben aufzugeben. Diese

²⁰⁴ Eva-Maria Oroz: Der Makart-Stil. Ein Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur. in: Makart 2011, S. 116-125, hier: S. 118.

²⁰⁵ Blochmann 1991, S. 24-25.

bewusste Inszenierung des Lebens „betrifft vor allem den künstlerischen Schaffungsprozeß selbst und äußert sich am nachdrücklichsten in der Öffnung der Ateliers für Besucher, wird aber auch in der Zurschaustellung der eigenen Person auf Festen und öffentlichen Veranstaltungen deutlich.“²⁰⁶ Die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischen bei dieser Art der Repräsentation ihrer selbst. Wie schon angesprochen, zeigt sich das vor allem in der Öffnung des Ateliers für die Öffentlichkeit mit all seinen unterschiedlichen Funktionen.

Das Phänomen des Verunklärns der Grenzen zwischen künstlerischer Produktion und praktischer Lebensführung äußert sich auch in einer weiteren Funktion des Ateliers für den Künstler. Es ist nicht nur Museum, eine Anhäufung eigener Werke und anderer toter Gegenstände, sondern auch der Ort, an dem Makart versucht, seine Kunst in gelebtes Leben umzusetzen.²⁰⁷

Damit sind vor allem die Kostümfeste gemeint. Kostümfeste gehören zu Steiners Leben dazu wie die Kunst. Sie spiegeln sein tiefes Verwurzelte sein in seiner eigenen künstlerischen und künstlichen Welt. Durch das „Verkleiden“, das Schlüpfen in historische Gewänder, kann er vergangene Zeiten wieder aufleben lassen. Das Veranstellen eines Kostümfestes scheint Steiner auch die beste Möglichkeit, um seinen Triumph bei der Wahl zum Präsidenten des Künstlerhauses zu feiern. Er schlägt vor, seinen Sieg „durch ein Fest in seinem Atelier zu feiern.“ (FR 1, S. 143) Diese Feste haben bei Steiner schon Tradition, doch dieses Fest soll alle anderen überbieten.

Ueber diese Costüm-Feste, deren der Künstler bei besonders feierlichen Anlässen bereits einige veranstaltet hatte, erzählte man sich Wunderdinge. Jeder wollte demselben beiwohnen. Eine Einladung zu erhalten, galt als große Auszeichnung. Man war Jemand, man zählte zur Kunst, zur Garde der Schönheit, wenn man während eines Costüm-Festes bei Steiner glänzen konnte. Man sagte, es gelte dort kein Rang, kein Name, nur Schönheit und Geschmack, Ruf und Ruhm. Als Auserwählte fühlten sich Jene, welche den kunstgeheiligten Boden des Ateliers an den Weihefesttagen betreten durften. (FR 1, S. 143-144)

Es ist immer eine große Ehre bei einem Fest teilnehmen zu dürfen, ein Privileg, das sich nicht alle verdienen können. Und selbst dann muss man Steiners Regeln befolgen und sich seinem „Code“ anpassen. „Bei früheren Gelegenheiten hatte er bestimmte Programme ausgegeben, in denen die Zeit genau bezeichnet war, deren Tracht die Geladenen tragen mußten. Diesmal war der Phantasie freier Spielraum

²⁰⁶ Blochmann 1991, S. 25.

²⁰⁷ Blochmann 1991, S. 141.

gegeben.“ (FR 1, S. 144) Für den Fall, dass jemand nichts Passendes hat, „stellte er Herren und Damen, mit denen er vertraut war, wenn diese darum baten, breitwillig Costüme aus seinen reichen Sammlungen zu Gebote.“ (FR 1, S. 160). Er selbst erscheint „in der Tracht eines Malers aus der ernst-schönen Zeit des van Dyck.“ (FR 1, S. 160) Die Barock-Zeit war auch für Makart ein großes Leitbild, was die Art zu malen, aber auch die Mode und die ganze Lebenseinstellung betrifft. Für ihn war das Rubens-Kostüm nicht bloß Verkleidung, es war mehr – eine perfekte Möglichkeit seiner Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen.

Der Künstler verkleidet sich nicht als Rubens, sondern er benutzt ein Kostüm im Rubensstil als willkommenen Ausdrucksträger seines Selbstverständnisses. Dabei ist das Kostüm für Makart nicht der Wirklichkeit applizierte Fassade, sondern integraler Bestandteil einer Lebensführung, die Leben und Kunst nicht voneinander zu trennen gewillt ist.²⁰⁸

Über die Atelierfeste sagt BLOCHMANN „Das ist kein ‚lebendes Bild‘ mehr, sondern verlebendigte Kunst oder kunstvoll arrangiertes Leben.“²⁰⁹ So ist der Höhepunkt beim Siegesfest Steiners auch die Enthüllung eines halbvollendeten Ceres-Bildes. Die verkleideten Gäste, allen voran Malvine Heller als Ceres – die Hauptfigur des Gemäldes – vervollständigen das Bild. Die anderen Gäste sollen sich auch vor und um das Bild aufstellen. Steiner möchte mit seinen Kostümfesten sozusagen „lebende“ Gemälde schaffen, wenn er meint: „Nun, meine Freunde, wollen wir ein lebendes Bild stellen.“ Wie ein Regisseur weist der Maler den Leuten ihre Plätze zu und komponiert er sein Bild. „Er bezeichnete die Einzelnen mit Namen, rief sie mit einen Lächeln, mit seinen Handbewegungen herbei. [...] Der Künstler stelle diesen hierhin, jene dorthin und in kurzer Zeit waren die Gruppen geordnet. Das Ceres-Bild prangte vor den Augen der Anwesenden.“ (FR 1, S. 181)

Durch die Kostümfeste und das Verkleiden erzeugt Steiner eine Parallelwelt der Kunst, abseits der Realität. Künstler neigen dazu die Wirklichkeit umzugestalten, da sie sich nicht mit der nüchternen (und farblosen) Wirklichkeit auseinandersetzen wollen und können. Sie wollen sich die Wirklichkeit „zurechtbiegen“. Da sie mit der Wirklichkeit nicht klarkommen, reagieren sie mit Negation darauf, da die Realität sich nicht der Idee – mit ihrer Idee – deckt. Durch die Poetisierung und Romantisierung des Alltags überwinden sie diesen „Schock“.

²⁰⁸ Blochmann 1991, S. 149.

²⁰⁹ Blochmann 1991, S. 142.

Handlungen des Alltags sollen ästhetisiert werden, jede Tat soll ästhetisch durchdrungen werden.²¹⁰ Das Leben soll zur Kunst werden. Steiners Kostümfeste verlebendigen seine Kunst und sein Atelier hilft seine Kunst zu seinem Leben zu machen. Die von ihm „ersehnte Lebensform“ ist nicht die objektive „Inkarnation der Idee“, sondern „nur die Erfüllung eines subjektiven Ideals“. Durch das Ausklammern der Wirklichkeit, einem „Ausschalten der störenden Wirklichkeit“²¹¹, einer Poetisierung der Welt, kann dieses Ideal verwirklicht werden. Der Festzug Steiners fällt in diese Kategorie. Er ist verwirklichtbar und poetisiert für kurze Zeit die Stadt. Eine Gemeinschaft der Kunst kann – zumindest für die Dauer des Festzuges – erreicht werden. Der Festzug schafft so eine Parallelwelt der Kunst zur Realität – Steiners eigene Welt. Dass Künstler in einer nicht mit der Wirklichkeit vereinbaren Selbst-Welt leben, zeigt auch die Künstlerin Lucinde im gleichnamigen Roman Friedrich Schlegels. „Auch sie war von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer eigenen selbstgedachten und selbstgebildeten.“²¹²

Damit der Zwiespalt zwischen Kunstwelt und Realität nicht in einer Katastrophe endet, gibt es laut MARCUSE eine Lösung: das Ästhetentum.

[I]ndem der Künstler das Leben nur als ästhetischen Reiz, als Form und Farbe erlebt, indem er sich nie verliert, sondern in jedem Augenblick die bewusste Schau und Wertung des Künstlers beibehält und anwendet, indem er sich den Menschen und Dingen nie hingibt, sondern sie nur als formbaren Stoff, als künstlerisches Material betrachtet,²¹³

wird er an den Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit nicht zugrunde gehen. Das Ästhetentum vereint somit ein schönes Leben mit steter künstlerischer Arbeit, die den Menschen und den Künstler zugleich erfüllt. So können Kunst und Leben vereint werden. Steiner ist ein gutes Beispiel dafür.

[D]ie bunte, Farbenprachtige, abenteuerliche und geheimnisvolle Welt, die hier lebendig hervorgezaubert war, erschien wie eine Erlösung und Befreiung von der nüchternen Gegenwart; man versenkte sich in schönere und größere Zeiten, berauschte sich an der stolzen nationalen Vergangenheit oder an dem Schicksalen fremder Lande und Menschen.²¹⁴

²¹⁰ Vgl. Marcuse 2004, S. 88.

²¹¹ Alle Zitate Marcuse 2004, S. 161. Der Autor spricht in diesem Fall über Waiblingers *Phaeton*, seine Worte lassen sich aber auf Steiners Festzug übertragen.

²¹² Friedrich Schlegel: *Lucinde*, hg. u. fortgesetzt von Christern, 2. unveränderter Abdruck, Hamburg/Leipzig 1848, S. 132, siehe auch Marcuse 2004, S. 107.

²¹³ Marcuse 2004, S. 292.

²¹⁴ Marcuse 2004, S. 232-233.

Genau mit diesen Ausdrucksmöglichkeiten arbeitet der ganze Roman bzw. arbeiten die Autoren von historischen Künstlerromanen im Allgemeinen. Steiner möchte mit seinem Festzug das Triste aus der Gegenwart verbannen, eine schönere, buntere Wirklichkeit schaffen. Da im Leben selbst keine „Erfüllungsmöglichkeit“ gesehen wird, versuchen die Künstler die Kunst zum „Mittelpunkt des Alls“ und sich selbst zum Zentrum der Menschheit zu machen. Bei den Romantikern war die Flucht vor der Welt oftmals eine Flucht in die Vergangenheit. Man versuchte sich die „Kunst aller Länder zu Zeiten zu eigen zu machen“.²¹⁵ Schließlich war, nach Ansicht der Romantiker, die Einheit zwischen Idee und Realität, wie sie zum Beispiel in der Antike herrschte, in der Gegenwart verloren, nur die Kunst dieser vergangenen Epochen sei noch da. Durch ein Nachvollziehen dieser Kunst kann die ehemalige Einheit wieder hergestellt werden.²¹⁶ Nahmen sich die romantischen Autoren vor allem das deutsche Mittelalter zum Vorbild, so richtet sich Steiners Aufmerksamkeit zunehmend auf die Barock-Zeit mit ihrem Leitbild Rubens.

Generell ist es im 19. Jahrhundert jedoch nicht die Gegenwart, die verdrängt werden muss, sondern die baldige Zukunft. Der Farbenrausch und die Zuwendung zu den Künsten im 19. Jahrhundert waren vor allem dazu da, das „Bröckeln“ der Monarchie zu überdecken.²¹⁷ Wie ein Großteil der Ringstraßenkunst baut auch dieser Roman auf der Vergangenheit auf. Alles wird historisiert, auch der eben erst verstorbene Maler Makart. *Farbenrausch* spielt quasi in der Gegenwart Uhls, wird aber als historischer Roman kodiert, da das ganze künstlerische Leben der Zeit in den und mit den künstlerischen Einstellungen vergangener Epochen verankert war. Das Epigonenhafte war generell das Problem des 19. Jahrhunderts und der sterbenden Monarchie.

Wie so manche der romantischen Künstlerfiguren²¹⁸, würde auch zu Steiner die Bezeichnung Epigone²¹⁹ passen. Uhl beschreibt den Maler folgendermaßen: „Er

²¹⁵ Marcuse 2004, S. 89.

²¹⁶ Vgl. Marcuse 2004, S. 89.

²¹⁷ Zur Scheinwelt als Parallelwelt zur Realität siehe Kap. 4.8 dieser Arbeit.

²¹⁸ Als Prototyp des epigonalen Künstlers nennt Pontzen den *Gitter Gluck* und den Maler Berklinger aus dem *Artushof* E.T.A. Hoffmanns. Siehe Pontzen 2000, S. 163-181, vor allem S. 164.

²¹⁹ Als Epigonen bezeichnet man einen geistigen Nachfolger, der sozusagen als „sekundärer“ Künstler einen „Mangel an eigenen Stil“ durch das Weiterlebenlassen einer längst zu Ende gegangenen Epoche zu überdecken versucht. Nicht mehr dazu fähig, eigens etwas Originelles, etwas Neues zu schaffen, ist der Epigone vor allem reproduktiv tätig. Im Falle Österreichs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben wir es mit einem „Dilemma der ganzen Epoche, deren

lebte wie in alter längst vergangener Zeit und suchte sie künstlerisch wieder hervorzurufen. Den Farbenreichtum früherer Tage wollte er in die nüchterne Gegenwart übertragen.“ (FR 1, S. 53) Als Extrem bzw. Höhepunkt dieses Wiederaufleben-Lassens kann der Festzug gesehen werden. Doch hinter dieser „Fassade“ der in die Gegenwart gezogenen Vergangenheit, wird schon der Verfall sichtbar – man kann den Moder riechen. Im Zuge der Beschreibung des Kostümfestes heißt es:

Wer knapp an den Gobelins, welche die Wände bedeckten, vorüberschritt oder in einer Ecke seinen Standplatz nahm, fühlte sich von jenen den Sammlern so werthen Moderdufte umgeben, welcher aus den Gemächern der Liebhaber, die ihre Schätze übereinander häufen, wie aus eben aufgeschlossenen Sarkophagen entgegenquillt. (FR 1, S. 165)

Und doch entspricht Steiner nicht in allen Punkten dem Prototyp eines romantischen Künstlers. Über Makart und seine Zeitgenossen heißt es: „Vorbei ist die Zeit der ewigen Opposition, die Künstler sind dort angekommen, wo sie immer hinwollten: mitten in der Gesellschaft.“²²⁰ Somit stellen die Künstler der Makartzeit ein erfolgreiches Gegenmodell zum romantisch gefärbten Außenseitenkünstler dar.²²¹ Dass die Tradition der literarischen Romantiker jedoch noch immer nachwirkt zeigen die trotzdem gehäuft auftretenden „romantischen“ Motive in der Charakterisierung Steiners und seiner Kollegen. Trotzdem muss MARCUSE zugestimmt werden, wenn er meint, „all diese Menschen, ihre Ateliers, ihre Feste und Liebschaften sind mit entzückender Frische und Lebendigkeit geschildert, aber ihr Künstlertum als Wesenhaftigkeit [...] ist nicht gestaltet.“²²² Über den wahren Charakter der Künstlerfiguren – und hier vor allem Steiners Charakter – erfährt man selten etwas. Die Figur wird vor allem durch Äußerlichkeiten gezeichnet, Einblick in seine Gedankenwelt erhält der Leser nicht.

Künste sich nur noch aus den Errungenschaften der Vorgänger speisen könnten“, zu tun. Siehe Pontzen 2000, S. 164, vor allem Anm. 38. Näheres dazu im Kap. 4.1. dieser Arbeit.

²²⁰ Hanno Rauterberg: Und das ist Kunst!. Frankfurt 2007, S. 11.

²²¹ Siehe Wolfgang Kos: Superstars der Kunst. Von Makart zu Warhol, Beuys und Hirst. in: Makart 2011, S. 126-135, hier: S. 126.

²²² Marcuse 2004, S. 250-251.

3.7 Weitere (allgemeinere) Künstlerfiguren

Die hier behandelten Motive – kränkliche, nervöse Künstlergestalt, neidische Schauspielerin und einfältige Tänzerin – können keiner konkreten Hauptfigur in den Romanen zugeordnet werden, sondern treten nur stellenweise bzw. als durchgängige Typen bei fast allen Protagonisten auf.

Die kränkliche Künstlergestalt

Ein für Künstlerfiguren recht verbreitetes Motiv ist das des kränklichen Künstlers, das sich nicht nur bei einer einzelnen der hier beschriebenen Figuren finden lässt, sondern sich wie ein roter Faden durch die Beschreibungen zieht. Diese Charakteristika sind nicht nur gesundheitlicher Natur, sondern manifestieren sich schon in der Schilderung des Äußeren der Personen. Konrad Heil wird am Beginn der *Theaterprinzessin* als „ein junger Mann von ca. vier undzwanzig Jahren“ (TP 2, S. 6) vorgestellt. Doch „[d]ie Farbe des Gesichtes war bleich, gelblich weiß, fast transparent. Ein dünner Schnurrbart zierte seine Lippe, die in beständiger Unruhe war. Konrad biß dieselbe mit kleinen, weißen Zähnen.“ (TP 2, S. 6)

Diese Beschreibung zeigt schon die wichtigsten Merkmale des Typs „kränklicher Künstler“. Konrad verfügt wie ein Großteil der bei Uhl vertretenen Künstler (auch die Nebenfiguren) über eine blasse Haut und außerordentlich „schöne feingeschnittene bleiche“ (TP 1, S. 11) Züge – das Aussehen der Künstler ist meist das genaue Gegenteil von dem eines gesunden starken (an der freien Luft arbeitenden) Menschen, zum Beispiel Bauern. Künstler verbringen die meiste Zeit in Innenräumen, schaffen zu später Stunde und ihre Arbeit beschränkt sich auf das Schöpferische und nicht so sehr auf handwerkliche Fähigkeiten und schwere Arbeit. So kommt es, dass die Protagonisten, obwohl noch jung, schon unter schwachen Nerven und schlechter Gesundheit leiden. Auch bei Marie fällt „das feine bleiche Antlitz, auf dem trotz seiner Jugend und Frische ein leichter Zug des Leidens lief, wie auf der Frucht, die ein früher Frost noch am Zweige überrascht“ (TP 2, S. 26-27) schon bei der Beschreibung des ersten Eindrucks auf die Freunde Konrad Heil und Wilhelm Regenauer auf. Franz Heiter/Fidel Lustig, der ehemalige Kollege Camilla in ihrer Zeit als Schlangenkönigin und später am

Theater, wird ebenfalls als leidend und bleich beschrieben. „Sein Gesicht war bleich und von einem leidenden Zuge zu beiden Seiten des Mundes durchschnitten.“ (TP 3, S. 111)

Ein weiterer Anhaltspunkt für die unstete Künstlernatur sind die sich schnell ändernden Stimmungslagen. In einem Moment tief betrübt, im anderen himmelhoch jauchzend treffen wir unsere Künstlerfiguren immer wieder an. So heißt es über Marie: „Die Gestalt machte mir den Eindruck, als ob ein starker Verstand und eine starke Empfindung fortwährend mit einander um die Oberherrschaft stritten.“ (TP 2, S. 26-27) Bei manchen Künstlern ist das empfindsame und rasch wechselnde Gemüt ein richtiges Kennzeichen ihrer Profession.

Kurz vorher noch selig froh, war er [Konrad] jetzt zu Tode betrübt. Es war ihm, als hätte ihn eine Zauberhand plötzlich in ein paradiesisches Eden versetzt, als wäre er unter Palmen gelegen und hätte durch ihre Fächer den schönsten Himmel erblickt – und nun hatte ihn dieselbe Hand in die eisige Kälte, in die trostloseste, hoffnungsloseste Wüstenei geworfen. *Wir können uns nicht mehr sehen!* Das klang ihm so unwiderruflich wie der Tod. Er glaubte auch, seiner Liebe sei das Todesurtheil gesprochen. (TP 3, S. 15-16)

Die Person mit dem wohl unstetesten Auftreten ist Camilla, die Theaterprinzessin. Sie wird ständig von ihrer Nervosität geplagt, vor einem Auftritt ist ihr Gehabe immer besonders ausgeprägt und unruhig.

Camilla sprang auf und indem sie rief: ‚Ich bin für Niemand zu Hause, lassen Sie Niemand zu mir!‘ eilte sie in das Nebenzimmer. Dort schritt sie unruhig auf und nieder, sang einige Passagen, um zu hören, ob sie bei Stimme sei, öffnete das Klavier, schlug einen Akkord an, schloß dasselbe wieder rasch, warf sich auf das Bett und vergrub das fieberheiße Antlitz in die Kissen. Aber auch hier war ihres Bleibens nicht. (TP 2, S. 62)

Während des gesamten Romans erscheint sie als die „Zerrüttete“, unstet in ihren Gewohnheiten, Emotionen, ihrem Lebenswandel und ihren Liebschaften, geplagt von Rache an Fürst Fahl und später an Marie. Selbst am Theater ist sie schon nach kürzester Zeit für ihre Wutausbrüche bekannt.

Fräulein Camilla rast und tobt auf der Bühne. Es ist sogar noch möglich, daß die Vorstellung abgesagt wird! Denken Sie, diese Dame ist so arrogant und hochfahrend, daß ihr unsere beste Friseurin nicht einmal genügt. Sie war mit der Frisur unzufrieden stampfte und schrie, riß sich ihr spärliches Haar fast vollkommen aus und schnitt es sich dann mit einer Schere, welche sie dem Friseur entriß, dessen Leben sie bedrohte, kurz ab! (TP 2, S. 82)

Der unstete Charakter gilt als ein Charakteristikum der Künstler und prägte auch schon die Figuren der Romantik. Schon im Sternbald heißt es: „Mein Geist ist zu unstet, zu wankelmütig, zu schnell von jeder Neuheit ergriffen; ich möchte gern alles leisten, und darüber werde ich am Ende nichts tun können.“²²³ Der Zweifel an der eigenen Berufung, dem Nicht-Verankert sein in der Gesellschaft und in einem Beruf resultiert unter anderem auch in der Entwertung der Wirklichkeit und durch dem festen Haften in der Idee, was die Künstler zwiespältig und in der Welt heimatlos werden lässt.²²⁴ Das Adjektiv heimatlos trifft auch für Camilla zu, die im Laufe ihres (Liebes-)Lebens und ihrer Karriere durch Ungarn, Österreich, Deutschland und sogar Frankreich reist, ohne je Erfüllung in der Liebe oder der Arbeit zu finden. Sie ist als Künstlerin unverstanden in der Welt des Publikums, teils auch unverstanden von den Ihresgleichen – den anderen Künstlern.

Die neidische Schauspielerin

Ein Aspekt in der Charakterisierung der Künstler, der zwar nur am Rande vorkommt, dem aber doch Beachtung geschenkt werden soll, ist der Neid, der vor allem unter den Schauspielerinnen ausgeprägt ist und in der *Theaterprinzessin* vortrefflich beschrieben wird. „[A]n der Stelle, wo sich sonst bei natürlich organisirten Menschen das Herz befindet, nagt bei den in dem Theater anwesenden Sängerinnen die kleine, gelbe, häßliche Schlange des Neides; denn eine Schauspielerin beneidet Alles – Alle.“ (TP 2, S. 75) In der Szene, in der die anderen Schauspielerinnen und Kolleginnen auf das Debüt Camillas warten, kann man diesen Charakterzug genauestens verfolgen.

Während diese Szenen hinter dem Vorhange spielten, hatte sich der Zuschauerraum beinahe vollständig gefüllt [...], so gab es [...] kein Plätzchen, das leer geblieben wäre. Camilla sollte ja debütieren, von welcher der Ruf Wunder verkündete! Alle wollten sie sehen. Die Tugendhaften [unter den anderen Schauspielerinnen] waren erbittert, daß Camilla, welche sie für unwürdig hielten, sich so hoch emporgesungen und Jene, welche mit Resignation behaupteten: Unschuld und Talent müßten eben nicht nothwenig gleichzeitige Eigenschaften einer Schauspielerin sein, ärgerten sich darüber, daß sie es nicht so weit gebracht als Camilla.

²²³ Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen 1933, S. 264. Siehe auch Pontzen 2000, S. 146, Anm. 241.

²²⁴ Vgl. Marcuse 2004, S. 88.

Die Einen fürchteten, daß die Debütantin sie von ihrer Höhe herabschleudern, die Andern besorgten, daß Camilla ihnen im Wege stehen werde, die Höhe zu erreichen. Alle schwebten in Angst, denn Alle hatten eine große Meinung von sich und so erschien Camilla allen gefährlich. (TP 2, S. 74-75)

Der Charakter der „typischen“ Schauspielerin und Sängerin wird von Uhl als neidisch, karrieresüchtig und unerbittlich beschrieben. Für Erfolg und Ruhm am Theater würde sie sprichwörtlich „über Leichen gehen“. Für den Applaus und die Anerkennung des Publikums zu kämpfen ist ihr höchstes Streben.

Ein bethlehemitischer Mord, verübt an allen Schauspielerinnen der Erde und sie allein da, Alles singend und spielend, für sie allein aller Applaus und Lorbeer, alles Lob und alle Triumfe, das ist der innigste, der geheimste Wunsch jeder Schauspielerin. Sie ist aber nicht nur eifersüchtig auf die Frauen, sie ist es auch auf die Männer. Ja, das gesamte Theater der Welt ist ihr ein zu geringer Wirkungskreis, sie beneidet auch die Virtuosen und die Dichter, die Künstler und – die Kunstreiter und Seiltänzer; vielleicht sogar Staatsmänner, die in der Kammer den Beifall der Zuhörer erringen. Der unnatürliche Neid der Schauspielerin kennt keine Grenzen. (TP 2, S. 75-76)

Die einfältige Tänzerin

Auch Naivität bzw. Einfältigkeit gehört zu den häufig auftretenden Eigenschaften von Künstlerinnen – in der *Theaterprinzessin* schreibt Uhl diese Eigenschaft vor allem Tänzerinnen zu. Oft landen junge Mädchen wie Camilla durch „Zufall“ am Theater, werden von Theaterdirektoren „entdeckt“. Die am Theater vorherrschende glitzernde Scheinwelt ist wie das Paradies für sie. Sie gieren nach Komplimenten und wissen die Motive der Männer oft nicht zu deuten.

[M]an überhäufte sie [die Ballerina] mit so plumpen Schmeicheleien, daß jede Frau darüber in Entrüstung gerathen wäre, allein eine Tänzerin hat ihr ganzes Leben so viel an ihren Füßen und an ihren Augen zu thun, daß sie nicht viel über das, was man ihr sagt nachdenkt, besonders, wenn man sie mit Schmeicheleien überhäuft. Sie ist daran gewöhnt durch die Männer. (TP 2, S. 80)

In dem Kampf um Anerkennung lassen sich die Mädchen oft mit zwielichtigen Gestalten ein, am Theater hört man oft plumpere Umwerbungen und Liebesbezeugungen als in mancher Spelunke.

4 Weitere Motive

Kommen wir nun zu einigen Motiven, die teils auf die Romantik zurückgehen, sich jedoch nicht bei einzelnen der hier besprochenen Künstlerfiguren finden lassen, sondern sich quasi „zwischen den Zeilen“ bzw. als allgemein gültige Motive durchziehen.

4.1 *Epigonentum*

Wie bei der Behandlung der Figur Steiners schon erwähnt, spielt in den Romanen Uhls, wie auch in der gesamten Mentalität des ausklingenden 19. Jahrhunderts das Epigonentum eine bedeutende Rolle. Vor allem in dem durch eine reiche Geschichte geprägten Österreich wird die „Last“ des reichen Erbes, der vielen Einflüsse und der reichen Kultur am Ende der Monarchie schier unerträglich. Für Künstler bleibt nichts übrig, was noch zu machen wäre, alles gab es schon einmal, nichts Neues kann aus dieser Vielzahl an Traditionen entstehen. Das Auflebenlassen vieler vergangener Epochen und Kunststile im Historismus erscheint als letztes Aufbegehren vor dem endgültigen Niedergang dieser bis zum Letzten ausgereizten Kultur. Die Künstler können nur mehr als Epigonen, als Re-Produzenten, auftreten. Nur in der Kombination, im Eklektizismus der vorangegangenen Stile liegt noch ein kleinwenig Schöpfungspotential.

In diesem Zusammenhang ist das Motiv des Erbes ein wichtiges. Vorangehende Generationen, wenn nicht sogar Epochen, haben Großes geschaffen. Die „Erben“ können diese Leistungen nur würdigen, aber nicht auf diesem Niveau fortfahren. Den „Neffen“ – in Anlehnung an die Werke von Thomas Bernhard *Wittgensteins Neffe* und Diderot *Rameaus Neffe* – kann es nicht mehr gelingen, ebenso Tolles zu vollbringen. Sie sind keine Originalgenies mehr, sie werden nur mehr durch die Originalität ihres Charakters, nicht ihrer Hervorbringungen ausgezeichnet. Ein wichtiger Faktor hierfür ist auch die eigene Selbstreflexion, der ständige Zweifel an sich. Es herrscht nicht nur das Miss- und Unverständnis des Publikums, auch der Künstler selbst teilt die Skepsis desselben. Zudem ist der Erwartungsdruck der Gesellschaft und vielleicht auch des Künstlers selbst nach den genialen Werken der Vorfahren immens – oft sogar so stark, dass

er die Produktion, genuin oder nicht, verhindert.²²⁵ Vor allem in den Werken E.T.A. Hoffmanns spielen epigonale Künstlerfiguren in unterschiedlichen Ausformungen eine große Rolle. Da wäre zum Beispiel der „emphatische“ Künstler *Ritter Gluck*, der „komische“ Künstler in der Figur des *Baron von B.*, der „pathologische“ Künstler Berklinger im *Artushof* und der „tragische“ Schriftsteller im *Vetters Eckfenster*.²²⁶ Diese Künstlerfiguren zeigen schon recht deutlich das breite Spektrum der Epigonen bzw. der Künstler ohne Werk, zu denen alle zuvor Genannten zählen.²²⁷

In Bezug auf die Figuren Uhls muss man jedoch feststellen, dass sie zwar größtenteils als Epigonen auftreten, sich dessen aber nicht bewusst sind. Für Steiner ist es das Natürlichste der Welt im 19. Jahrhundert als Künstlerfürst des Barock aufzutreten. Er vertritt den Archetypus der Epigonen-Romantik. Als Künstler ist er der sichtbarste Träger der ästhetisierten Lebensform, ein Mensch der Schönheit, des Lichtes, der Feste und Abenteuer. Seine Charakterisierung im Roman „verflacht zur Ausmalung des so gesehenen Lebens der Künstler: Atelierfeste und Faschingszauber, Liebschaften und Ritterlichkeit, und über allem der verklärte Glanz eines ‚poetischen Daseins.‘“²²⁸ Sein künstlerisches Milieu will sich abheben von der „sonstigen Nüchternheit und Kleinheit des Alltags“²²⁹. Laut MARCUSE stößt dieser Künstlertyp jedoch mit der Umwelt, die nicht nach seinen Idealen funktioniert, zusammen, sobald er aus seinem gemäßigten Milieu austritt. In der Realität der materialistisch-realistischen Zeit wird der idealistische, schönheitstrunkene Künstler mit Einsamkeit, Fremdheit und Unerfülltheit konfrontiert. Oft sogar in einem Maße, an dem er dann zerbricht, da er in der praktischen Unerbittlichkeit der Realität hilflos ist.²³⁰ In *Farbenrausch* ist Steiner viel zu sehr in seiner eigenen Welt verankert, als dass er Gefahr laufen könnte, die Ernüchterung in der Realität zu erfahren. Es ist fast umgekehrt, nämlich dass die in der Realität verwurzelte Malvine Heller in der Künstler- und Kunstwelt hilflos ist und die Motive Steiners nicht verstehen kann, als er zu ihr meint:

²²⁵ Vgl. Pontzen 2000, S. 198-202.

²²⁶ Siehe E.T.A. Hoffmann: *Ritter Gluck*. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809. In: Ders.: *Fantasie- und Nachstücke*. München 1960, S. 14-24, Hoffmann: *Baron v. B.* 2001, Hoffmann: *Artushof* 2001 und E.T.A. Hoffmann: *Des Vetters Eckfenster*, Nachwort und Anmerkungen von Gerard Kozišek, Stuttgart 1980. (RUB 231).

²²⁷ Vgl. Pontzen 2000, S. 205.

²²⁸ Marcuse 2004, S. 248.

²²⁹ Marcuse 2004, S. 248.

²³⁰ Vgl. Marcuse 2004, S. 248.

„Sie haben mich falsch beurtheilt, meine Sprache, mein Thun. Verzeihen Sie! Sie konnten mich wohl auch nicht anders auffassen. Leute wie ich vergessen, daß ihr Kreis nicht der Aller ist, daß man unsere Sprache nicht begreift. Wir gehen nicht durch die Schule der Welt, wir schreiten durch das Atelier. Wir sehen den Menschen als Modell.“ (FR 2, S. 84-85)

Ein Weg dem Epigonentum zu entkommen ist der Neuanfang. In der Romantik trat erstmals die positive „Ästhetik der reinen Imagination“ auf, die sich gegen das reine „Nachahmungspostulat“ richtet – irrelevant, ob die Natur oder der Vorgänger wie z.B. die Antike nachgeahmt wird. Kanon und Tradition lasten schwer auf den Künstlern, sie wollen sich davon lösen. Oft jedoch kulminiert die Verweigerung der Nachahmung in dem generellen Verzicht auf Darstellung. Dies führte vor allem in der Romantik zu einer prinzipiellen Kompromisslosigkeit. Es gab nur das aporetische Entweder-Oder, Tradition – oder gar nicht praktisch Schaffen.²³¹ In diesem Zusammenhang war es wichtig, dass die Künstler nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch im Leben losgelöst sind von jeder Art der Tradition. Das Ideal der „weißen Blattes“ in der Biographie wurde zum gängigen Topos. Die Künstlerfiguren befreiten sich vom „genealogischen Ballast“²³², ganz im Gegenteil zu der realistischen Literatur des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts, wo künstlerische aber auch familiäre Herkunft wieder wichtig ist. Dazu kommt dann aber auch wieder das Bewusstsein der Künstler als „Späte“ – als Epigonen.²³³ Bei Uhl herrscht jedoch noch die Verdrängung der Problemantik vor. Im Österreich des 19. Jahrhunderts galt zudem auch folgende Formel: „Die Kunst verbindet neues Geld mit den alten Formen und gibt dem Auftraggeber [aber auch dem Künstler] den Anstrich von Herkommen und Legitimität.“²³⁴ Zu den Nobilitierungen vieler Bürger und Künstler wurden ihre weit zurücklaufenden Stammbäume rekonstruiert und generiert.

In der Praxis sah die vom Ballast befreite Biographie der Romantiker folgenderweise aus: die Familiensituation des Künstlers wird als ungewiss dargestellt. Es herrscht die „Nicht-Zugehörigkeit“ nicht nur in der Gesellschaft an sich, sondern auch innerhalb der „Familie“ des Künstlers. Szenen der Adoption oder „mythische Herkunft“ bestimmen das Bild.²³⁵ Als Beispiel sei hier der

²³¹ Vgl. Pontzen 2000, S. 224.

²³² Vgl. Pontzen 2000, S. 231.

²³³ Vgl. Pontzen 2000, S. 232, Anm. 26.

²³⁴ Hans Ottomeyer: Zwischen Kunst und Leben. Die großen Ateliers des Historismus. in: Makart 2011, S. 70-81, hier: S. 75-76.

²³⁵ Vgl. Pontzen 2000, S. 232.

Hoffmann'sche Kreisler genannt. Er kennt seine genaue Herkunft genauso wenig wie seinen vollen Namen. Er ist als Künstler in die Welt geworfen, ohne Rückhalt, ohne richtige Angehörige – schließlich sind die Verwandten, bei denen er aufwächst, verschrobene epigonale Figuren.²³⁶ Adoption spielt auch in *Farbenrausch* eine Rolle, schließlich ist Elsner nicht nur der Lehrling Conieres, sondern auch sein Ziehsohn. Seine Familiensituation – die Eltern waren „bettelarm[e] Leute [...], welche um Taglohn dienten“ (FR 1, S. 17) – ist jedoch bekannt. Auch in der *Theaterprinzessin* ist die Herkunft der Figuren belegt, doch dominiert hier ebenfalls das „Alleingelassen-Werden“ in der Welt. Mindestens ein Elternteil (meist der Vater) ist durch Abwesenheit gekennzeichnet – ob es Maries Vater ist, der ihre Mutter genauso verlassen hat wie Camillas Vater ihre, oder der verstorbene Vater Emmys in *Farbenrausch*. Selbst im *Haus Fragstein* ist der Vater Annas meist nicht in den familiären Szenen präsent, auch wenn er nur in der Arbeit oder beim Trinken im Wirtshaus ist. Fakt ist, die Künstler sind „allein“ in der Welt, gänzlich auf sich selbst bezogen und können daher auch nur aus sich selbst schöpfen.²³⁷

Im Kampf gegen das Epigontum versuchte man ab der Romantik die *ars combinatoria*, das reine Kombinieren von Vorhandenem, zu ersetzen durch Kunst aus reiner Einbildungskraft. Die Erfindung *inventio* wurde nun mit der Schöpfung *creatio* gleichgesetzt, Ideal war die Schöpfung *ex nihilo*. Originalität, das Schaffen von bisher nicht Dagewesenem wurde gefordert. So war es fast besser, der Künstler schuf nichts als dass er einen „Abklatsch“ des Alten produzierte.²³⁸

4.2 Absolute Kunst – zum Preis des irdischen Lebens

In der Debatte um die Künstler ohne Werk spielt auch die absolute Kunst eine große Rolle. Da die romantischen Künstlerfiguren die absoluten Werke verwirklichen wollen, die sie in ihrer Vorstellungskraft erschaffen haben, aber die Welt nicht bereit dafür ist, sind diese Versuche zum Scheitern verurteilt. Dieses Scheitern ist bedingt durch die unzureichenden Materialien, das noch nicht bereite, unverständige Publikum und manchmal auch durch den menschlichen

²³⁶ Siehe Hoffmann: Kater Murr 2000, S. 93-108.

²³⁷ Vgl. Pontzen 2000, S. 233.

²³⁸ Vgl. Pontzen 2000, S. 233-236.

Körper (Stichwort: Ich bin ein Künstler, nur meine Hand ist es nicht immer.²³⁹). In den romantischen Vorbildern, vor allem in Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*²⁴⁰ bei Berglinger, scheint es einen Ausweg aus dieser Misere zu geben: den Tod. Dem Künstler kann sein absolutes Werk – sei es ein Musikstück oder ein Gemälde – realisieren, muss dabei aber sein Leben lassen. Sozusagen findet ein Austausch statt: der Künstler muss sterben, um dem Kunstwerk eine Existenz zu geben.²⁴¹ „Übereinstimmend gehen die Deutungen davon aus, daß mit dem Tod des Künstlers ein Tausch einhergeht zwischen der Physischen Existenz des Komponisten [Künstlers] und der seiner Komposition, zwischen Werkgestalt und Künstlerkörper.“²⁴² Dieses Motiv findet sich auch schon in den Erzählungen der Antike (Prometheus, Pygmalion, Orpheus, Ikarus)²⁴³.

Jedoch kann das Entstehen des Kunstwerkes auch mit der Geburt verglichen werden. Wie die Mutter das Kind auf die Welt bringt, so entsteht das Kunstwerk bei der „Geburt“ durch den Künstler.²⁴⁴ Wie in der damaligen Zeit gehäuft auftretend, kann die Geburt für eine Frau den Tod bedeuten, so starb auch Berlingers Mutter bei seiner Geburt. Die Mutter bzw. der Künstler muss sterben, um das Kind bzw. Kunstwerk leben zu lassen. In der Tradition der Romantik ist in der Folge Produktivität nicht mit Vitalität vereinbar. Es heißt: Kunst oder Leben.²⁴⁵ Der Weg der vorhergehenden Generationen hat zu einer Aporie der Kunst geführt. Auch Ende des 19. Jahrhunderts kann man so eine Aporie spüren. Die Bauwerke der Ringstraße verdeutlichen es – Neues kann nicht mehr geschaffen werden, nur ein „Wiederkäuen“ der alten Formen und Stile ist möglich. Auch die Monarchie läuft auf die Aporie ohne Zukunft zu. In diesen Voraussetzungen ist ein Künstlertum, so wie es zuvor existierte, nun nicht mehr

²³⁹ Siehe Lessing: Emilia Galotti, S. 244.

²⁴⁰ Siehe Wackenroder/Tieck: Joseph Berglinger 1955, S. 102-123.

²⁴¹ Vgl. Pontzen 2000, S. 69, Anm. 116.

²⁴² Pontzen 2000, S. 70.

²⁴³ Siehe Kap. 2.3, *Entwicklung Künstlerbegriff*.

²⁴⁴ Den Vergleich der Entstehung eines Kunstwerkes mit der Geburt bringt auch Wilhelm v. Humboldt 1795 in dem Aufsatz *den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*. In diesem Fall entspricht der geistige Schöpfungsakt der Zeugung, das tatsächliche Schaffen des Kunstwerkes der Geburt, die Kunstwerk vom Künstler trennt. Siehe Pontzen 2000, S. 36-38 und Kap. 4.7 dieser Arbeit.

²⁴⁵ Vgl. Pontzen 2000, S. 69, vor allem Anm. 116.

existenzfähig.²⁴⁶ Künstlertum ist nicht mehr „lebbar“, die Künstler müssen Opfer bringen für die Realisierung ihres Kunstwerks – und sei es ihr Leben.²⁴⁷ „Für seine Entscheidung zur Kunst hat der Künstler seinen Preis zu zahlen und dieser Preis kann für den Einzelnen sehr hoch sein – in gewisser Weise muss er es sogar, da sich in ihm letztlich das wahre Künstlertum erweist.“²⁴⁸

In den Romanen Uhls lässt sich dieses Phänomen nicht so deutlich fassen. Man erkennt es am ehesten am durchgängigen Unterton, der ein letztes Aufbäumen der Kunst und Gesellschaft vor dem Untergang anklingen lässt.²⁴⁹ Viele der bei Uhl vertretenen Künstlerinnen und Künstler scheitern in der Ausführung ihrer Kunst (Camilla, Marie) bzw. geben sie für ein Leben mit einer geliebten Person auf (Elsner, Antonie). Steiner schafft es, den „perfekten“ Festzug zu inszenieren, für ihn ist jedoch das Leben nur Kunst. Er schafft es nicht, außerhalb seiner Rolle als Künstler zu leben und Liebe zu jemanden oder etwas anderem als Kunst zu empfinden. Nur Coniere spricht das Problem direkt an, wenn er meint: „Ich will schaffen, und sei es das letzte Werk, das aus meiner Hand hervorgeht.“ (FR 1, S. 122) Kann er doch sonst trotz einzelner ausgeführter Hochzeitsportraits als Künstler ohne (bedeutsames) Werk gelten. Er wird jedoch wahrscheinlich auch scheitern, da er sich für das Mögliche, das Ideale aufspart, statt das Wirkliche zu ergreifen. Diese Werklosigkeit im Warten führt jedoch nur zu Selbsttäuschung und Lebensverlust.²⁵⁰

²⁴⁶ Siehe dazu Patrick Thewalt: Die Leiden der Kapellmeister, Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann, Frankfurt/Berlin 1990 und Pontzen 2000, S. 70.

²⁴⁷ Vgl. Pontzen 2000, S. 70.

²⁴⁸ Stefan Borchardt: Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler. Berlin 2007, S. 114.

²⁴⁹ Siehe dazu vor allem Kap. 4.8 dieser Arbeit.

²⁵⁰ Vgl. Pontzen 2000, S. 295.

4.3 Die Beziehung zwischen Kunst und Leben – Das Leben als Kunst

Wie gerade festgestellt wurde, befinden sich Kunst und Leben in einem Wechselspiel. Neben dem eben besprochenen Extremfall, dass die Kunst den Tod des Künstlers fordert, um existieren zu können, kann man auch noch andere Formen dieses Wechselspiels beobachten. Zum Einen kann die Einstellung eines Menschen in und zur Kunst sehr viel über seinen Charakter und sein Leben sagen. So vertritt Steiner Elsner gegenüber die Meinung: „Kunst! Es handelt sich um die Kunst [bei unserem Streit]? Und vielleicht doch! Denn eine falsche Auffassung des Lebens entspricht einer falschen Auffassung der Kunst!“ (FR 2, S. 154) Das Streitgespräch zwischen den beiden am Ende des Romans *Farbenrausch* zeigt, dass sie nicht nur „durch ihre Ansichten über die Aufgabe der Kunst und die Art, dieselbe auszuüben, zeitweilig getrennt werden“ (FR 2, S. 154), sondern gänzlich unterschiedliche Einstellungen in Bezug auf das Leben und die Liebe haben. Für Steiner ist das ganze Leben Kunst und Kunst dazu da, Farbe in das Leben zu bringen, „das einförmige Grau des gewöhnlichen Lebens soll verdrängt werden durch Farbenpracht“ (FR 2, S. 156). Er möchte „den Sinn für die Kunst“ (FR 2, S. 156) erwecken, „ihn zum Gemeingut Vieler, wenn nicht Aller“ (FR 2, S. 156) machen. Für Elsner hingegen ist Kunst einfach nur Kunst, sie kann nicht das Leben ersetzen und ihre Scheinwelt kann nicht die Wirklichkeit überdecken. Auch meint er, „daß der Aufzug, den Du vorbereitest und anführen wirst, [kaum] etwas mit der Kunst, der echten und wahren, gemein hat.“ (FR 2, S. 156) Er fürchtet, dass der Festzug auf das Volk, „auf ehemals stille Seelen und namenlose Gemüther“ einen zu starken Eindruck machen werde. „Der Sinn für Ernst und Einfachheit geht verloren, ungezügelter Wünsche erwachen, die Eitelkeit schleicht gleißend einher, selbst angesteckt, Andere ansteckend, Genügsamkeit zieht, trauernd zurückblickend fort und beim üppigen Gelage trinken sich wahnethörte Zecher voll“ (FR 2, S. 156-157) – so wie sich die jungen Mädchen und Frauen in den Romanen Uhls leicht mit dem Farbenrausch, „Atelier-Wahnsinn, Farben-Trunksucht“ (FR 2, S. 11) anstecken, wie Malvine Heller, aber auch Anna Wunschel.

Zum Anderen kann es für den Künstler gefährlich werden, wenn er Kunst und Leben vertauscht, zu sehr in seiner eigenen „Kunstwelt“ lebt. Bei Steiner scheint

es zu funktionieren, in der Romantik war das nicht immer der Fall. Auch Malvine bekommt es nicht gut, nur in der Welt Steiners leben zu wollen, sie vergisst auf ihr Leben, ihren Mann, ihre Kinder.

Nach einem harten und stürmischen Wortwechsel, in welchem Heller ihr die Wahl gelassen zwischen der Familie, dem Hause und der Außenwelt, [...] die Kinder umschlungen haltend, und als es nichts nützte, sie auf die Kniee niederdrückend, um die Mutter anzuflehen, hatte Malvine, als ob sie von Stein wäre, nein gesagt und sie Wohnung verlassen. (FR 2, S. 64)

Was ihr bleibt ist die Schande einer Frau, die ihren Mann verlassen hat²⁵¹ und dann vom Ziel ihrer Begierde – dem Maler und Mann Steiner – zurückgewiesen wird.

„Sie haben mich falsch beurtheilt, meine Sprache, mein Thun. Verzeihen Sie! Sie konnten mich wohl auch nicht anders auffassen. [...] Ich liebe Sie nicht, ich habe Sie nie geliebt. Sie sind schön, schöner als Andere, und ich liebe die Schönheit, ich bete sie an. Das ist übrigens [...] ein Verhältnis platonischer Natur und muß es sein, denn auch Künstler legen das Gelöbniß der Keuschheit ab im Dienste der Kunst.“ (FR 2, S. 84-85)

Auch bei Camilla scheint das Verhältnis Leben zur Kunst nicht ganz im Gleichgewicht zu sein. Sie brilliert zwar auf der Bühne, aber nur solange die Rolle ihrer „Rolle“ im Leben so ähnlich wie möglich ist. Nur wenn die auf der Bühne gefragten Emotionen auch wirklich die ihren sind, wirkt ihre Darstellung. Sie erntet Applaus, da sie echte Gefühle in die Stücke bringt.

Aller Theaterflitter, all der sonstige kindische Apparat der Darstellung wurde durch den echten Schmuck, durch lebensvolle Unmittelbarkeit verdrängt. Es waren wirkliche Rosen der Liebe, die Camilla zierten, echte Thränen, die über ihr Wangen perlten, wahre Blitze des Zornes, die aus den Augen schossen. Jedes leichtes Mienenspiel, jeder erschütternde Aufschrei war echt. Es war das Herzblut ihres Lebens, das sie wie eine Märtyrerin dem andächtigen Publikum in goldener Schale der Verehrung hinreichte. (TP 2, S. 95)

Wilhelm Regenauer bemerkt die Wahrheit, nämlich dass Camilla nur so gut spielen kann, weil ihre Individualität mit der Rolle zusammenfällt. Er klärt Konrad auf, der meint:

„Diese Übereinstimmung von Gerede und Bewegung, von Wort und Ton ist mir fast noch nie vorgekommen. Hier ist das Wort wirklich Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt. Bei den größten Künstlern habe ich

²⁵¹ „Vom ersten Augenblicke an hatte sie alle Unannehmlichkeiten und Leiden, welche die Stellung einer von ihrem Manne getrennten Frau mit sich bringt, zu erdulden. [...] Die Art, wie man sie grüßte, wie man ihr dankte, mit ihr sprach und manchmal im Gespräche innehielt, [...] eine geschiedene Frau bringt das Bewußtsein ihrer Stellung sofort in die neuen Verhältnisse mit sich.“ (FR, 2, S. 66).

bemerkt, wie der schauspielerische Apparat: durch diese Mantelbewegung, durch jene Stellung sichtbar wurde. Bei Camilla ist die Künstlerin und das Weib eins.‘

„Das hat seinen guten Grund. Camilla ist eben keine Künstlerin!“

„Was ist sie denn?“

„Ein Weib, das sehr viel Talent hat.“

„Talent kann keine Rolle so vom Scheitel bis zur Zehe durchführen.“

„Wenn die Individualität mit der Rolle zusammenfällt, warum denn nicht?“

„Wenn es nur gilt, sich selbst zu spielen, dann reicht das Talent aus.“

(TP 2, S. 102)

Spätestens beim Üben Konrads mit Camilla fällt ihm nämlich auf, dass sie nur intuitiv spielen kann, im Einzelnen aber nicht einmal die schauspielerischen Grundpraktiken beherrscht.

Im Großen und Ganzen vortrefflich, wollten ihr aber einzelne Worte nicht gelingen, ja eine Aeüßerung hie und da brachte Konrad zur Ueberzeugung, daß ihr nicht gewöhnliche Worte vollkommen fremd geblieben waren. Die Meisterin im Leben war in Sachen der Kunst förmlich ein Kind. (TP 2, S. 126)

Im weiteren Verlauf der Geschichte ist Konrad mehr an der Künstlerin und an dem wachsenden Talent Camillas interessiert als an ihr als Frau. „In diesem Augenblicke überragte die Theilnahme an der Künstlerin, an der Schauspielerin fast jene an dem Weibe, das in kurz vorher mit ihren Sinnen noch völlig bemeistert hatte. [...] Konrad war von Camilla geistig [und nicht körperlich] angezogen, sinnlich in Bande gelegt.“ (TP 2, S. 127)

Für Marie ist die Kunst so etwas wie ihre zweite Identität. Als Privatperson liebt sie Konrad, möchte sie sich der Liebe hingeben und so sein wie sie wirklich ist. Als Berühmtheit im Theater hingegen wird sie nur durch Ehrgeiz, Eitelkeit und Gefallsucht regiert und kann Konrad nicht lieben. In ihren eigenen Worten formuliert sie Konrad gegenüber:

„Ich will ganz offen mit Ihnen sprechen; ich will Sie meine Seele, mein Herz sehen lassen, wie sie sind. Ich liebe Sie, ich glaube Sie unendlich zu lieben, – hier, wenn Sie mir gegenüber sitzen, wenn ich Sie sprechen höre; wenn ich aber im Theater singe, erscheine ich in Gesellschaft oder auf einem Balle, – dann bemächtigen sich meiner der Ehrgeiz, die Eitelkeit, die Gefallsucht, und wenn ich Sie dann erblicke und mir die Frage stelle, ob ich Sie liebe, muß ich mir sagen: Ich liebe ihn nicht – genug!“ (TP 3, S. 130)

Sie will Kunst und Karriere über das Leben bzw. die Liebe stellen. Die Liebe zum Theater ist stärker als jene zu einem menschlichen Wesen.

Jemand, der Gefahr läuft, Kunst und Leben zu verwechseln ist Steiner. Wie sein historisches Pendant Makart, definiert er sich nicht (nur) durch seine Tätigkeit als Maler, sondern vor allem durch sein artifizielles Auftreten als Künstler. „Daß für die Beurteilung Makarts schon von den Zeitgenossen in starkem Maße außerkünstlerische Bezugssysteme herangezogen werden, äußert sich am nachdrücklichsten in der [...] Einschätzung seines Ateliers, der unauflösbaren Verbindung des Künstlers mit seinem Lebensraum.“²⁵² Auch Steiner wird vor allem in und mit seinem Atelier charakterisiert (FR 1, S. 158-180). Für ihn dient das Atelier nicht nur als Arbeitsstätte, sondern auch als Museum seiner eigenen Bilder und anderer Kunstgegenstände. Wie auch Zalperl sammelt Makart Dinge von Schönheit und lässt sich auch mit ihnen für seine Bilder bezahlen (FR 1, S. 150). So meint Steiner zu Zalperl: „Da Sie mein Atelier gesehen haben, so werden Sie begreifen, daß ich mehr Werth auf Zierden desselben lege als auf Geld.“ (FR 1, S. 151) Das Atelier dient jedoch noch einem anderen Zweck, der uns in *Farbenrausch* in allen Einzelheiten geschildert wird: der Verlebendigung der Kunst – dem Atelierfest. „Das ist kein ‚lebendes Bild‘ mehr, sondern verlebendigte Kunst oder kunstvoll arrangiertes Leben.“²⁵³ Diese Feste Makarts bildeten eine hervorragende Kulisse für Uhls Roman. Sie waren es meiner Meinung nach auch, die den Autor zum Titel *Farbenrausch* inspirierten. So heißt es in der Beschreibung des Festes, „[...] überall sah man eine Fluth heller funkelnder Farben, leuchtendes Gold, blinkendes Silber, matten Perlenschimmer. Farbe, Farbe überall! Der Farbenrausch stieg.“ (FR 1, S. 180) Dass Steiner kaum mehr ein Leben außerhalb seiner Kunst(rolle) führen kann, zeigt vor allem sein Umgang mit Frauen. Anders als sein historisches Vorbild Makart, der zwei Mal verheiratet war und Kinder hatte,²⁵⁴ ist Steiner „steril“. Er ist so sehr in seiner Kunstwelt gefangen, dass Frauen für ihn nur mehr Modelle sind. „Es war die Schönheit, das Bild, das er suchte.“ (FR 1, S. 142) Frauen bzw. die Liebe wehrt er ab, so sehr ihm die Frauen auch zu Füßen liegen.

Die Frauen wurden die Herolde seines Ruhmes; die schönsten Frauen der Stadt huldigten ihm. Er liebte sie alle als Maler, als Künstler. Die Schönheit zog ihn an; er sank zu ihren Füßen, aber das Herz des Mannes blieb frei, unabhängig; er sah in den Frauen nur Modelle, bewunderte und benutzte sie für seine Bilder. [...] der Mann wollte nichts, der Künstler Alles. (FR 1, S. 55)

²⁵² Blochmann 1991, S. 139.

²⁵³ Blochmann 1991, S. 142.

²⁵⁴ Siehe chronologischen Überblick bei Makart 2011, S. 140-143.

Trotzdem geht er nicht so weit, dass er die Frauen gar nicht mehr als solche, sondern nur als Kunstobjekte wahrnimmt – er interessiert sich einfach nur nicht für sie als weibliche Personen. In Zolas *Kunstwerk* 1887 wird dieses Motiv jedoch vertieft. Der Maler sieht in seiner Frau nur mehr ein Modell, keinen Menschen, kein lebendiges Wesen mehr. „Diesen Körper, den er einst mit seinen Küssen bedeckt hatte: er beachtete ihn nicht mehr, er liebte ihn nur mehr als Künstler.[...] Es war aus; sie war nicht mehr; er liebte in ihr nur mehr seine Kunst“.²⁵⁵ Später heißt es: „Seine Leidenschaft für das Fleisch hatte sich seinem Werke zugewandt, den gemalten Geliebten, die er sich gönnte.“²⁵⁶ So weit ist es im *Farbenrausch* noch nicht gekommen. Steiner lebt zwar in seiner Kunstwelt, nimmt die Welt außerhalb seiner eigenen jedoch noch wahr, auch wenn sie ihn nicht sonderlich interessiert.

4.4 Das Werk als Denkmal bzw. Kind

Wie schon im Zusammenhang mit der Charakterisierung Conieres angesprochen, kann ein geschaffenes Werk nach dem Tod des Künstlers sein Denkmal werden. Dieser Gedanke lässt sich bis in die Antike und früher zurückverfolgen. Mit der Erkenntnis, dass trotz großem Verdienst im Leben ohne „Gedächtnishilfen“ bald nach dem Tod die Gedanken an die vollbrachten Taten versiegen, kam der Wunsch nach Zeichen, die der Nachwelt von dem Geleisteten berichten. „Die Grundlage solcher Ehrungen für verdiente Persönlichkeiten, berühmte Künstler oder andere Geistesgrößen beruht auf antiken Vorstellungen vom Nachruhm[.]“²⁵⁷ Denkmäler, Büsten, Säulen und Triumphbögen wurden errichtet, Haine und Tempel geweiht.²⁵⁸ Doch auch die Werke der bildenden Künstler und Schriftsteller können als Denkmäler dienen, da sie ihre Schöpfer „überleben“ und der Nachwelt von ihnen „erzählen“ können. So wünscht sich auch Coniere: „Ich will ein Kunstwerk hinterlassen, das mir einen Namen macht, das nach meinem

²⁵⁵ Emile Zola: *Das Kunstwerk*. Berlin/Wien 1924, S. 340. Siehe dazu Marcuse 2004, S. 267-272.

²⁵⁶ Zola: *Kunstwerk* 1924, S. 342.

²⁵⁷ Rolf Selbmann: *Dichterdenkmäler in Deutschland*. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart: Metzler 1988, S. 3.

²⁵⁸ Vgl. Paul Raabe: *Lorbeerkrantz und Denkmal*. Wandlungen der Dichterhuldigung in Deutschland. In: Eckehard Catholy/Winfried Hellmann [Hg.]: *Festschrift für Klaus Ziegler*. Tübingen 1968, S. 411-426, hier: S. 417. Zur Entstehung des Denkmalgedankens siehe die Einleitung zu Selbmans Arbeit *Dichterdenkmäler in Deutschland*, Selbmann 1988, S. 1-5. und das Kapitel *Begriffserklärung Denkmäler* in der Diplomarbeit der Verfasserin, Lorenz 2011, S. 10-12

Tod verkündet: er war ein Künstler, und unter günstigeren Verhältnissen wäre er vielleicht einer der Besten seiner Zeit geworden.“ (FR 1, S. 133-134)

In der Werklosigkeit birgt sich also auch die Gefahr, nach dem Tode vergessen zu werden, da kein Objekt existiert, das an den Künstler erinnert. Im Zusammenhang mit der „Werklosigkeit im Warten“²⁵⁹ greift PONTZEN auch den Begriff Hofmannsthals der „Praeexistenz“ vor der wirklichen Existenz als Künstler auf. Diese Präexistenz kann nur überwunden werden bzw. die darauf folgende Existenz kann nur durch drei Dinge erreicht werden: „a) durch die Tat, b) durch das Werk c) durch das Kind“²⁶⁰ Man kann also sagen, dass (Helden-)Taten, gleichsam mit (Kunst-)Werken und Kindern für den Nachruhm sorgen und Denkmäler sein können. Schafft der Künstler kein Werk, hat er keine Kinder – der wahre Künstler entscheidet sich gegen die Liebe zugunsten der Kunst und wird daher keine lebendigen Nachkommen schaffen²⁶¹ – oder macht sich nicht durch Taten erinnerungswürdig, so versinkt er nach seinem Tod in Vergessenheit.

Die Portraits Steiners von den Mitgliedern der Gesellschaft, die es sich leisten können, sind Denkmäler für die Porträtierten, aber auch für den Künstler. So meint Zalperl, die Leute sollen beim Anblick seines Abbildes sagen: „Das ist ja Mr. Zalperl, gemalt von Steiner, dessen Name auf dem Bilde in rother Farbe prangt.“ (FR 1, S. 152) Die Signatur symbolisiert in diesem Zusammenhang die Inschrift des Denkmals. Falls der Name des Dargestellten nicht im Bild oder einer Bildunterschrift festgehalten wird, kann es sogar sein, dass nur der Name des Künstlers an die Nachwelt überliefert wird und die Darstellung eines anderen das Denkmal bzw. Erinnerungsmal für den Künstler wird. In den Künstleranekdoten rund um Albrecht Dürer heißt es so zum Beispiel, dass die dargestellten Figuren und Personen in den Gemälden nach dem Tod des Künstlers ein Eigenleben führen und um den verstorbenen Maler trauern würden.²⁶² Die künstlerischen

²⁵⁹ Pontzen 2000, S. 295.

²⁶⁰ Siehe Pontzen 2000, S. 295 und Hugo v. Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: Reden und Aufsätze III, 1925-1929, Aufzeichnungen. Frankfurt 1980, S. 597-627, hier: S. 602.

²⁶¹ Da sich der Künstler gegen die (körperliche) Liebe zu einem Menschen entscheiden und sich der (geistigen) Liebe der Kunst hingeben, entstehen keine lebendigen Kinder, sondern „leblose“ – die Artefakte. Die besondere Verbindung zwischen Künstler und Werk, die in Künstleranekdoten wie die Beziehung zwischen Vater und Kind geschildert wird, thematisieren Kris und Kurz in ihrer Abhandlung. Siehe Kris/Kurz 1980, S. 147.

²⁶² Problematisch in diesem Zusammenhang ist die Vorstellung des Künstlers als Schöpfer von „lebendigen“ Geschöpfen, die den Künstler auf dieselbe Stufe mit dem Schöpfergott stellen würde, was in der Zeit Dürers noch als Sakrileg gesehen wurde. Siehe Huber-Rebenich 2006, S. 88-89.

Werke werden so als „geistige“ Kinder des Künstlers gesehen, die nach seinem Tod weiterleben werden, so ist es nicht so „tragisch“ wenn der Körper nicht mehr lebt. „Nicht stirbt, wer Denkmäler seines Geistes zurücklässt und das Lob der Nachwelt genießt. Da nun so viele Tausende von deinen Werken noch vorhanden sind, ist es nur mit deines Körpers Leben zu Ende.“²⁶³ Vor allem Erasmus von Rotterdam vertrat die Meinung, dass Schriften und Werke den besseren Teil des Menschen wiedergeben und fortleben sollten. Die Hinterlassenschaften des Geistes gilt es zu verehren, nicht die Hinterlassenschaften und des Körpers. Er benutzte dieses Argument vor allem im Kampf gegen die ungeheuren Auswüchse des Reliquienkultes im 16. Jahrhundert.²⁶⁴

4.5 Kunstreligion

Ein Motiv der Romantik, nämlich jenes der Kunstreligion, wird von Uhl scheinbar „unbewusst“ in die Romane eingearbeitet. Vor allem in den Werken von Novalis, Wackenroder und Tieck trifft der Leser immer wieder auf Figuren, für die Gemälde, Musik, Kunst im Allgemeinen so sehr anziehend wirken, dass sie regelrecht verehrt werden. „War die Kunst doch schon von Wackenroder zur Religion, zum absoluten transzendentalen Wert erhoben worden.“²⁶⁵ Entscheidend hierfür ist die Kunstphilosophie Schellings, „für den das Kunstwerk Organon des Absoluten ist [...]. Die Kunst wird bei Schelling zur sakralen Kunst-Ideologie. In der intellektualen Anschauung des [...] Kunstwerks ist es möglich, in einen ‚mystischen‘ Zustand zu gelangen und unmittelbar des Absoluten innezuwerden.“²⁶⁶ Schleiermacher²⁶⁷ erklärt dieses Phänomen folgenderweise:

Drei verschiedene Richtungen des Sinnes kennt jeder aus seinem eigenen Bewußtsein, die eine nach innen auf das Ich selbst, die andre nach außen auf das Unbestimmte der Weltanschauung, und eine dritte die beides verbindet, indem der Sinn in ein stetes hin und her Schweben zwischen

²⁶³ Helius Eonabus Hessus: Dichtungen. Lateinisch und Deutsch. Hg. und übersetzt v. Harry Vredevelde, Bd. 3. Bern 1990, S. 118-127, Zeile 151-160, zit. nach Lothar Schmitt: *Mentem non potuit pingere docta manus*. Die heikle Allianz von Künstlern und Gelehrten in der frühen Neuzeit. In: Bodo Guthmüller (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 195-230, hier: S. 208.

²⁶⁴ Vgl. Schmitt 2003, S. 206-207.

²⁶⁵ Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg im Breisgau 1996, S. 9.

²⁶⁶ Liebrand 1996, S. 9-10, Anm. 10.

²⁶⁷ Siehe Friedrich Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799), hg. V. Günter Meckenstock. Berlin/New York 1999.

beiden versetzt nur in der unbedingten Annahme ihrer innigsten Vereinigung Ruhe findet; dies ist die Richtung auf das in sich Vollendete, auf die Kunst und ihre Werke.²⁶⁸

Religiosität bzw. (religiöse) Andacht ist für ihn vor allem in dem Moment gegeben, wenn dem Gläubigen „wie durch eine innere unmittelbare Erleuchtung der Sinn fürs Universum aufgeht, und es ihn überfällt mit seiner Herrlichkeit.“²⁶⁹ Genau diese Erfahrung ist seiner Meinung nach beim Betrachten großer und erhabener Kunstwerke möglich. Sie beziehen sich meist auf das Ganze der Welt (also auf die objektive Wirklichkeit) und sind zugleich auch für das Individuum spontan evident. Kunstwerke können somit individuelle Konkretisierungen des Ewigen für den Einzelnen werden. Das „Weltganze“ erscheint so im Augenblick des Kunstbetrachtes vor dem (inneren) Auge des Betrachters. Von Schleiermacher wird die Aufgabe der Religion in der Interpretation der Welt im Ganzen und in der unmittelbaren Selbstvidenz für den Gläubigen gesehen. Genau diese kann die Kunst leisten.²⁷⁰

Somit wird die Kunst zum „alter deus“²⁷¹ – zum Gegengott, die Welt der Kunst wird zur Gegen- bzw. Ersatzreligion. Voraussetzung für diese Entwicklung war vor allem die Emanzipation der Kunst von der Religion in der Autonomieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts.²⁷² Man könnte fast meinen, die Kunstreligion möchte das Vakuum ausfüllen, das die Religionskritik der Aufklärung hinterlassen hat.²⁷³ Die Kunstreligion und die Autonomieästhetik des 18. Jahrhunderts wiederum sind dann Basis für den Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts bis nach der Jahrhundertwende.²⁷⁴ Wichtig für die Wirkung der Kunst ist die Inspiration hinter dem Artefakt – in der Romantik als Genie des Künstlers identifiziert. Für die Kunstreligion spielt diese Inspiration eine große Rolle. Wesentlich für das Kunstwerk ist, dass es inspiriert ist, und nicht wer es inspiriert hat – Gott, die Musen oder das Genie des Künstlers.²⁷⁵ Wackenroder spricht in diesem Zusammenhang von den zwei Sprachen Gottes: der Sprache der

²⁶⁸ Schleiermacher: Über die Religion 1999, S. 129, Zeile 22-28. .

²⁶⁹ Schleiermacher: Über die Religion 1999, S. 130, Zeile 15-17, siehe auch: Bernd Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006, S. 94.

²⁷⁰ Vgl. Auerochs 2006, S. 94-95.

²⁷¹ Auerochs 2006, S. 82.

²⁷² Vgl. Auerochs 2006, S. 86.

²⁷³ Vgl. Auerochs 2006, S. 363.

²⁷⁴ Vgl. Auerochs 2006, S. 87.

²⁷⁵ Vgl. Auerochs 2006, S. 95.

Natur und der Sprache der Kunst.²⁷⁶ Für den Betrachter wird aus dem Staunen vor den Leistungen der Kunst eine religiös verehrende Haltung.²⁷⁷

In der Literatur werden immer wieder religiöse Konnotationen zur Kunst eingebaut: die Kunst wird sakralisiert, Bilder strahlen eine sakrale Aura aus, der Schriftsteller bzw. Künstler wird zum Priester, Literatur bzw. Kunst tritt als Bote einer neuen Religion auf, die ein neues „Jüngstes Gericht“ vorbereitet.²⁷⁸ Auch Uhl verwendet Metaphern und Begriffe, die Religion und Sakrales anklingen lassen. So vergleicht er das Theaterpublikum mit Kirchenbesuchern bzw. den Gläubigen in einem Tempel.

In besonders feierlicher Stimmung betritt man aber das Theater bei den ersten Vorstellungen oder wenn ein interessanter Gast spielt. Nicht als ob man von Ehrfurcht erfüllt dem Tempel der Kunst nahte – man gleicht heute in seinen Ansichten und in seiner Stimmung in Wien so ziemlich dem Publikum von Paris und London – allein außer durch die bescheidene Weise, welche den Wiener an keinem öffentlichen Orte verläßt, unterscheidet er sich noch durch einen besonderen Zug von dem Publikum der beiden anderen europäischen Weltstädte. Man geht wohl auch in Wien wie in Paris und London in das Theater, um sich zu unterhalten, allein man hat überdies das Bewußtsein, daß man das Schicksal des Autors oder des Darstellers in seiner Hand hält, man weiß, daß die Entscheidung in den Händen des Publikums ruht. Man will richten. [...] Das Publikum tritt deshalb in das Theater wie in eine Kirche; (TP 2, S. 83)

Auch Konrad möchte das Theater zum Tempel machen, es seinem Ideal anpassen. So meint er im Gespräch mit Regenauer „[...] ich hasse das Theater, weil es meinem Ideale, weil es der hohen Aufgabe, die ihm gegeben ist, nicht entspricht. Ich möchte es reformiren, ich möchte es bessern, ich möchte es zum Tempel der Nation machen und die Künstler zu Priestern;“ (TP 2, S. 10-11)

Des Weiteren treten bei Uhl Schauspielerinnen als Nonnen der Kunstreligion auf. Sie müssen auf vieles verzichten, um sich ganz ihrer Religion hingeben zu können: kein Privatleben mehr, keine Natürlichkeit, Liebe ist verboten. Man ist nur für das Theater und das Publikum da. Marie, die versucht ihren guten Ruf zu bewahren, ist eine dieser Frauen. Schließlich erklärt ihr ihre Mutter: „Es kann Nonnen geben auch beim Theater. Man widmet sich eben ausschließlich der Kunst und alles, was man thut, thut man zur größern Ehre der Kunst und zur größern Vollendung seines Glücks.“ (TP 2, S. 135-136) Die Kunst über alles! Das

²⁷⁶ Vgl. Auerochs 2006, S. 118.

²⁷⁷ Vgl. Pontzen 2000, S. 108.

²⁷⁸ Vgl. Peter V. Zima: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen [u.a.] 2008, S. 444-445.

ist jedoch harte Arbeit. „Ein Mädchen, das der Bühne angehört, muß, wenn es seinen Ruf fleckenlos bewahren will, nicht nur brav sein, sondern auch den Schein vollkommen bewahren; es muß [sogar] strenger leben wie eine Nonne“ (TP 2, S. 104).

Opfer bringen müssen die meisten Künstler. Sie können in der Welt nicht glücklich werden, nur Entsagen und Einsamkeit können ihnen Frieden geben. Sie müssen ihr Leben der Kunst opfern, da sie in der Wirklichkeit keine Erfüllung erleben können. Vor allem der Liebe muss entsagt werden.²⁷⁹ In Eduard Mörikes Roman *Maler Nolten* erzählt der Künstler:

„Ich habe nun der Welt, ich habe der Liebe entsagt; sie wird ein unvergänglicher Besitz meines Innern bleiben, aber sie darf mir nicht mehr angehören, als mir die Wolke angehört, deren Anblick mir eine alte Sehnsucht immer neu erzeugt.

Große Verluste sind es doch eigentlich erst, welche dem Menschen die höhere Aufgabe seines Daseins unwiderstehlich nahe bringen [...]. Ich habe viel verloren, ich fühle mich unsäglich arm, und eben in dieser Armut fühle ich mir einen unendlichen Reichtum. Nichts bleibt mehr übrig als die Kunst, aber ganz erfahre ich nun auch ihren heiligen Wert. [...] befreit von der Herzensnot jeder ängstlichen Leidenschaft, besitzt mich nur ein einziger gewaltiger Affekt [...], jung und fromm und ungeteilt ist jetzt meine Inbrunst für diesen göttlichen Beruf. Es bleibt mir nichts zu wünschen übrig, da ich das Allgenügende der Kunst und jene hohe Einsamkeit empfunden, worein ihr Jünger sich für immerdar versenken muß.“²⁸⁰

Auch Flaubert unterstreicht die Enthaltensamkeit des Künstlers, wenn er ihn mit einem Priester vergleicht. „Sobald er die Soutane anzieht, muß er seine Familie verlassen“.²⁸¹ Der Künstler muss nicht nur in der Liebe, sondern auch im Leben enthaltsam sein, oft darf und kann er gar nicht „Mensch“ sein, da er alles der Kunst opfern muss.²⁸² Auch Steiner verzichtet auf die Liebe, wenn er Malvine Heller erklärt, dass er das „Gelöbniß der Keuschheit“ (FR 2, S. 48) abgelegt hat.

„Ich liebe Sie nicht, ich habe Sie nie geliebt. Sie sind schön, schöner als Andere, und ich liebe die Schönheit, ich bete sie an. Das ist übrigens [...] ein Verhältnis platonischer Natur und muß es sein, denn auch Künstler legen das Gelöbniß der Keuschheit ab im Dienste der Kunst.“ (FR 2, S. 84-85)

²⁷⁹ Vgl. Marcuse 2004, S. 163.

²⁸⁰ Eduard Mörike: *Maler Nolten*, Zweiter Band, Leipzig⁷ 1904, S. 12-13. Behandelt bei Marcuse 2004, S. 163-168.

²⁸¹ Flaubert, *Briefe I* [Briefe über seine Werke], Übertr. v. R. u. f. p. Greve. Minden i. W. o. J., S. 90, zit. nach: Marcuse 2004, S. 265.

²⁸² Vgl. Marcuse 2004, S. 265.

Steiner ist ganz der Kunstreligion verpflichtet. Der Künstler ist keusch und muss es bleiben, da er nur der Kunst bzw. der Schönheit verpflichtet ist. Wie ein Auserwählter muss der Künstler seinen Weg gehen, alles dem höheren Ziel – der Kunst – hintanstellen.

Der Künstler hat dem Kampf um die wahre Kunst alles andere unterzuordnen, sein Leben allein darauf auszurichten. [...] Wie der antike Heros vor ihm hat schließlich auch der Künstler keine Wahl: wenn er wirklich einer ist, dann muss er tun, was er tut, aus jener inneren Notwendigkeit, die vorausgesetzt wird.²⁸³

In *Farbenrausch* tritt Steiner als Prophet der Kunstreligion auf. Er predigt die Wiedergeburt der Kunstherrschaft an, möchte so viele Menschen wie möglich mit seinem Festzug bekehren. Wie Jesus in der Bibel, will er alle zu sich kommen lassen.²⁸⁴ Indem sich der Künstler der Kunst(religion) opfert, tritt ein „Christuseffekt“ ein, womit BORCHARDT „die Etablierung seiner Existenz in der Doppelrolle als Opfer und Erlöser“ meint. „Der Künstler folgt wie Jesus seiner Bestimmung, weiß wie er, dass er einen hohen Preis für ihre Erfüllung zu zahlen hat, weiß aber ebenfalls auch, dass er für sein Erlösungswerk erhöht werden wird.“²⁸⁵ Auch AUEROCHS betont, dass vor allem das Christentum als Muster für das, was eine Religion zu sein habe, auch wenn sie sich auf Kunst bezieht, wichtig ist.²⁸⁶

Andere Künstler bilden den Tross Steiners Anhänger. Wie die Jünger Jesus folgen sie Steiner bei seinen „Predigten“. Die Kunstreligion soll gepredigt und verbreitet werden. Wie Reliquien sollen in der Stadt Bildsäulen aufgestellt werden, Bilder und Farben sollen in ganz Wien herrschen.

Als Steiner den Kreis der Genossen voll beherrschte, [...] schritt er weiter. Aus dem engen Rahmen der Mitstrebenden wollte er hinaus in die Welt treten, Alle zu sich kommen lassen, Allen seine Anschauungen einflößen. Die Sonne der neuerwachten Kunst sollte Kunstliebe hervorrufen, die dürre Welt aufblühen wie in alten Zeiten. Nichts weniger als eine Wiedergeburt strebte er an, wenn nicht Aller, doch Vieler im Sinne des Schönen, Geschmackvollen, Prächtigen. Die neue Stadt sollte mit Bildern und Bildsäulen geschmückt werden, wie ein Baum mit Blättern. Der Sinn für das Schöne sollte das Bedürfnis nach künstlerischer Zier des Lebens wecken, die Menschen edeln, den Künstlern ein würdiges, Schaffensluft gebendes Dasein bringen. (FR 2, S. 59)

²⁸³ Borchardt 2007, S. 116.

²⁸⁴ "Laßt die Kinder zu mir kommen und haltet sie nicht zurück!" Mt 18,3 bzw. Mk 10, 13-16.

²⁸⁵ Borchardt 2007, S. 117.

²⁸⁶ Vgl. Auerochs 2006, S. 118.

Wie auch den anderen Religionen liegt auch der Kunstreligion ein Erlösungsgedanke zugrunde. Die Kunst soll Erlösung von dem „innerweltlichen“ Alltag bringen, der in der Aufklärung vor allem durch den theoretischen und praktischen Rationalismus geprägt wurde.²⁸⁷ Der Künstler tritt als Prophet auf. MARCUSE meint, nur der Künstler hat die Macht über die Poesie, nur ihm ist die Idee offenbar, nur er kennt den Sinn des Lebens, weiß ihn aber nicht zu nutzen. „Er ist der heilige ‚Mittler‘, der Kündler der Idee, und sein Wort löst die harten Konturen der empirischen Wirklichkeit auf in die unendliche Schönheit der idealischen Welt. Im Werk [der Dichtung] wird diese Welt lebendig.“²⁸⁸ Diese Prophetenrolle wird durch den festen Glauben an die göttliche Berufung untermauert, die sich in so gut wie allen romantischen Proklamationen findet.²⁸⁹ Für Tieck ist der Künstler „der Geheiligte, unterirdisch Geweihte“, der den „Satzungen der Alltäglichkeit“²⁹⁰ nicht gehorcht, sondern sich „ein eignes Reich, eine neue Welt“²⁹¹ schafft; „er ist der göttliche Sendling, der Prometheus, der den armseligen Menschen den erlösenden Funken bringt“²⁹², damit sich die Menschen an den „eroberten Prometheus-Strahlen“²⁹³ erfreuen können.

Auch Steiner versteht sich als Prometheus, der Farbe in das Reich der Menschen bringen will. Er möchte die Menschen bekehren mit einem Wunder – seinem Festzug, der eine richtige Prozession der Kunstreligion werden soll.

Steiner wollte das Volk der Kunst gewinnen; ihm die Augen öffnen, wie der Prophet in alter Zeit, den Blinden durch Berührung am Finger. Ein Schauspiel, an dem Viele theilnehmen, das Alle sehen konnten, lag ihm in dem Sinn. Er berief die vertrautesten Genossen und Jünger in seine Werkstätte und theilte ihnen in wenigen Worten den Plan mit. Ein Festzug, groß und prächtig, wie man in der Neuzeit seinesgleichen nicht gesehen, sollte gleichsam als Feier des vollendeten Neubaus die Stadt im Triumphe durchziehen. Gleich den Festen der Renaissance in Florenz sollte sich Formenschönheit und Farbenpracht in den breiten, weiten Ring der Hauptstraßen ergießen. Im Sinne der Renaissance, in der Schönheit jener Zeit. Diese hatte aus sich geschöpft Form und Farbe, sie war eins und ganz in dem, was sie bot; um nun in nüchterner, kahler Zeit verschönend, erfreuend, erbauend aufzutreten, müßte man sie zu Hilfe rufen; zeigen was gewesen, um Aehnliches hervorzurufen. Die neue Stadt sollte mit neuen Menschen bevölkert werden, eine Wiedergeburt sich vollziehen. Die

²⁸⁷ Vgl. Auerochs 2006, S. 107.

²⁸⁸ Marcuse 2004, S. 91.

²⁸⁹ Vgl. Marcuse 2004, S. 91.

²⁹⁰ Ludwig Tieck: Dichterleben. Erster Theil. In. Ders.: Novellen. Zweiter Band. Berlin 1844, S. 45-170, hier: S. 94.

²⁹¹ Tieck: Dichterleben 1844, S. 93.

²⁹² Marcuse 2004, S. 169-170.

²⁹³ Tieck: Dichterleben 1844, S. 94.

schwarze Mauer der Tracht von heute, wie sie durch die Zuschauer gebildet werden würde, müßte durch den Gegensatz, die Farbenpracht der an ihr vorüberziehenden Herrlichkeit, niedergeworfen werden. (FR 2, S. 60-61)

BORCHARDT sieht in dem „Missionsaustrag des Künstler-Erlösers [...] an die versammelten Künstler, die Welt mit der Wahrheit zu erleuchten, [...] tatsächlich den Kern der Auffassung vom modernen Künstler.“²⁹⁴

Wichtig für die „Ausübung“ der Kunstreligion ist jedoch nicht nur das „Predigen“ des Künstlers, sondern auch die Kunstandacht der Gläubigen. „Die göttliche Inspiration großer Kunst findet ihre angemessene Entsprechung allein in der Kunstandacht. Eine profane Einstellung zur Kunst wäre ein Widerspruch in sich.“²⁹⁵ So verleiht der Künstler jedem Werk eine geheiligte Stimmung, die bei der Kunstandacht auf den Betrachter wirkt. Auch die Autoren erzeugen in ihren Künstlerromanen eine eigene religiöse Atmosphäre. Wackenroder „umgab Kunst und Künstlertum mit jenem Weihrauch religiöser Andacht, die sie aus der Enge des Alltags herausheben und vor Beeinträchtigung durch die Umwelt schützen sollte.“²⁹⁶ Auch Schlegel sieht den wahren Künstler im Kontext der Kunstreligion, wenn er meint: „Nur derjenige kann ein Künstler seyn, welcher eine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat.“²⁹⁷

4.6 Kunst als Kriegsstrategie

Aber nicht nur religiöse Anspielungen finden sich in den Romanen Friedrich Uhls, auch das Thema Krieg und Herrschaft spielt eine große Rolle in der Wortwahl. Vor allem Steiner wird als Feldherr geschildert, der mit seinem Festzug in den Krieg gegen „das einförmige Grau des gewöhnlichen Lebens“ (FR 2, S. 156) ziehen will. Steiner präparierte alles gewissenhaft für seinen Festzug. Auch er selbst „[...] bereitete sich zu dem neuen Bilde aus alter Zeit vor, als gälte es einen Feldzug. Es war auch ein Feldzug in das Reich des Herrlichen und Schönen, und wem keine Führerrolle beschieden war, dem genügte es, als

²⁹⁴ Borchardt 2007, S. 118.

²⁹⁵ Ulrich Barth: Ästhetisierung der Religion – Sakralisierung der Kunst. Wackenroders Theorie der Kunstandacht. In: Jan Rohls (Hg.): Protestantismus und deutsche Literatur, Göttingen 2004, S. 167-196, hier: S. 175.

²⁹⁶ Marcuse 2004, S. 96.

²⁹⁷ Friedrich Schlegel: Ideen (1799). In: Ders.: Seine Prosaischen Jugendschriften, hg. v. J. Minor, Zweiter Band, Wien 1882, S. 289-307, hier: S. 290. Siehe auch Marcuse 2004, S. 92.

einfacher Mitkämpfer einzutreten, sich einreihen zu lassen“ (FR 2, S. 62) Seine Armee bilden die Künstler, aber auch die Menschen aus dem gemeinen Volk, die sich seiner Mission angeschlossen haben. In der Vorbereitung beteiligt sich Steiner jedoch nicht immer an dem Getümmel der Arbeiter. Er liebt es eher zu delegieren und über das Entstehen seines Traumes zu wachen. „Steiner überblickte mit seiner Siegeszuversicht Alles belebend, gleich einem Feldherrn, die ohne Unterlaß thätige Schaar“ (FR 2, S. 62).

Nicht nur einmal werden die Teilnehmer des Festzuges als „Kunst-Armee“ bezeichnet. Uhl schreibt mehrfach davon, dass Leute, aber auch Tiere angeheuert werden mussten, fast als wären die Vorbereitungen für einen Krieg im Gange. Sogar „Pferde wurden requirirt, als ob es Bereitschaft für einen Feldzug gelte.“ (FR 2, S. 78) Auch MARCUSE spricht im Bezug auf die Literatur des jungen Deutschland über die Kraft der Kunst, die gegen die Wirklichkeit kämpfen sollte. Die Kunst soll selbst zur Waffe werden, der Künstler zum „Wecker des Volkes“, zum „Richter der Zeit“, der den „Streitruft zur sozialen Umgestaltung“ erschallen lässt. Die Künstler sollen als „Kämpfer für die kommende Gesellschaft“ auftreten.²⁹⁸ Steiner ist nicht nur als Anführer dieser Truppen auserwählt, er hat auch die Aufgabe für die Ausstattung zu sorgen. Er entwirft die Szenarien für den Festzug, kreierte die Wagen, „Steiner stampfte die Bekleidung der Kunst-Armee aus dem Boden.“ (FR 2, S. 78) Elsner bemerkt dieses Aufrüsten, das so gar nicht seiner Auffassung von Kunst entspricht. Er sieht die Kunst nicht als alles mit sich reißende Kraft. Er meint, Steiner bringe „den Krieg in den Falten Deines Künstlerrockes“ (FR 2, S. 62) mit sich.

Trotz der vielen Kriegsmetaphern und Beschreibungen soll der Festzug etwas Schönes werden, das der faden und tristen Wirklichkeit ein farbenfrohes Fest entgegensetzt. In den Romanen der Romantik, aber auch später, steht die Kunst als Idee dem tristen Leben gegenüber. Die Wirklichkeit soll der Kunst unterworfen werden, damit eine bessere Gegenwart bzw. Zukunft möglich ist. Der Künstler soll in diesem Vorhaben als Führer der Menschheit auftreten.²⁹⁹ Steiner ist genau dieser Führer und die Welt des ausklingenden 19. Jahrhunderts, die allem Anschein nach vom einförmigen Grau des Alltags beherrscht wird, ist bereit

²⁹⁸ Vgl. Marcuse 2004, S. 183.

²⁹⁹ Vgl. Marcuse 2004, S. 90.

ihn als solchen zu akzeptieren. Auch BLOCHMANN schreibt, im 19. Jahrhundert bestand eine

große Wahrscheinlichkeit für eine grundsätzliche Bereitschaft der Gesellschaft, den Künstler als außergewöhnliches Mitglied in ihre Reihen aufzunehmen oder ihn sogar als Leitbild anzuerkennen, in intellektueller Hinsicht wie auch in Fragen praktischer Lebensführung. Der Makartstil der siebziger und achtziger Jahre ist in diesem Zusammenhang ebenso aussagekräftig wie die Entwicklung der aus dem *épater le bourgeois* geborenen Lebensformen der Bohème und des Dandy zum extravaganteren Spektakel des Bürgers für den Bürger.³⁰⁰

So wie Makart für seine Zeit das Vorbild für Kunst, Mode und Lebensstil war, will auch Steiner das Leitbild seiner Gegenwart werden. Der Umzug soll ein Triumphzug werden, ein Triumphzug für einen siegreichen Feldherren und seine Armee nach dem Kampf. Der Sieg der Kunst über den Alltag soll gefeiert werden. Dafür ist die Aufführung eines Spektakels aus der Geschichte nur zu passend.

Das Schauspiel wäre der Geschichte zu entlehnen, es würde Bilder aus dem sechzehnten Jahrhunderte bringen: den glänzenden Einzug eines siegreichen Feldherren und seines Kriegs-Gefolges, dem sich geleitend und zujubelnd Gruppen aus allen Ständen, Herren und Diener, Jäger und Fischer, die Zünfte alle anschließen, die Künstler inbegriffen, da sie ja heute wieder zur alten Vereinigung gelangt seien, [...] und die schönsten Blüten am Kranze sollten die Frauen sein. (FR 2, S. 61)

Dieses Wiederaufleben lassen der „goldenen Zeit“ des Bürgertums und der Zünfte ist ebenso charakteristisch für die Rückwendung zur Vergangenheit, die Steiner in seinem ganzen Lebensstil versucht, sei es mit den historischen Kostümen, den Kunstwerken aus alter Zeit in seinem Atelier oder den Atelierfesten. Wie schon zuvor genannt, ist dies nur ein Zeichen für die Flucht vor dem Alltag, der Wirklichkeit und der unsicheren Zukunft (siehe Kap. 4.8).

4.7 Reflexion über Kunst und Gesellschaft

In seiner Position als Feuilletonist, Theaterkritiker und Redakteur war Uhl die künstlerische Situation im Wien des späten 19. Jahrhunderts gut bekannt. Darum erstaunt es nicht, dass die Reflexion über Kunst und Gesellschaft auch in seinen Romanen einen Platz hat. Manchmal handelt es sich dabei nur um einzelne kleine Anmerkungen und Feststellungen, die, wüsste man es nicht besser, auch nur dem

³⁰⁰ Blochmann 1991, S. 20.

Ausstaffieren des historischen Hintergrundes dienen könnten. So bemerkt er in *Farbenrausch* wie zufällig: „Modelle waren wieder zu Ehren gekommen, wie sie [es] zur Zeit, als es Fürstinnen nicht verschmähten, ihre Schönheit vor bevorzugten Künstlern zu enthüllen“ (FR 1, S. 169) gewesen sind. Gerade Schauspielerinnen und Damen, die sich „trauten“ in eine Rolle oder ein Kostüm zu schlüpfen, waren ein oft gesehenes Motiv in den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gefertigten Gemälden und Portraits. Berühmt sind hier zum Beispiel die Fotos und Bilder Makarts, die die Schauspielerin Charlotte Wolter z.B. als Messalina darstellten. Im Roman buhlt vor allem Malvine Heller um die Gunst Steiners, in einem seiner allegorischen Gemälde verewigt zu werden bzw. als eine der Hauptfiguren am Festzug teilzunehmen.

Generell bietet das ausklingende 19. Jahrhundert eine gute Kulisse für Künstlerromane. Ab der Mitte des Jahrhunderts begannen vor allem die bildenden Künste ihren Vormarsch anzutreten. „Allmählig [...] fing die Kunst an, ein Wort, und zwar das entscheidende, mitzusprechen. Die Kunst und die Künstler waren wie von einem langen, bösen Banne befreit.“ (FR 1, S. 21) Man brauchte die Kunst, um die neue erweiterte Hauptstadt und ihre Prachtstraße zu schmücken. Zudem gelang es durch die Kunst und das ständige farbenfrohe Scheinleben, die Krisen in der Monarchie zu überdecken.³⁰¹ Nun kamen Künstler zu Ruhm, das zeigen auch die zahlreichen Nobilitierungen von Künstlern, vor allem von Architekten.³⁰² Aber auch ohne Nobilitierung passte sich das Gebaren der Künstler an die geänderte Gesellschaftssituation an. Nicht nur Makart – im Roman Steiner – trat als „Künstlerfürst“ auf, als reine Handwerker sahen sich die wenigsten. Die gehobene soziale Stellung der Künstler zeigt auch die Vielfalt der Künstlern, Dichtern und Musikern gewidmeten Denkmäler, die zwischen 1860 und 1918 in Wien und anderen österreichischen Städten aufgestellt wurden.³⁰³ Auch das Theater und die Schauspielerei erlebten einen regen Aufschwung in dieser Zeit. So legt Uhl dem Schauspieler Heiter die Worte in den Mund: „Sind wir Leute vom Theater zu Ehren gekommen in unserem Jahrhundert! Früher wollte man nicht neben uns begraben sein, und jetzt sagt man: nur dort wolle man leben, denn nur da herrsche Leben, wo wir sind!“ (TP 3, S. 112)

³⁰¹ Mehr dazu im Kapitel 3.7.

³⁰² Vgl. Peter Müller: Die Ringstraßengesellschaft. Wien 1984, S. 92-93.

³⁰³ Siehe dazu Diplomarbeit der Verfasserin. Lorenz 2011.

So gut die Situation der Künstler in den Romanen Uhls dargestellt wird, hat der Autor doch genügend Kritik am Künstlerstand eingebaut. Etliche unterschiedliche Positionen werden in den Text eingearbeitet. Wie schon in den Künstlerromanen der Romantik (als Beispiel soll hier Tiecks *Sternbalds Wanderungen* genannt werden), legt der Autor den Künstlern bzw. Schauspielern selbst die kritischen Worte in den Mund. Wie PONTZEN in Bezug auf *Sternbald* meint: „Die Vielstimmigkeit drückt sich auch darin aus, daß die unterschiedlichen Kunstlehren, die im Roman zu Wort kommen, sich nicht nur wechselseitig relativieren, sondern häufig auch explizit von ihren Vertretern selbst in Frage gestellt werden“³⁰⁴, kritisieren die Künstler ihren eigenen Stand auch bei Uhl. In der *Theaterprinzessin* kommt es zu folgendem Gespräch zwischen Konrad Heil und Franz Heiter:

„Sie urtheilen nicht gerade liebenswürdig über Ihren eigenen Stand.“
„Stand! das ist es ja, was das Theater zu Grunde richtet! Nachdem alle Stände sich emanzipirt haben und zur Herrschaft gelangt sind im Staate, haben sich nun auch die Theatermitglieder zu einem fünften Stande konstituiert und beherrschen nun alle Stände, durch ihre schönere Hälfte. Das taugt nichts! Die Demokratisirung oder vielmehr Aristokratisirung des Theaters ist ein Unsinn. Das Publikum wird Komödiant, der Komödiant wird Publikum!“ (TP 3, S. 112-113)

Weiters vertritt Konrad später in der Erzählung die Meinung, Schauspieler seien ohne die Hilfe der Dichter – also den Text – nichts als nutzlose Hüllen. Er vergleicht sie mit leblosen Instrumenten, die ohne den Musiker nicht erklingen können.

„Ihr seid das Orchester des Geistes, welches an dem Tage stumm und unbeweglich vor seinen Notenpulten sitzen müßte, wo ein neuer alexandrinischer Brand die dramatischen Bibliotheken der Welt vernichten würde! Ja, Ihr seid noch weniger! Ihr seid Instrumente, todte, leblose Instrumente, in die man hineinblasen muß, wenn man einen Ton herausbringen will – nichts mehr! Jeder Einzelne von Euch ist ein Instrument: [...] Holz und Blech seid Ihr des Geistes, ohne den Ihr keine Rolle spielen könnt, nichts weiter! Man hat lange darüber gestritten, ob der Tanz eine Kunst sei. Ich behaupte: der Tänzer verdient viel mehr die Bezeichnung ‚Künstler‘, als der Schauspieler; er mimt nur nach Andeutungen, Euch aber ist jeder Buchstabe vorgeschrieben. Worin besteht denn Eure ganze Leistung? Daß Ihr eine Rolle auswendig lernt und sie rezitirt! Das höchste Lob, welches man Euch ertheilen kann, liegt dann vor, wenn man sagt: Er ist tief in den Geist einer Rolle eingedrungen! Welches Wunder! Der größte Preis, der Euch zu Theil wird, konzentriert sich in dem Gedanken, daß Ihr im Stande seid, das zu begreifen, was ein

³⁰⁴ Pontzen 2000, S. 91, Anm. 27.

anderer erdacht und ersonnen. Instrumente seid Ihr, die Hörner, deren sich ein fremder Mund bedient!’ (TP 3, S. 156-157)

Durch die ganze Erzählung hindurch werden Schauspieler als eigenständige Künstlergruppe gesehen, durch die Figurenrede Konrads wird dieser Standpunkt dann fast vollständig widerlegt. Interessant wäre es in diesem Fall zu wissen, ob es sich hierbei um die eigenen Gedanken des Autors handelt. Oder wollte er dadurch nur die Diskussion anheizen? Fakt ist, dass er selbst als Schriftsteller und Theaterkritiker tätig war und somit eher mit Konrads Position zusammenfällt, beweisen lässt es sich zum jetzigen Stand der Forschung nicht.

Kommen wir noch einmal auf den Vergleich der Produktion eines Kunstwerkes mit dem Akt der Geburt zurück (siehe Kap. 4.4). Auf den Aufsatz *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* von Wilhelm v. Humboldt 1795 aufbauend, vertrat man schon in der Romantik die Meinung, dass die Zeugung den produktiven Akt, die Geburt nur einen reproduktiven Akt darstellt. Die Zeugung, an der beide Geschlechter beteiligt sind, generiert Neues, die Geburt, bei der nur mehr die Frau beteiligt ist, reproduziert.³⁰⁵ Diese Theorie lässt sich auf das vorige Zitat anwenden. Die Anklage Konrads an die Schauspieler lautet, sie reproduzieren nur. Da Uhl in seinen Romanen eigentlich nur Schauspielerinnen näher behandelt, lässt sich die Theorie den Geschlechterunterschieds sogar noch konkretisieren. Liest man die Stelle aus dieser Sicht, produzieren die (männlichen) Dichter die Grundlage – das Theaterstück, die (weiblichen) Schauspielerinnen reproduzieren nur. Natürlich können auch Frauen schöpferisch tätig sein, oft wird jedoch die Linie verfolgt, dass ihre Produkte nicht ästhetisch fruchtbar seien und eher dilettantisch anmuten. In der Diskussion rund um die „Künstler ohne Werk“ ging man sogar soweit zu sagen, Männer allein können geniale Schöpfer sein, auch ohne eine reale Hervorbringung eines Werkes.³⁰⁶ Diese Linie gilt es jedoch hier nicht zu verfolgen.

Auch Positionen innerhalb der bildenden Künste werden von Uhl angesprochen. Die beiden Künstler Elsner und Steiner spiegeln in ihrer Verschiedenheit zwei kontrastierende Werte in der bildenden Kunst wider:

³⁰⁵ Vgl. Pontzen 2000, S. 32 und 36-38.

³⁰⁶ Vgl. Pontzen 2000, S. 38-39.

disegno (Zeichnung) und *colorito* (Farbgebung).³⁰⁷ Seit der Renaissance und einem ihrer Hauptrepräsentanten Leonardo Da Vinci prägen diese Begriffe die Kunst. Je nach Kunstrichtung und Epoche war einmal das eine, dann wieder das andere bedeutender für die Künstler und Kunsttheoretiker. Dabei bezeichnet *disegno* nicht nur die (Vor-)Zeichnung, sondern die Konzeption, Komposition und die Struktur des Kunstwerkes und spricht den rationalen, nüchternen Teil der Kunst an. Gerade deshalb gestand man z.B. in der Aufklärung der Zeichnung ein Primat gegenüber dem Kolorit ein. Das *colorito*, die Farbgebung, hingegen bezeichnet nicht nur das reine „An- und Ausmalen“, sondern drückt die gesamte Farbigkeit und sinnliche Konzeption – die „Seele“ – der Kunstwerke aus. Das *colorito* charakterisiert so nicht nur die Farb- sondern auch die Stimmungswerte der Kunst.

Aber nicht nur Steiner als Mann der Farbe und Elsner als Mann der Zeichnung stehen einander als Verkörperungen zweier kunsttheoretischer Positionen gegenüber, durch die Person Conieres lernen wir auch andere Theorien kennen. In der Geschichte wie er zum Künstler geworden ist, erzählt Coniere auch über die unterschiedlichen kunsttheoretischen Praktiken, mit denen er sich im Laufe seiner Ausbildung auseinander setzen musste. In der Akademie wurde das Zeichnen nach der Antike als die gängige Methode zum Erlernen und Idealisieren der Kunst angesehen. Nach der Meinung der dortigen Professoren, war das Kopieren die einzige Möglichkeit die ideale Kunst wieder auferstehen zu lassen. Coniere brach mit den Professoren und dieser Meinung, „gewann aber bald die Gunst eines außerhalb der Akademie stehenden Meisters“ (FR 1, S. 33), der eine gänzlich konträre Meinung vertrat. „Die Natur galt ihm Alles. Er malte seine Bilder Zug um Zug, nach lebenden Personen und ließ auch seine Schüler nur nach dem Modelle arbeiten.“ (FR 1, S. 34) Zunächst verfolgte Coniere auch diese Richtung, mit der Zeit kamen aber Zweifel auf. „Was wir malten war manchmal Leben, nie aber Kunst. Die Methode war eben so einseitig wie das Zeichnen nach Gypsmodellen, wie das Abschreiben alter Bilder“ (FR 1, S. 34) urteilt der Maler. Er war auf der Suche nach einer dritten Methode, die beide vorhergegangenen Vereinen würde, „ein Aufnehmen, Umwandeln, Durchgeistigen, ein Arbeiten im Geiste und Herzen.“ (FR 1, S. 34) Zum dem Zwecke begab er sich dann auf

³⁰⁷ Diesen Ansatz verdanke ich Fr. Univ. Prof. Dr. Irmgard Egger, die im Themenseminar für Doktoranden: *Licht und Farbe-Chromatic turns 1800 und 1900* (WS 2012) unter anderem dieses Thema behandelt hat.

Studienreisen durch Italien und Griechenland, lernte alles kennen und beurteilen, die Ausführung der Kunst erlernte er jedoch dabei nicht, ebenso wenig wie eine neue Methode – denn die Kunstkritik, deren er sich später eher zuwandte, kann man nicht als solche bezeichnen.

Uhl klärt anhand seiner Figur das Publikum über die herrschenden kunsttheoretischen Meinungen auf, die im 19. Jahrhundert die Kunstwelt prägten. Im beginnenden 19. Jahrhundert standen sich die beiden Positionen Natur (Naturalismus, Biedermeier) und Antike (Klassizismus) noch immer gegenüber.³⁰⁸ Zudem kam dann in der Ringstraßenzeit der Eklektizismus des Historismus – vor allem in der Architektur und Skulptur. Man versuchte sich nun aus den vorangegangenen Kunstepochen das „Typische“ herauszugreifen und es durch neue Elemente zu einer besseren, vollkommeneren Kunst zu idealisieren. Genau diesen Wandel in der Kunstgeschichte soll die Geschichte Conieres widergeben.

4.8 Die künstlerische Scheinwelt

Nach Platon sind die unterschiedlichen Formen darstellender und nachahmender Künste aus der Gesellschaft zu verbannen, da sie in ihrer Eigenart und Wirkung auf dem von ihm verhassten Schein beruhen. Kunst ist nur das scheinhafte Abbilden von Gegenständen, die ihrerseits schon Abbilder von Ideen sind, und sei deshalb abzulehnen. Die Gefahr besteht nämlich immer darin, dass die Menschen diesen Schein für wirklich Seiendes halten könnten. Die Scheinbilder könnten den Menschen vom rechten Weg abbringen. Diese Meinung wurde lang vertreten, ab dem 18. Jahrhundert stimmte man zwar noch der platonischen Trennung von Sein und Schein zu, wusste aber um die Möglichkeit den Schein im Dienste der Wirklichkeit zu verwenden. In diesem Zusammenhang wurde den Künstlern – den Meistern des Scheins – eine immer größere Rolle in der Gesellschaft der Moderne zugetragen, denn die Kunst soll dazu eingesetzt werden, „die Werte und Vorstellungen der Gesellschaft zur Anschauung zu bringen, ihren eigenen Legitimationsbemühungen und Repräsentationsbedürfnissen eine adäquate Form

³⁰⁸ Die das deutschen Mittelalter verherrlichende Richtung der Romantik lässt Uhl gänzlich unerwähnt.

zu geben.“³⁰⁹ Mit dem identifikationsstiftenden Moment der Kunst wurde Künstlern „innerhalb der Gesellschaft eine zentrale und höchst verantwortungsvolle Position zugewiesen.“³¹⁰ Am Ende des 19. Jahrhunderts bekam der Schein eine zusätzliche Betonung – der Schein wurde wichtig zum Überdecken der Wirklichkeit. „Die bürgerliche Gesellschaft erwartet vom Genie, vom Künstler die Überwindung und Überschreitung der realen Verhältnisse.“³¹¹

Das Umfeld der Monarchie, in dem die Romane geschrieben wurden, ist geprägt durch den „Schönen Schein“³¹². Der eigentlich schon von Zerfall und Auseinanderfall bedrohte, doch noch äußerlich durch Prunk überdeckte, schöne Schein findet sich überall, vor allem in der Kunst. Alles ist auf Dekoration aus. Auch die Künstler führen ein „Scheinleben“. In der Gesellschaft wird nicht über Gefühle gesprochen, das Ansehen – der Schein – ist alles. „Das Gelten überwog bei ihr das Sein.“ (HF 101) heißt es in *Das Haus Fragstein*. Gerade diese Scheinwelt begünstigte die Kunst und somit auch die Künstler. Aus dem (Schein-)Leben gegriffen spiegelt Uhls Roman *Farbenrausch* das Leben des Künstlerfürsten Makart wider. Die Leser waren jedoch nicht nur an den realen Künstlern interessiert, auch in der Welt des Fiktiven regierte der Schein. Dieser bezieht sich aber nicht nur auf die Welt der Maler und des Theaters, sondern überspielt in Fiktion und Realität die Probleme der Menschen – vor allem so wie in *Das Haus Fragstein* thematisiert, die Verarmung des Adels. Gerade die Scheinwelt war perfekt geschaffen für die Verarbeitung im Trivialroman. Die Leser sollten das Milieu der Romane aus ihrem Leben mitsamt ihren Werten kennen. Trotz dem Aufgreifen der Scheinwelt in Uhls Romanen, ist versteckte Kritik bzw. Selbstreflexion in den Texten nicht ausgeschlossen. Dies unterscheidet die Romane von dem „typischen“ Trivialroman, der sich solche „Tiefgänge“ kaum erlaubt.

Der Meister der künstlerischen Scheinwelt ist Steiner – sein ganzes Leben ist dem farbenfrohen Schein gewidmet. Er gibt Kostümfeste und residiert in seinem Atelier. Der Gipfel dieses Scheinlebens ist der von ihm geplante Festzug. Steiner selbst bezeichnet ihn als „Schauspiel“ (FR 2, S. 61), das „der Geschichte zu

³⁰⁹ Borchardt 2007, S. 7-8.

³¹⁰ Borchardt 2007, S. 8.

³¹¹ Borchardt 2007, S. 8.

³¹² Vajda widmet im Band *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie* diesem Thema ein Kapitel, Siehe György Mihály Vajda: *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740 - 1918*. Wien [u.a.] 1994, S. 179-204.

entleihen“ (FR 2, S. 61) sei. Er möchte damit „das Kunstwerk des Lebens, das Bild ohne Leinwandnade“ (FR 2, S. 156) darstellen. Der Festzug soll die nüchterne Gegenwart, die ungewisse Zukunft überdecken.

[D]ie bunte, Farbenprächige, abenteuerliche und geheimnisvolle Welt, die hier lebendig hervorgezaubert war, erschien wie eine Erlösung und Befreiung von der nüchternen Gegenwart; man versenkte sich in schönere und größere Zeiten, berauschte sich an der stolzen nationalen Vergangenheit oder an dem Schicksalen fremder Lande und Menschen.³¹³

schreibt MARCUSE über den historischen Künstlerroman. In *Farbenrausch* möchte Steiner das Triste aus der Gegenwart verbannen bzw. es mit der Pracht seines Festzuges überdecken. Generell ist es in dem Roman jedoch nicht die Gegenwart, die verdrängt werden muss, sondern die baldige Zukunft. Man will das Bröckeln der Monarchie nicht wahrhaben und schwelgt deshalb in der Glorie längst vergangener Zeiten. Der Roman ist deshalb auch wie ein historischer Roman aufgezogen und an einer „historischen“ Person (Makart) festgemacht. Die historisierende Tendenz, die in der Ringstraßenzeit, deren Kunst auch als „Historismus“ bekannt ist, ist somit auch in der Literatur zu spüren. Zeitgenossen und erst kürzlich verstorbene Persönlichkeiten werden „älter“ gemacht, um ihnen mehr Bedeutung zukommen zu lassen.

Nun aber zurück zu Steiner. Für ihn ist selbst das Leben Kunst. So gesteht er, dass Kunst und Leben, obwohl zwar Gegensätze, doch ein Gemeinsames sein können. Durch die Figur Steiners wird vermittelt, die Welt der Künstler sei eine andere als die Welt des „gemeinen Volkes“. In der Künstlerwelt gelten andere Regeln, spricht man eine andere Sprache, nimmt man die Umgebung und die Menschen anders wahr. Das versucht Steiner auch Malvine Heller klar zu machen, als diese ihm ihre Liebe gesteht.

„Sie haben mich falsch beurtheilt, meine Sprache, mein Thun. Verzeihen Sie! Sie konnten mich wohl auch nicht anders auffassen. Leute wie ich vergessen, daß ihr Kreis nicht der Aller ist, daß man unsere Sprache nicht begreift. Wir gehen nicht durch die Schule der Welt, wir schreiten durch das Atelier. Wir sehen den Menschen als Modell.“ (FR 2, S. 84-85)

Die Künstlerwelt ist „[e]in in sich geschlossenes, exklusives und begrenztes Milieu, in dem sich die bunten Schicksale einer ganzen Reihe von Künstlern abspielen: einer Welt von schöner Bewegtheit und Farbigkeit.“³¹⁴ In ihr gelten jedoch eigene Regeln, die man als „normaler“ Mensch nicht begreifen kann. Die

³¹³ Marcuse 2004, S. 232-233.

³¹⁴ Marcuse 2004, S. 250.

Kunst wurde als das „wahre Leben“, das bessere Leben, gesehen. Wer nicht daran teilnahm, konnte das nicht verstehen. Man musste die Kunst schon leben, um die Künstler zu verstehen. Das war die ästhetische Ideologie des Bürgertums im ausgehenden 19. Jahrhundert. Das Bildungsbürgertum befand zu dieser Zeit in einer wirtschaftlich-politischen Symbiose mit dem Adel, zusammen waren sie im kulturellen Bereich tonangebend. Die Kunst fungierte als Religionsersatz und Ersatzreligion im Prozess der Säkularisierung.³¹⁵

Auch in der Welt des Theaters war alles künstlich. Diesen Eindruck möchte Uhl wohl beim Leser hinterlassen, wenn er in der *Theaterprinzessin* kaum eine der Schauspielerinnen so sein lässt, wie sie wirklich sind. Alle verstellen sich und wollen einen gänzlich anderen Schein aufrecht erhalten. „Blumen! Blumen! Gemachte Blumen! So verhält sich eine Schauspielerin zu einem fühlenden, wirklichen Mädchen. Die Blume will nichts als duften, die gemachte Blume will vor Allem glänzen.“ (TP 2, S. 24) meint Konrad Heil über die Schauspielerinnen. Diese – allen voran Marie – glauben, sie müssen immer glänzen, auch abseits der Bühne. Neben ihrer Bühnenrolle müssen sie auch die Rolle der Berühmtheit spielen. Nie dürfen sie sie selbst sein, denn das künstliche, das bessere Ich, wird der Welt präsentiert, nicht der „normale“ Mensch mit seinen Fehlern und Makeln, der gehört nur der Schauspielerin selbst. Ihr Innerstes will sie sich für sich selbst und niemanden sonst einbehalten. Das muss auch Marie Konrad gegenüber erklären.

„Aber, warum müssen Sie denn diese Leute empfangen? Wer nöthigt Sie denn dazu?“

„Lieber Freund, gehört man denn beim Theater sich selbst? Ist man denn nicht genöthigt mit der ganzen Welt freundlich zu sein?“

„Aber wozu die Qual der künstlichen Haltung, wozu denn diese gezwungene Freundlichkeit?“

„Soll ich mich Jedem zeigen, wie ich bin? Mein besseres Ich wegwerfen? An mich hat man kein Recht, mich selbst sucht man auch nicht! Mein eigenstes Ich behalte ich für mich!“ (TP 3, S. 36)

Wahre Emotionen sind nicht gefragt. Auf der Bühne soll man toben, vor Leidenschaft vergehen, sein Innerstes bzw. das der Rolle nach außen kehren, abseits der Bühne muss ein Schauspieler jedoch immer gefallen, freundlich sein, Verehrer empfangen usw. Ständig werden den Schauspielern ihre Gefühle vorgeschrieben, echt dürfen diese nie sein, das macht so manchen Bühnenstar

³¹⁵ Vgl. Zima 2008, S. 443.

abgehärtet, kalt und berechnend. „Das Theater tötet das Herz, die Empfindung, die Einfachheit und die Natur. Treue und Glauben schwinden. Man glaubt nicht, man vertraut nicht. Man mißtraut und verdient auch nur Mißtrauen. Schein ist Alles“ (TP 3, S. 86-87) Auch Camilla wird vom Misstrauen geprägt. Sie kann und will ihr „eigenes“ Gesicht kaum mehr zeigen. Selbst Konrad kann sie ihr wahres Ich nicht preisgeben. Als sie eine Zeit verreisen will, übergibt sie Konrad als Abschiedsgeschenk ein Album mit den Bildern, die sie in den unterschiedlichsten Rollen zeigen. Konrad meint aber, „es fehlt das Bild, das Dich darstellt, wie Du im Leben bist.“ (TP 2, S. 142) Darauf antwortet Camilla unbefangen: „Mich, wie ich bin, nahm Bankier Müller, der eben hier war. Ich konnte ihm das eine Bild nicht verweigern.“ (TP 2, S. 142) Und doch ist Camilla zu echten Gefühlsregungen fähig, die zumeist, treten sie dann nach langem Versteckwerden doch zutage, sehr heftig ausfallen. So tobt sie in ihrer Garderobe und auf der Bühne (TP 2, S. 82), zeigt Starallüren und „wechselte zwischen Hitze und Frost“ (TP 1, S. 158). Sie bildet jedoch mit ihren „öffentlichen“ Gefühlsausbrüchen eindeutig eine Minderheit – die meisten Schauspielerinnen schaffen es, ihrer perfekte Rolle ständig treu zu bleiben, schließlich sagt man: „Man muß außer dem Theater Komödie spielen, um es auf dem Theater zu etwas zu bringen;“ (TP 3, S. 41) Das ständige Verstellen, das ständige Spielen einer Rolle, nie man selbst sein zu können, hinterlässt auch Spuren. Konrad bezeichnet diese als „Pünktchen“.

„Wer das Gesicht einer Schauspielerin in der Nähe betrachtet, wird bemerken, daß auch an der Stirnwurzel, der Nase und dem Kinn schwarze Pünktchen befinden. Diese sind bald kleiner, bald größer, aber frei von ihnen ist kein Antlitz einer Schauspielerin. Die Ursache dieser schwarzen Pünktchen ist die Schminke. Einen kleinen Zug von Falschheit trägt jede von Euch. Die Schminke ist Euch unentbehrlich.“ (TP 3, S. 162)

So ist selbst die natürlichste Schauspielerin nie ganz sie selbst, macht sich durch Schminke oder das Gehabe zu jemand anderen. Auch die Empfindungen sind oft nicht mehr so direkt, wenn man es gewohnt ist, sich immer zu verstellen. Das ist eben Kunst. Kunst soll gefallen, schön sein. „Die Kunst ist nicht mehr oder weniger als Darstellung des schönen Lebens, Festhaltung des schönen Augenblicks. Sie ist das höchste Mittel zum Genuß des Lebens, der Schönheit; ‚Täuschung‘ ist ihre Vollkommenheit[.]“³¹⁶ Künstlichkeit ist am Theater und in

³¹⁶ Marcuse 2004, S. 34.

der Kunst alles, schließlich soll man ja noch erkennen, dass es sich um Kunst handelt. Der Zuschauer soll nicht auch in Versuchung geführt werden, Kunst und Leben zu vertauschen. Vor allem Kinder sind hierfür stark gefährdet. So auch Annas kleiner Bruder Hans in *Das Haus Fragstein*.

Der Eindruck auf den Knaben war ein so mächtiger gewesen und hatte das arme kleine kranke Gehirn so überreizt und angestrengt, daß das Kind fast verwirrt wurde und die Wirklichkeit von den Vorgängen im Theater, die Natur von den Gebilden der Kunst kaum mehr unterscheiden vermochte. (HF 235)

Er kann seit seinen Erlebnissen im Theater nicht mehr zwischen Wahrheit und Schauspiel unterscheiden.

Über die Rollen am Theater sagt man auch, dass sie am besten wirken, wenn sie übertrieben, künstlich wären. Man kann sie nicht natürlich darstellen. Aber um die Rolle trotzdem gut präsentieren zu können, muss auch das Leben zur Kunst werden.

Den Hamlet kann man ebensowenig natürlich darstellen wie den Falstaff. Die Stimmung auf dem Theater muß man künstlich machen und künstlich festhalten; man muß sich in das Spiel hineinsetzen. – Das ist keine rechte Königin Elisabeth, die am Tage der Darstellung mit ihrer Dienstmagd nicht so herrisch verkehrt: daß diese, wenn sie ihre Frau nicht kennt, ihr den Dienst kündigt wegen Mißhandlung, – und der Lumpazi-Vagabundus muß mit seines Gleichen trinken, wenn er das recht sein soll, war er darstellt. (TP 3, S. 113)

Nach diesen Worten könnte man meinen, Schauspielerei sei nur dann gelungen, wenn sie missfällt und gewollt künstlich ist. „Wahre“ überzeugende Darbietungen wie die Camillas sind also selten und gar nicht erwünscht. Der Schein ist wichtiger als das Sein.

4.9 Interdisziplinäre Beschreibungen

In der Ringstraßenzeit, in der die Romane Uhls entstanden, dominierte die bildende Kunst das Leben und alle anderen Künste. Vor allem durch das Phänomen rund um die Künstlerfigur Makart prägte die Malerei und Ausstellungskunst sogar die Sprache der Leute. Ausdrücke aus der Malerei wurden zur Beschreibung von Alltagstätigkeiten aber auch der anderen Kunstarten wie zum Beispiel des Theaters herangezogen.

Die bildende Kunst diene nicht nur Schauspielern, Regisseuren Kostüm- und Maskenbildnern als Orientierung, sondern auch dem gebildeten Publikum. Kunstwerke, vielfach reproduziert in Büchern und Zeitschriften und öffentlich zugänglich in Museen, wurden dem assoziationsfreudigen Bürgertum zur Referenz für einen Theaterbesuch [.]³¹⁷

Nicht nur andere Künstler bedienten sich diesen Metaphern, auch in den Zeitungen und der Alltagssprache fand die „bildliche“ Ausdruckweise Eingang. Die bildende Kunst war omnipräsent.

Auch in den Romanen Uhls lässt sich dieses Phänomen erkennen. Vor allem in der *Theaterprinzessin*, deren Handlung im Theatermilieu spielt, trifft der Leser immer wieder auf Beschreibungen, die eigentlich zur Malerei oder Musik passen würden. So vergleicht Konrad das Theater mit einem Bild und den Gesang mit dem Kolorit desselben. Die schauspielerische Leistung entspricht somit der Zeichnung, dem *disegno*, das für ihn das Charakteristische der Inszenierung ausmacht.

„Lies nach in der Geschichte des Theaters! Wenn sie von großen dramatischen Sängerinnen erzählt,[...] so wird sie Dir kund thun, wie diese Künstlerin diese oder jene Stelle aufgefaßt oder gespielt hat. Der Gesang ist das bloße Kolorit. Das kann verwischt werden und erbleichen, die Zeichnung ist es, welche wirkt und welche man sich bemüht, den Enkeln zu erhalten!“ (TP 2, S. 104)

Besonders interessant erscheint auch der Vergleich Konrads zwischen den Eigenschaften von Schauspielern und jenen von Musikinstrumenten. Als „Orchester des Geistes“ (TP 3, S. 156) seien sie nur Instrumente, die erst durch die Vorgabe des Stückes dazu fähig wären, Musik bzw. Kunst zu schaffen.

„Ihr seid das Orchester des Geistes, welches an dem Tage stumm und unbeweglich vor seinen Notenpulten sitzen müßte, wo ein neuer alexandrinischer Brand die dramatischen Bibliotheken der Welt vernichten würde! Ja, Ihr seid noch weniger! Ihr seid Instrumente, todte, leblose Instrumente, in die man hineinblasen muß, wenn man einen Ton herausbringen will – nichts mehr! Jeder Einzelne von Euch ist ein Instrument: ob die liebliche Flöte oder die zirpende Violine, ob die pipende Oboe oder die schmetternde Trompete, ob das klagende Violoncell oder der brummende Kontrabaß, – Holz und Blech seid Ihr des Geistes, ohne den Ihr keine Rolle spielen könnt, nichts weiter! [...] Instrumente seid Ihr, die Hörner, deren sich ein fremder Mund bedient!“ (TP 3, S. 156-157)

Ihnen fehlt der Geist, alles muss ihnen durch den Text des Dichters vorgegeben werden. Ohne ihre Musiker – also ohne den Regisseur, den Dichter, den Text,

³¹⁷ Steiner-Strauss 2011, S. 100.

usw. – würden sie stumm bleiben, weil sie nur ausführende Künstler sind, nicht selbst schaffende.

Durch diese „Künste-übergreifende“ Metaphernwelt wird auch ein anderes Phänomen angesprochen, das seit und vor allem in der Romantik vielfach diskutiert wurde: die Synästhesie³¹⁸ – das Erleben mehrerer Sinneseindrücke zur selben Zeit. Gerade in der von Kunst durchdrungenen Periode der Ringstraßenzeit, die den Begriff des Gesamtkunstwerks wieder neu aufleben ließ, wirkten die einzelnen Kunstrichtungen selten alleine, sondern zielten immer auf mehrere Sinne ab. Als Paradebeispiel sei hier die Oper – die Kombination von Gesang, Musik und optischem Schauspiel – genannt. Vor allem in diesem Zusammenhang kann man verstehen, dass die Leute sich bei der Beschreibung der einen, Ausdrücke der anderen Kunst „ausborgten“, da die Künste ohnehin ineinander flossen, mehrere Sinne auf einmal berührten und kaum mehr zu trennen waren.

³¹⁸ Unter Synästhesie versteht man zum einen ein „mit der psych. Fähigkeit der Reizverschmelzung arbeitendes Mittel zur metaphor. Beschreibung“ aber auch „die (Mit-)erregung eines Sinnesorgans durch einen nichtspezif. Reiz, die zu gleichzeitigem Erleben versch. Sinneseindrücke bei Reizung von nur einem Sinnesorgan führt“. Eintrag Synästhesie. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 26 SPOT-TALA, Leipzig/Mannheim: Biographisches Institut und F.A. Brockhaus AG 2006, S. 736.

5 Schlussbemerkung

Bei Uhl sind fast alle Protagonisten Künstler im engeren oder weiteren Sinne. das bemerkt auch der Theaterdirektor bzw. frühere Zirkusdirektor Leroi:

„Ich bin auch Künstler geworden, mein liebes Kind, wir Alle sind ja Künstler geworden, nicht wahr? Du ... warst beim Theater, Fidel Lustig ist auch zum Theater gegangen und so blieb mir denn Nichts übrig, als mich ebenfalls der Kunst zuzuwenden. Meine Königin hatte ich verloren. Die Schlange allein zog nicht und fraß nur. Die Bestien hatte ich satt und so beschloß ich denn mit Menschen statt mit Thieren Vorstellungen zu geben. Es ist eigentlich Eins und Dasselbe! Wie Du mich siehst, bin ich Direktor einer reisenden Gesellschaft, und man sagt, daß ich ein ganz guter Direktor bin. [...] Nach wie vor habe ich es mit Leidenschaften und Begierden zu thun.“ (TP 1, S. 170)

Manche der Protagonisten können, obwohl sie einen künstlerischen Beruf ausüben, nicht als typische Künstlerfiguren gesehen werden. So entsprechen die beiden jungen Frauen Marie und Antonie eher Heldinnen von Trivial- bzw. Liebesromanen. Vor allem behandelt werden Maler und Schauspielerinnen. Dichter finden zwar immer wieder Erwähnung, aber über ihre „Kunst“ wird nur wenig preisgegeben. Musiker treten in den Hintergrund, ebenso wie Bildhauer und Architekten. Interessant sind vor allem die Maler im Roman *Farbenrausch*, da in ihrer Charakterisierung viele Motive der Romantik eingearbeitet wurden. Schauspieler werden bei Uhl vor allem zur Kritik herangezogen. „Mit dem letzten Schauspieler stirbt der letzte falsche Schmeichler; mit dem letzten Kritiker der letzte eitle, schwache Mensch.“ (TP 2, S. 16)

Eine Gruppe, die bei Uhl auch gehäuft die Bezeichnung Kunst erhält, in dieser Arbeit bisher aber noch nicht erwähnt wurde, ist die Diplomatie. Sie spielt vor allem in dem Roman *Die Botschafterin*³¹⁹ eine große Rolle, bietet jedoch für die Untersuchung in Bezug auf die romantische Kunstphilosophie wenig Material. Zwei Ausschnitte sollen trotzdem nicht unerwähnt bleiben. So wird die Arbeit des Diplomaten mit jener des Malers verglichen. „Sire, Maler und Gesandte treiben ein und dasselbe Handwerk, sie schmeicheln. Der eine mit Farben, der andere mit Worten.“ (B 1, S. 135) Außerdem wird erwähnt, dass Diplomaten neben der Kunst der Diplomatie auch andere Künste ausüben.

³¹⁹ Siehe Friedrich Uhl, *Die Botschafterin*, Zwei Bände, Berlin 1880. Im Folgenden B, Band- und Seitenangabe.

„Um des Himmelswillen, Frau Botschafterin, ein ganzes Corps von jungen Diplomaten, die sich an ihr ihre Sporen verdienen und mich in alle Feinheiten ihrer Kunst, die sie eben erst selbst erlernen werden einweihen wollen!“

„Nein Sire! Es sind Diplomaten, die über alles Andere lieber reden als über Diplomatie. Sie üben die mannigfachsten Künste, sind Dilettanten, die fast als Meister in ihrem Fache gelten könnten und viele professionelle Künstler übertreffen.“ (B 2, S. 53)

Dieses Zitat bestätigt, dass man nicht beruflich Künstler sein muss, um als Künstlerfigur aufzutreten.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Hoffmann: Artushof 2001

Hoffmann, E.T.A.: Der Artushof. In: Ders.: Die Serapionsbrüder. Hg. v. Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main 2001, S. 177-206.

Hoffmann: Baron v. B. 2001.

Hoffmann, E.T.A.: Der Baron von B.. In: Ders.: Die Serapionsbrüder. Hg. v. Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main 2001, S. 894-906.

Hoffmann: Jesuiterkirche in G. 1960.

Hoffmann, E.T.A.: Die Jesuiterkirche in G.. In: Ders.: Fantasie- und Nachstücke. München 1960, S. 413-438.

Hoffmann: Kater Murr 2000.

Hoffmann, E.T.A.: Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Stuttgart 2000. (RUB Nr. 153).

Hoffmann: Ritter Gluck 1960.

Hoffmann, E.T.A.: Der Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809. In: Ders.: Fantasie- und Nachstücke. München 1960, S. 14-24.

Hoffmann: Serapionsbrüder 2001.

Hoffmann, E.T.A.: Die Serapionsbrüder. Hg. v. Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main 2001. (E.T.A. Hoffman Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 4).

Hoffmann: Veters Eckfenster 1980.

Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster, Nachwort und Anmerkungen von Gerard Kozierek, Stuttgart 1980. (RUB 231)

Hofmannsthal: Ad me ipsum 1980.

Hofmannsthal, Hugo v.: Ad me ipsum. In: Reden und Aufsätze III, 1925-1929, Aufzeichnungen. Frankfurt 1980, S. 597-627. (Hugo v. Hofmannsthal Gesammelte Werke in 10 Bänden).

Keller: Der grüne Heinrich 2003.

Keller, Gottfried: Der Grüne Heinrich. Nach der Ersten Fassung von 1854/55. Hg. v. Jorg Drews. Stuttgart 2003. (RUB 18282).

Lessing: Emilia Galotti 1968.

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. In: Ders.: Gesammelte Werke. Zweiter Band. Berlin/Weimar² 1968, S. 237-318.

Mann: Pippo Spano 1996.

Mann, Heinrich: Pippo Spano. In: Ders.: Liebesspiele. Sämtliche Erzählungen Bd. 2. Frankfurt/Main 1996. S. 22-69.

Mörike: Maler Nolten 1904.

Mörike, Eduard: Malter Nolten, Zweiter Band, Leipzig⁷ 1904.

Schlegel: Ideen 1882.

Schlegel, Friedrich: Ideen (1799). In: Ders.: Seine Prosaischen Jugendschriften. Hg. v. J. Minor. Zweiter Band. Wien 1882, S. 289-307.

Schlegel: Lucinde 1848.

Schlegel, Friedrich: Lucinde. Hg. u. fortgesetzt von Christern. 2. unveränderter Abdruck. Hamburg/Leipzig 1848.

Schlegel: Lyceumsfragmente 1882.

Schlegel, Friedrich: Lyceumsfragmente (1797). In: Ders.: Seine Prosaischen Jugendschriften. Hg. v. J. Minor. Zweiter Band. Wien 1882, S. 183-202.

Schleiermacher: Über die Religion 1999.

Schleiermacher, Friedrich: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799), hg. v. Günter Meckenstock. Berlin/New York 1999. (De Gruyter Studienbuch)

Tieck: Dichterleben 1844.

Tieck, Ludwig: Dichterleben. Erster Theil. In: Ders.: Novellen. Zweiter Band. Berlin 1844, S. 45-170. (Ludwig Tieck's Schriften 18. Band)

Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen 1933.

Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. In: Paul Kluckhohn (Hg.): Frühromantische Erzählungen Bd. 1. Leipzig 1933. (Deutsche Literatur: Reihe Romantik Bd. 6).

Uhl: Das Haus Fragstein 1878 (HF).

Uhl, Friedrich: Das Haus Fragstein. Wien 1878.

Uhl: Die Botschafterin 1880 (B).

Friedrich Uhl, Die Botschafterin, Erster Band, Berlin 1880.

Digitalisiert zu finden unter:

<http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=overview&page=1&objid=12304>
(2.11.2012)

Friedrich Uhl, Die Botschafterin, Zweiter Band, Berlin 1880.

Digitalisiert zu finden unter:

<http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=overview&objid=12608>
(2.11.2012)

Uhl: Die Theaterprinzessin 1863 und 1864 (TP).

Uhl, Friedrich: Die Theaterprinzessin. Erster Band. Wien 1863.

Digitalisiert zu finden unter:

http://books.google.at/books?id=i2k7AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbp_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (2.11.2012)

Uhl, Friedrich: Die Theaterprinzessin. Zweiter Band. Wien 1863.
Digitalisiert zu finden unter: <http://reader.digital-sammlungen.de/resolve/display/bsb10121835.html> (2.11.2012)

Uhl, Friedrich: Die Theaterprinzessin. Dritter Band. Wien 1864.
Digitalisiert zu finden unter:
http://books.google.at/books?id=VKc7AAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (2.11.2012)

Uhl: Farbenrausch 1887 (FR).

Uhl, Friedrich: Farbenrausch. Erster Band. Berlin 1887.
Uhl, Friedrich: Farbenrausch. Zweiter Band. Berlin 1887.

Wackenroder/Tieck: Joseph Berglinger 1955.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Tieck, Ludwig: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In: Dies.: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Stuttgart 1955, S. 102-123. (RUB Nr. 7860).

Zola: Kunstwerk 1924.

Zola, Emile: Das Kunstwerk. Berlin/Wien 1924. (Die Rougon-Macquart Nr. 14).

6.2 Sekundärliteratur

Auerochs 2006

Auerochs, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006.

Barth 2004

Barth, Ulrich: Ästhetisierung der Religion – Sakralisierung der Kunst. Wackenroders Theorie der Kunstandacht. In: Rohls, Jan (Hg.): Protestantismus und deutsche Literatur, Göttingen 2004, S. 167-196. (Münchener theologische Forschungen Nr. 2).

Bergdolt 2003

Bergdolt, Klaus: Der Künstler als Literat – Das Beispiel Ghiberti. In: Guthmüller, Bodo (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 13-30.

Blochmann 1991.

Blochmann, Georg M.: Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marées – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach. Münster 1991. (Form und Interesse Nr. 34).

Borchardt 2007.

Borchardt, Stefan: Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler. Berlin 2007.

Brümmer 1913.

Brümmer, Franz (Hg.): Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jh. bis zur Gegenwart. 6. völlig neu bearbeitete stark vermehrte Auflage. Bd. 7. Spillmann bis Witzmann. Leipzig 1913. (Universal-Bibliothek Nr. 5541-45)

vor allem Eintrag zu Friedrich Uhl S. 236.

Castle 1935.

Castle, Eduard: Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. Erster Band 1848-1890. Wien 1935. (Deutsch-österreichische Literaturgeschichte Nr. 3).

Domagalski 1981.

Domagalski, Peter: Trivallliteratur. Geschichte – Produktion – Rezeption. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1981.

Dogerloh 2003.

Dorgerloh, Anette: Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900. Berlin 2003.

Forstner 2011.

Forstner, Julia: ‚Unheilvolle Begabung‘. Künstlerbild und Romantikrezeption bei Gert Jonke. Dipl. Arb. Univ. Wien 2011.

Gleis 2011.

Gleis, Ralph: Phänomen Makart. Künstlerkult im 19. Jahrhundert. In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum), Wien 2011, S. 20-31.

Grund 1935.

Grund, Anna K.: Der Zeitroman. In: Eduard Castle: Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. Erster Band 1848-1890. Wien 1935, S. 272-287.

Haider-Pregler 1982.

Haider-Pregler, Hilde: Wolterschrei. In: Sottriffer: Das größere Österreich, 1982, S. 46-50.

Hartmann 1976.

Hartmann, Wolfgang: Der historische Festzug, München 1976 (Studien zur Kunst des 19. Jh. Bd. 35).

Huber-Rebenich 2006.

Huber-Rebenich, Gerlinde: Zur Wahrnehmung der Bildenden Kunst durch Literaten im Umfeld Dürers. Eobanus Hessus im Vergleich mit Joachim Camerarius. In: Guthmüller, Bodo (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 75-96.

Iser 1974.

Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. 4. unveränderte Auflage, Konstanz 1974. (Konstanzer Universitätsreden hg. v. Gerhard Hess, Nr. 26).

Kitlitschka 1981.

Kitlitschka, Werner: Die Malerei der Wiener Ringstraße. Wiesbaden 1981.
(Wagner-Rieger, Renate (Hg.): Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. X).

Kos 2011.

Kos, Wolfgang: Superstars der Kunst. Von Makart zu Warhol, Beuys und Hirst.
In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum), Wien 2011, S. 126-135.

Kris/Kurz 1980.

Kris, Ernst u. Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt/ Main 1980.

Künstler 2006.

Eintrag Künstler. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 16 Krut-Link. Leipzig/Mannheim 2006, S. 102.

Künstlerroman 2006.

Eintrag Künstlerroman. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 16 Krut-Link. Leipzig/Mannheim 2006, S. 104.

Liebrand 1996.

Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg im Breisgau 1996. (Rombach Wissenschaft Reihe Litterae Nr. 42).

Lindinger 2011.

Lindinger, Michaela: Die Kinder von Plüsch und Pleureuse. Hans Makart und sein Gefolge. In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum), Wien 2011, S. 82-91.

Lorenz 2011

Lorenz, Birgit: Künstler- und Dichterrepräsentation in den Denkmälern der Wiener Ringstraßenzeit. Dipl. Arb. Univ. Wien 2011.

Marcuse 2004

Marcuse, Herbert: Der deutsche Künstlerroman. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Philosophischen Doktorwürde zu Freiburg i. Br. 1922. In: Ders.: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Nachdruck der Ausgabe aus Suhrkamp 1978-1989. Springe 2004, S. 7-344 (Schriften, Bd. I).

Makart 2011.

Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum), Wien 2011.

Müller 1984.

Müller, Peter: Die Ringstraßengesellschaft. Wien 1984.

Nusser 1976

Nusser, Peter: Romane für die Unterschicht. Groschenhefte und ihre Leser. 4., mit einem Nachw. vers. Aufl.. Stuttgart 1976. (Texte Metzler Nr. 27).

Nutz 1966

Nutz, Walter: Der Trivialroman. Seine Formen und seine Hersteller. Ein Beitrag zur Literatursoziologie. Köln [u.a.]² 1966. (Kunst und Kommunikation Nr. 4).

Oroz 2011.

Oroz, Eva-Maria: Der Makart-Stil. Ein Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur. In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum), Wien 2011, S. 116-125.

Ottomeyer 2011.

Ottomeyer, Hans: Zwischen Kunst und Leben. Die großen Ateliers des Historismus. In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum), Wien 2011, S. 70-81.

Panofsky 1924.

Panofsky, Erwin: „Idea“. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig [u.a.] 1924 . (Studien der Bibliothek Warburg Nr. 5) .

Pontzen 2000.

Pontzen, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin 2000. (Philologische Studien und Quellen Nr. 164).

Raabe 1968.

Raabe, Paul: Lorbeerkranz und Denkmal. Wandlungen der Dichterhuldigung in Deutschland. In: Eckehard Catholy/Winfried Hellmann [Hg.]: Festschrift für Klaus Ziegler. Tübingen 1968, S. 411-426.

Rauterberg 2007.

Rauterberg, Hanno: Und das Ist Kunst!. Frankfurt 2007.

Ruloff-Häny 1976.

Ruloff-Häny, Franziska: Liebe und Geld. Der moderne Trivialroman und seine Struktur. München 1976 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte Nr. 45).

Schmitt 2006.

Schmitt, Lothar: *Mentem non potuit pingere docta manus*. Die heikle Allianz von Künstlern und Gelehrten in der frühen Neuzeit. In: Guthmüller, Bodo (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 195-230.

Schubert 1986.

Schubert, Bernhard: Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie, Königstein/Ts 1986.

Selbmann 1988.

Selbmann, Rolf: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart: Metzler 1988.

Steiner-Strauss 2011.

Steiner-Strauss, Alexandra: Kulissenzauber und Bühnenstars. Hans Makart und das Theater. In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Ausst. Kat., Wien Museum). Wien 2011. S. 92-103.

Striedter 1994.

Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5., unveränd. Aufl. München 1994. (Uni-Taschenbücher Nr. 40 Literaturwissenschaft).

Synästhesie 2006.

Eintrag Synästhesie. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 26 SPOT-TALA. Leipzig/Mannheim 2006, S. 736.

Thewalt 1990.

Thewalt, Patrick: Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/Berlin 1990.

Tönnemann 2003.

Tönnemann, Andreas: Einleitung. In: Guthmüller, Bodo (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 7-12.

Trivallliteratur 2006.

Eintrag Trivallliteratur. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 27 TALB-TRY, Leipzig/Mannheim 2006, S. 766-767.

Tynjanov 1994.

Tynjanov, Jurij: Das literarische Faktum. In: Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5., unveränd. Aufl. München 1994. S. 393-431.

Vajda 1994

Vajda, György Mihály: Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740 - 1918. Wien [u.a.] 1994 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts Nr. 4).

Walde 2009.

Walde, Gabriela: Künstlerfürsten unter sich. Werke von Stuck, Lenbach und Liebermann am Brandenburger Tor. In: Die Welt. 17.04.2009. URL: http://www.welt.de/welt_print/article3570070/Kuenstlerfuersten-unter-sich.html (2.11.2012).

Warnke 1996.

Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. 2. überarbeitete Auflage. Köln 1996.

Wolff 1979.

Wolff, Erwin: Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jh.. In: Wolfgang Iser (Hg.): Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1979, S. 15-32. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Nr. 7).

Wurzbach 1883.

Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Band 48, 1883 (nachgedruckt bei Schmidt Periodicals 2011). vor allem Eintrag zu Friedrich Uhl S. 239-241.

Zima 2008.

Zima, Peter V.: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen [u.a.] 2008.

Zusammenfassung

Die Arbeit beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Künstlerfiguren, die in den Romanen des österreichischen Autors Friedrich Uhl eine große Rolle spielen. Da dem Autor bisher wenig Beachtung geschenkt wurde, bietet eine kurze Vorstellung seiner Person und der Inhalte seiner Romane die Einleitung zu der vorliegenden Untersuchung.

Um die verschiedenen Künstlerfiguren und die damit verbundenen Topoi zu erkennen und verstehen zu können, bietet das zweite Kapitel einen Einblick in die Entwicklung des Künstlerbegriffes bis zum Fin de Siècle, wobei der Fokus auf die in der Romantik entwickelten Typen gerichtet wurde. Besondere Erwähnung finden die unter dem Stichwort „Künstler ohne Werk“ von Alexandra PONTZEN herausgearbeiteten Modelle des gescheiterten Künstler in der Literatur. Zudem werden die Romane in Hinblick auf die Kennzeichen der Trivialliteratur geprüft, da sie zur Unterhaltungsliteratur gezählt werden können.

Im Hauptteil (Kapitel 3) werden die Hauptfiguren vor allem der beiden Romane *Die Theaterprinzessin* und *Farbenrausch* beschrieben und versucht, sie mit Hilfe ihrer Charakterisierung den verschiedenen Künstlertypen zuzuordnen. Besonders die Maler Elsner, Coniere und Steiner aus *Farbenrausch* vertreten gängige Topoi der romantischen Künstlerfiguren, wo hingegen die Schauspielerinnen Marie und Antonie aus der *Theaterprinzessin* eher als die Heldinnen der Trivialliteratur zu kennzeichnen sind.

Im vierten Kapitel werden weitere Aspekte des Künstlertums und der romantischen Kunstphilosophie ausgearbeitet, die nicht dezidiert auf einzelne Personen beschränkt werden können, sich aber durchgängig durch die Werke Uhls hindurch beobachten lassen. Behandelt werden vor allem Themen wie das Epigontum, der Kunst-Leben-Konflikt, die absolute Kunst, die Kunstreligion und die Scheinwelt der Kunst im Gegensatz zur nüchternen Realität.

Curriculum Vitae

Name	Birgit Lorenz
Geburtsdatum	30.05.1987
Geburtsort	Deutschlandsberg, Steiermark
Wohnort	1140 Wien

Bildungsweg

1993 - 1997	Volkschule Ober St. Veit, 1130 Wien
1997 - 2001	Unterstufe GRG 13 Wenzgasse, 1130 Wien
2001 - 2005	Oberstufenrealgymnasium GRG 13 Wenzgasse, 1130 Wien
2005	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen
2005 - 2011	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien Schwerpunkt: Österreichische Skulptur des 19. Jahrhunderts und Italienische Skulptur der Gotik Diplomarbeit Thema: „Künstler- und Dichterrepräsentation in den Denkmälern der Wiener Ringstraßenzeit“
2005 - 2012	Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien Schwerpunkt. Neue deutsche Literatur
2009 - 2010	Studium der Kunstgeschichte an der Università di Siena, Toskana Schwerpunkte: Ikonographie, byzantinische Kunst- geschichte und Skulptur der Gotik in der Toskana

Berufliche Tätigkeiten

seit 2004	Sommerpraktika bzw. Urlaubsvertretung als Sekretärin
2008 - 2009	Nachhilfelehrerin für Haupt- und Mittelschüler
seit Mai 2010	Kaufmännische Angestellte, Bereich Rechnungslegung bei BAL Metallbau GmbH, 1150 Wien