

*Imre Kurdi (Budapest)*

## **Die dramentheoretischen Schriften von Peter Szondi. Eine Bestandsaufnahme**

Das Ziel vorliegender Untersuchung besteht darin, einen Überblick über die vielleicht etwas weniger beachteten dramentheoretischen Schriften von Peter Szondi zu geben. Die Arbeit versteht sich als Bestandsaufnahme: es geht also nicht darum, die Triftigkeit von Szondis theoretischen Überlegungen und Drameninterpretationen im Einzelnen kritisch zu prüfen, und auch nicht darum, seine Theorie des Dramas mit anderen gleichzeitigen oder späteren wirkungsmächtigen gattungstheoretischen Konzepten – etwa mit denen von Volker Klotz oder Manfred Pfister<sup>1</sup> – zu konfrontieren. Stattdessen soll hier lediglich Szondis theoretische Sicht des Dramas, die innere Logik seiner Annäherung an die Gattung, sollen seine expliziten oder impliziten methodologischen Positionen und Bestrebungen ausgearbeitet werden, wobei hoffentlich gezeigt werden kann, dass Szondis drei dramentheoretische Schriften nicht nur thematisch und chronologisch miteinander zusammenhängen bzw. einander überlappen, sondern auch in ihren Fragestellungen und Denkfiguren weitgehende Übereinstimmungen aufweisen. Berücksichtigt werden sollen in der Untersuchung die „Theorie des modernen Dramas“ (1956; ab 7. Auflage [1970] unter dem Titel „Theorie des modernen Dramas 1880–1950“), „Das lyrische Drama des Fin de siècle“ (Vorlesungsmanuskript, Wintersemester 1965/66) und „Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels“ (Vorlesungsmanuskript, Sommersemester 1968). Der „Versuch über das Tragische“ (1961) soll hingegen, weil kein dramentheoretischer Text im engeren Sinne, sondern eher philosophische Ästhetik, ausgeklammert werden.<sup>2</sup>

### **Ausgangspunkt: „Theorie des modernen Dramas“**

Der Ausgangspunkt von Szondis Ausführungen über die Theorie des modernen Dramas ist die Hegelsche „Historisierung der Gattungspoetik“ durch ein dialektisches Form/Inhalt-Konzept (Szondi 1963: 10), woraus sich die Möglichkeit

- <sup>1</sup> Vgl. u.a. Klotz, Volker (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser; Pfister, Manfred (1977): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- <sup>2</sup> Szondi geht es in dieser Schrift darum, die Begriffsbestimmungen des Tragischen von Schelling bis Scheler auf einen gemeinsamen Nenner („das Dialektische“) zu bringen. Dem Buch wurde schon von der zeitgenössischen Kritik „philosophische Gleichschaltung“ und ein sich daraus ergebender problematischer Umgang mit den im 2. Teil interpretierten Texten vorgeworfen. Vgl. Demetz, Peter (1963): *Das Tragische und die Tragödie*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. XVII, H. 179-190, S. 401-405. (Zitat S. 402.)

einer historischen „Form-Semantik“ (Szondi 1963: 11) ergibt. Es bestehe nämlich die Möglichkeit, „daß die inhaltliche Aussage zur formalen in Widerspruch gerät“ (Szondi 1963: 11), und Neues entstehe dann durch die Auflösung solcher Widersprüche (Szondi 1963: 11). Damit ist Szondis dramentheoretisches Programm – einen Wandel in der Poetik des bürgerlichen Dramas nachzuzeichnen – und gleichzeitig seine grundlegende Denkfigur – die dialektische Konzeption von Form und Inhalt – skizziert.

Der besagte Wandel sei der Übergang vom ‚klassischen‘ (‚absoluten‘) zum ‚modernen‘ (nach Szondi grundsätzlich ‚epischen‘) Drama, was mit einer Krise des Ersteren in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts (bei Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann) eingeleitet werde.<sup>3</sup> Der Grund der Krise ist nach Szondi eine „thematische Wandlung“ (Szondi 1963: 74), d.h. eigentlich der Umstand, dass die herkömmliche dramatische Form ‚neue Inhalte‘ aufzunehmen beginnt: „Auf diese Weise verneint das Drama des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts in seinem Inhalt, was es, aus Treue zum Überlieferten, formal weiter aussagen will: die zwischenmenschliche Aktualität.“ (Szondi 1963: 75)

Den darauf folgenden Wandel versucht Szondi nun im Rahmen einer dialektischen Theorie des Stilwandels nachzuzeichnen: „Wie die ‚Krise des Dramas‘ den Übergang vom reinen Dramenstil zum widersprüchlichen aus thematischen Verschiebungen hergeleitet hat, ist der folgende Wandel bei weitgehend gleichbleibender Thematik als der Vorgang aufzufassen, in dem sich Thematisches zur Form niederschlägt und die alte Form sprengt.“ (Szondi 1963: 80)

Wie man sieht, konzentriert Szondi seine Aufmerksamkeit hier zwar auf den immanenten Wandel in der Poetik des Dramas, aber sein Konzept scheint schon hier offen zu sein für eminent literatursoziologische Fragestellungen.<sup>4</sup> Denn der „Stilwandel“ des Dramas ist offenbar durch hier nicht weiter explizierte soziale Voraussetzungen motiviert, d. h. die Möglichkeit einer Soziologie der literarischen Formen scheint eröffnet. Szondi schlägt diesen möglichen Weg hier allerdings noch nicht ein, und die sozialen Voraussetzungen der ‚neuen Inhalte‘ werden auch später nur im Allgemeinen stichwortartig angedeutet, wenn etwa über „Vereinsamung und Vereinzelung“, bzw. „Isolierung des Menschen“, „Ohnmacht des Menschen [...] im Sozialen [und] im Metaphysischen“ und über „Abstrahierung und Intellektualisierung“ von Konflikten die Rede ist (Szondi 1963: 91).

3 Zu fragen wäre hier wie im Späteren allerdings, inwiefern der von Szondi gewählte Ausgangspunkt (und sein Konzept des bürgerlichen, ‚absoluten‘ Dramas insgesamt) der historischen Entwicklung der dramatischen Gattung tatsächlich gerecht wird, oder nicht eher eine starke, z.T. wohl durch die theoretischen und methodologischen Fragestellungen bedingte Vereinfachung und „Gleichschaltung“ (s.o. Fußnote 2) darstellt. Vgl. etwa Klotz, Volker (1996): Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld: Aisthesis.

4 Wenn man sich nämlich die eigentlich simple Frage stellt, woher denn die besagten ‚neuen Inhalte‘ kommen sollen.

Dass die „Theorie des modernen Dramas“ und „Das lyrische Drama des Fin de siècle“ sich nicht nur chronologisch in ihrer Thematik überlappen, sondern auch ein wesentlicher Zusammenhang zwischen ihnen in der Fragestellung besteht, deutet allerdings schon hier eine Bemerkung Szondis an: „Jenseits dieser Krise des Dramas und ihrer epischen Lösungsversuche, aber dennoch erst mit ihnen als Hintergrund ganz begreifbar, erscheint um die Jahrhundertwende das lyrische Drama [...]. Wie es mit der Krise des Dramas indirekt zusammenhängt, ist leicht einzusehen.“ (Szondi 1963: 80f.) Das lyrische Drama des Fin de siècle wird also von Szondi aus derselben Krise des bürgerlichen Dramas abgeleitet, wie die hier später behandelten ‚epischen‘ ‚Lösungsversuche‘.

Wenn Szondi im weiteren Verlauf des Textes vier je unterschiedlich ausgerichtete „Rettungsversuche“ (das naturalistische Drama, das Konversationsstück, den Einakter, die Verengung des dramatischen Raumes) skizziert, so zeigt sich dabei in besonderer Klarheit die grundlegende Bedeutung der dialektischen Denkfigur für das ganze Buch bzw. für Szondis Denken überhaupt. Die Darstellung läuft nämlich in allen vier Fällen darauf hinaus, dass die vermeintlichen „Rettungsversuche“ sich (dialektisch) in ihr Gegenteil verkehren und zu einer weiteren (epischen) Demontage des ‚reinen‘ (‚absoluten‘) Dramas führen.

Abschließend zählt Szondi dann eine Reihe von zwar wieder unterschiedlich ausgerichteten, aber insgesamt ‚epischen‘ ‚Lösungsversuchen“ auf (u.a. Piscator und Brecht), womit er die „Formwerdung der thematischen Epik aus dem Innern der dramatischen Form heraus“ zum „für die Entwicklungsgeschichte der modernen Dramatik zentrale[n] Vorgang“ erklärt (Szondi 1963: 154).

Zusammenfassend lässt sich in Bezug auf die „Theorie des modernen Dramas“ Folgendes festhalten: Im Schlußwort des Buches deutet Szondi selbst mit den drei emblematischen Namen Staiger, Lukács und Adorno die Herkunft und die Richtung seiner Fragestellungen bzw. die Tradition an, in der seine dialektisch gedachte, historisch-soziologisch ausgerichtete „Semantik“ der dramatischen Form steht. Dass das kleine Buch trotzdem keine Soziologie der Form des modernen Dramas geworden ist, obwohl es die Möglichkeit dazu in sich birgt, liegt wohl daran, dass Szondis Interesse, wie er im Schlußwort selbst betont, diesmal doch eher gattungstheoretisch und nicht literaturgeschichtlich ausgerichtet war. Dementsprechend versuchte er also anhand des Dramas der Moderne eine dialektische Theorie des Stilwandels zu entwickeln, die sowohl literatursoziologisch offen als auch gattungstheoretisch verallgemeinerbar ist. Als grundlegend für Szondis dramentheoretisches Denken erweist sich dabei bereits in diesem Buch die dialektische Methode, die sich auch im Einzelnen bewährt, und stellenweise sogar zu überraschenden, blitzartigen Einsichten führt.

### **Nicht das Kunstwerk in der Geschichte, sondern die Geschichte im Kunstwerk: „Das lyrische Drama des Fin de siècle“**

Ein Hinweis Szondis auf den nicht nur chronologischen, sondern auch thematischen und methodologischen Zusammenhang zwischen den beiden Untersuchungen „Theorie des modernen Dramas“ und „Das lyrische Drama des Fin de siècle“ ist aus dem Ersteren bereits zitiert worden. Als aus dem Nachlass herausgegebenes Vorlesungsmanuskript vom Wintersemester 1965/66 ist „Das lyrische Drama des Fin de siècle“ in vieler Hinsicht expliziter formuliert, so u. a. in der Einleitung mit dem Titel „Gattungsgeschichte, Sozialgeschichte und Interpretation“. Hier versucht Szondi nun Staigers Programm der ‚werkimmanenten‘ Interpretation im Sinne von Adornos Forderung einer ‚werkimmanenten‘ Literatursoziologie umzuformulieren, indem ihm als Ziel der Interpretation vorschwebt, das dem Kunstwerk immanente Geschichtliche aufzuzeigen. Die Werkinterpretation soll sich also nach Szondis pointierter Formulierung nicht mit dem „Kunstwerk in der Geschichte“, sondern mit der „Geschichte im Kunstwerk“ befassen – wobei „Geschichte im Kunstwerk“ keinesfalls thematisch verstanden werden soll –, so dass „Interpretation und Geschichte miteinander vermittelt“ werden, und dadurch „eine neue Literaturgeschichtsschreibung möglich“ wird (Szondi 1975: 17):

Bekennen wir uns zu dem, was spätestens seit dem Symbolismus, seit Mallarmé, als die Eigenart des Kunstwerks begriffen wird, so kann nur die Betrachtungsweise uns genügen, welche die Geschichte im Kunstwerk, nicht aber die, die das Kunstwerk in der Geschichte zu sehen erlaubt. Literaturgeschichte ist darum nicht etwas, das außerhalb der literarischen Werke existierte [...], sondern sie ist eingegangen in die Werke selbst als deren Geschichtlichkeit, die erkannt werden muß, sollen die Werke begriffen werden. (Szondi 1975: 16)

Das immanent Geschichtliche des Kunstwerks macht aber für Szondi wiederum jene Dialektik von Form und Inhalt aus, die er bereits in der „Theorie des modernen Dramas“ zu erfassen bemüht war:

Die Geschichtlichkeit des Kunstwerks konstituiert sich [...] aus der Auseinandersetzung, die in jedem Kunstwerk [...] statthat zwischen dem, was der Künstler vorfindet, und dem, was ihm vorschwebt; [...] zwischen der historisch überlieferten Form und dem historisch aktuellen Stoff, einem Vergangenen also und einem Präsentischen, deren beider Vermittlung im Kunstwerk wohl nie ganz glückt, so daß das Kunstwerk zugleich auch in die Zukunft weist, die eigene Utopie abstrakt in sich enthaltend. So ist jedes Kunstwerk in den drei Zeitdimensionen zu Hause, oder besser: haben diese an ihm teil, bilden jene innere Spannung, die seine Geschichtlichkeit ist. (Szondi 1975: 16f.)

Und die Konsequenz dieses Programms für die Gattungsgeschichte formuliert Szondi folgendermaßen:

Auch die Gattungsgeschichte ist darum gleichsam in das Innere der Kunstwerke zu wenden, die Geschichte der Gattung spielt sich in den Kunstwerken ab, als eine Dialektik von Form und Inhalt, von Überliefertem und Intendiertem. Nur als die Analyse dieser Dialektik ist [...] Gattungsgeschichte heute legitim. (Szondi 1975: 18)

Um sein Programm aber klar gegen ein „vulgärmarxistisches Banausentum“ (Szondi 1975: 24) abzugrenzen, führt Szondi eine scharfe Polemik gegen eine „Kunst- und Literaturgeschichte, die sich als Kultur- und Sozialgeschichte versteht“ (Szondi 1975: 23), sich dabei auf den jungen Lukács berufend, der sich schon – und man sollte gleich hinzufügen: noch – in seiner „Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas“ (1911) für eine Soziologie der literarischen Formen eingesetzt hatte.

Es ist hier nicht der Ort, auf Einzelheiten von Szondis Mallarmé- („Hérodiade“) und Hofmannsthal-Interpretationen („Gestern“, „Der Tod des Tizian“, „Der Tor und der Tod“, „Der weiße Fächer“, „Der Kaiser und die Hexe“, „Das Kleine Welttheater“ u.a.) einzugehen, die in den einzelnen Vorlesungen geboten werden. Festzuhalten ist stattdessen insgesamt, dass Szondi in den einzelnen Drameninterpretationen das oben formulierte Programm einer immanent historischen Werkinterpretation in die Praxis umzusetzen und die Form des lyrischen Dramas jeweils als „imaginäres Theater“ (Szondi 1975: 59), also „nicht als ein Vorgegebenes, Starres, sondern als die Lösung eines Problems“ (Szondi 1975: 36) im Sinne der dialektisch gedachten und problematisch gewordenen Form/Inhalt-Relation zu begreifen sucht.

In der Einleitung der Vorlesungen „Das lyrische Drama des Fin de siècle“ wird also gleichsam nachträglich auch das Programm der „Theorie des modernen Dramas“ explizit (oder noch expliziter) formuliert: Gegenstand der Werkinterpretation und somit letztendlich auch der Literatur- und Gattungsgeschichte ist nach Szondi nicht das „Kunstwerk in der Geschichte“, sondern die „Geschichte im Kunstwerk“. Die beiden ersten dramentheoretischen Schriften von Szondi überlappen sich daher nicht nur chronologisch und thematisch – was nämlich ihren jeweiligen Gegenstand betrifft –, sondern auch in der Richtung ihrer Fragestellungen, indem Szondi das lyrische Drama des Fin de siècle aus der gleichen Krise des ‚klassischen‘ (nach ihm ‚absoluten‘, ‚bürgerlichen‘) Dramas zu begreifen versucht, und gleichsam als einen weiteren ‚Lösungsversuch‘ neben die in der „Theorie des modernen Dramas“ anvisierten ‚epischen‘ ‚Lösungsversuche‘ stellt. Dazu kommt eine weitgehende Übereinstimmung in der grundlegend dialektischen Denkmethodik der beiden Untersuchungen, wobei Szondi in der dialektisch gedachten Relation von Form und Inhalt das eigentlich und immanent historische Moment des literarischen Kunstwerks erblickt, und sowohl das ‚moderne‘ (nach ihm grundsätzlich ‚epische‘) als auch das ‚lyrische‘ Drama als mögliche Lösung(en) der Krise des bürgerlichen Dramas vor und um die Jahrhundertwende begreift.

### **Der Anfang vom Ende her betrachtet: „Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert“**

Befasste sich Szondi in seinem ersten Buch über Dramentheorie, in der „Theorie des modernen Dramas“, mit der Krise und dem Ende des nach ihm ‚absoluten‘ (klassischen, bürgerlichen) Dramas um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, so versucht er in seinen Vorlesungen im Sommersemester 1968 „Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert“ dessen Anfänge nachzuzeichnen. Es handelt sich also wieder um eine Zäsur in der Geschichte der Poetik des Dramas – das bürgerliche Trauerspiel und seine Theorie etablierten sich ja in expliziter Polemik gegen die klassizistisch-heroische Tragödie –, und der thematische Zusammenhang zwischen der „Theorie des modernen Dramas“ und der „Theorie des bürgerlichen Trauerspiels“ liegt somit völlig klar auf der Hand, da die beiden Untersuchungen ja die Entstehung bzw. den Untergang desselben Dramentyps und seiner theoretischen Reflexion thematisieren.

Der gegebene Gegenstand, das bürgerliche Trauerspiel und seine Theorie, erfordert nach Szondi diesmal allerdings eine eminent literatursoziologische Herangehensweise: „So erfordert unser Thema, die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, den Rekurs nicht bloß auf die dramatische Produktion, sondern auch auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten und Prozesse.“ (Szondi 1973: 17) Dabei befürwortet Szondi eine Literatursoziologie, die „die Widersprüche, auf die man sei es beim Studium der literatursoziologischen Forschung, sei es beim eigenen Versuch einer Verknüpfung der Werke und ihrer Theorie mit den Fakten der Sozialgeschichte stößt“ (Szondi 1973: 17), nicht zu bagatellisieren, sondern festzuhalten und zu reflektieren sucht, denn „diese Widersprüche dürften eine Erkenntnischance darstellen, und zwar sowohl speziell: was die sozialen Voraussetzungen und Implikationen des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, als auch generell: was die Arbeitsweise der Literatursoziologie und ihre Beziehung zur Literaturwissenschaft und zur Geschichte der Poetik betrifft.“ (Szondi 1973: 17)

Szondi führt also auch hier – durchgehend und wie bereits in den Vorlesungen über das lyrische Drama des *Fin de siècle* – eine scharfe Polemik gegen eine vulgärmarxistische Literatursoziologie, indem er schon sehr früh zur polemischen Feststellung gelangt, „daß sich der soziale Prozeß nicht direkt in der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels spiegelt“ (Szondi 1973: 31)<sup>5</sup>, so dass zum Hauptanliegen der Literatursoziologie werden soll, „die Vermittlungen zu bezeichnen, durch die die Realität des sozialen Prozesses in die Kunst und ihre Theorie erst Eingang zu finden scheint“ (Szondi 1973: 32).

5 Hinzuzufügen ist, dass sich der soziale Prozess nach Szondi auch in den Werken selbst nicht direkt spiegelt.

Dass Szondi in dem Problem der „Vermittlungen“ tatsächlich das zentrale Problem einer nicht vulgärmarxistischen, nicht mit dem simplen Theorem der sogenannten ‚Widerspiegelung‘ arbeitenden Literatursoziologie zu erblicken scheint, zeigt sich auch darin, dass er seine Vorlesungen mit folgender Mahnung schließt:

*The London Merchant, Le père de famille, Der Hofmeister* – drei Stationen in der Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert – der Held, der Heilige, das Opfer, es sind – mit einem Begriff Walter Benjamins – drei Sozialcharaktere, deren Verschiedenheit politischen und sozialen Differenzen in der Position des englischen, des französischen und des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert entsprechen. Aufgabe der Literatursoziologie ist es weniger, diese Differenzen in der dargestellten Wirklichkeit der Stücke wiederzufinden, als daß sie die Vermittlungen – z.B. in der Dramentechnik oder der Wirkungsästhetik – evident machen müßte, durch die hindurch die Werke und ihre Theorien historisch – und das heißt auch: gesellschaftlich – bedingt sind. (Szondi 1973: 186f.)

Wie und inwiefern Szondis Analysen der Theorie(n) des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert diesem hier bereits eminent literatursoziologischen Programm im Einzelnen gerecht werden, kann im Rahmen dieser Bestandsaufnahme nicht gezeigt werden. Eindeutig ist allerdings, dass Szondi entschieden für eine werk- und theorieimmanente Literatursoziologie plädiert, die nach den wegweisenden Arbeiten der Kritischen Theorie davon ausgeht, daß das Gesellschaftliche (bzw. das Geschichtliche) erst über komplizierte Vermittlungen und nicht direkt thematisch ins Kunstwerk und seine theoretische Reflexion Eingang findet, und dementsprechend die Erforschung dieser Vermittlungen zur zentralen Aufgabe der Literatursoziologie erklärt.

Und nicht weniger eindeutig ist, dass Szondis drei Schriften zur Dramentheorie eine Einheit bilden erstens in dem Sinne, dass sie die Zäsuren in der Poetik des Dramas am Anfang und am Ende der bürgerlichen Dramatik thematisieren, und zweitens in dem Sinne, dass Szondi in seinen dramentheoretischen Schriften von Anfang an – wenn auch mit zum Teil je unterschiedlich gesetzten Akzenten – um eine Synthese von Poetik und Literatursoziologie bzw. Sozialgeschichte der Literatur, d.h. um eine historische Semantik von literarischen Formen und Theorien bemüht war.

## Literatur

- Demetz, Peter (1963): Das Tragische und die Tragödie. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. XVII, H. 179-190, S. 401-405.
- Klotz, Volker (1960): Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser.
- Klotz, Volker (1996): Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld: Aisthesis.
- Pfister, Manfred (1977): Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink.
- Szondi, Peter (1961): Versuch über das Tragische. Frankfurt/M: Insel.

- Szondi, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Szondi, Peter (1973): *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Studienausgabe der Vorlesungen Bd.1., Hg. von Gert Mattenklott.)
- Szondi, Peter (1975): *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Studienausgabe der Vorlesungen Bd.4., Hg. von Henriette Beese.)