



# Das Kunstwerk als Individuum

Eine Rede auf Peter Szondi: Was die Kunstkritik, die Theater- und Literaturwissenschaft von einem noblen Philologen heute wieder lernen kann

Von Hans-Thies Lehmann

**A**n dieser Stelle zu Ihnen zu sprechen, fasse ich als den Vorschlag auf, Peter Szondi und seine literaturwissenschaftliche Lehre mit der heutigen Lage der Kunst-, zumal, wie es mir nahe liegt, der Theaterwissenschaft, in Beziehung zu setzen. Das Wort «Lehre» möchte ich dabei in seinem weitesten und klassischen Widerhall verstanden wissen. Szondi war ein Meister, der keine Imitatoren heranziehen, sondern die verschiedenartigsten Geister befähigen wollte und konnte, mithilfe strenger Selbstdisziplin und radikaler Hingabe an den Gegenstand ihrer Arbeit ihren je eigenen Weg zu finden und zu gehen. Darum war es eine Lehre, für die ihm viele zu danken haben – keine Schule.

Es soll um einige Grundgesten seines Denkens gehen, kaum dagegen um die Seite der Institution. Denn zunächst ist der Name Peter Szondi, den das Berliner Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft trägt, in Deutschland rasch eine Art Synonym für dieses Fach geworden. Das Szondi-Institut, wie man in den 1960er Jahren schon ganz selbstverständlich sagte, ist, meine ich, 1965 so ziemlich entgegen den institutionellen Regelungen nur für ihn gegründet worden. Szondi war die Ausnahme, von Anfang an. Wem außer ihm wäre das Wissen und die

theoretische Schärfe, wem sonst wäre es zuzutrauen gewesen, das gewaltige Spektrum dieses Fachs zu beherrschen, es «abzudecken», wie der scheußliche Sprachgebrauch heute formuliert?

Denke ich heute, im sicher auch verklärenden Rückblick, daran zurück, so kommen mir unweigerlich die Zeilen aus dem schönen Pop-Song mit dem Klezmer-Sound von 1968 in den Sinn: «Those were the days, my friend, we thought they'd never end, We'd sing and dance forever and a day ...» Das Lied in der Version von Mary Hopkin ging vielen von uns nach 1968 durch die Seelen.

Nachdem ich Sie durch die Wahl dieses Zitats zugleich hoffentlich mit Erfolg auf ein literarisch zweifelhaftes Niveau dieses Vortrags eingestimmt habe, füge ich nur hinzu, dass es natürlich keineswegs primär um Singen und Tanzen ging, dass es am Kiebitzweg vielmehr genauer hätte heißen müssen «we'd read and think forever and a day». Aber auch dieses, dass man an die Universität geht um zu denken, kann gegenwärtig schon immer mehr wie eine Utopie von gestern wirken. Szondis Denken war von Walter Benjamin und dem frühen Georg Lukács inspiriert, es war mit der kritischen Theorie aufs Engste verbunden. Die Leidenschaft für Buchstabe und Schrift begründete zugleich Szondis tiefes Interesse, durchaus mit Skepsis gemischt, an der sogenannten Dekonstruk-

tion. Vertieft man sich einen Moment lang in die Körperhaltung, den Blick, die Geste von Szondi und Scholem, die auf dem hier wiedergegebenen Foto einen Band der Schriften von Walter Benjamin in Händen halten, so wird einem rasch der Gedanke durch den Kopf gehen: Dies sind zwei, die es mit der Schrift haben.

Es gehört aber auch zur Wahrheit, dass Peter Szondi gerade die institutionellen Aspekte der Universität mit größter Genauigkeit behandelte und sich, wenn auch recht vergeblich, für die Durchsetzung seiner hochschulpolitischen Ideen einsetzte. Das Institutionsfeindliche bei ihm ist als eine Grundgeste der Verantwortung dem Gegenstand der Forschung gegenüber zu verstehen, nicht etwa als bequeme Entlassung aus den institutpolitischen Notwendigkeiten des Tages. Wenn diese Einschränkung bedacht wird, dann behält die Kritik an der Reglementierung ihre systematische und aktuelle Gültigkeit.

### Fragen statt Forschen

Im gleichen Sinn wäre Szondis höfliche, aber bestimmte Polemik gegen den üblichen Gebrauch des Wortes Forschung heute wieder zu beherzigen. Ganz abgesehen von dem unangenehm berührenden präntiösen Auftrumpfen, das diesem Wort oft anhaftet, ist die prozessuale Bedeutung von Forschen als Fragen so sehr aus dem Sprachbewusstsein geschwunden, dass man das Forschen meist wie ein Suchen nach einem irgendwo bereits vorhandenen Gegebenen denkt. Diese falsche Vorstellung vom Wissen, das es aufzufinden gilt wie einen Goldschatz im Acker, der aber im Märchen bekanntlich dem Vater nur als Fiktion dient, um seine Söhne zum eifrigen Umgraben zu motivieren, war Szondi zutiefst fremd. Als Fragen verstanden, kennt literarische Hermeneutik, wie er sie verstand, kein vollständiges Verstehen, kennt nicht das Verstehen als autonomes Ideal, sondern eher etwas wie ein responsives Verhalten. Ein Kunstwerk verlangt am Ende eher eine Antwort als ein begreifendes Erklären. Szondi ging es um das individuelle Wort des Textes. Was er als Philologe lehrte, lässt sich in der Formel konzentrieren, das Wort und den Text wie ein konkretes lebendiges Individuum zu betrachten. Das Methodische lernte man, als eine Frage auch der Moral zu verstehen.

Der Weg zur Hölle ist, wir wissen es, mit guten Vorsätzen gepflastert. All die hilfreichen Richtlinien, Verordnungen und rechtlichen Normierungen des Studiums, mit denen die Institutionen das Studium der Geisteswissenschaften befördern wollen, befördert, so fürchte ich, vor allem etwas anderes: die Tendenz, das eigentlich ästhetische Verhalten abzuschaffen. Dieses nämlich beginnt ja dort, wo ich mich mit einem Text, einer visuellen Gestalt, irgendeinem Gebilde oder einer Aufführung konfrontiert finde, ohne dass mir eine Methodik, eine Regel vorab angibt, wie das, was ich da wahrnehme, aufzufassen und womöglich denkend zu strukturieren ist.

Genuin ästhetisches Verhalten verlangt in besonderem Maße Mut zur Mündigkeit, wenn wir denn Kants Setzung gelten lassen wollen, «Unmündigkeit» sei «das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude». Diese Forderung wird im ästhetischen Verhalten ergänzt durch die andere, sich auch seiner Wahrnehmung ohne Anleitung durch andere zu bedienen.

### Ästhetisches Verhalten

Ästhetisches Verhalten wird (in dem Maße, wie es lernbar ist) nicht gelernt durch dauernde methodische Hilfestellung, sondern durch die Erfahrung, durch ein Hineindenken in Form und Gestaltprozesse selbst allererst herausfinden zu müssen, was und wie sie bedeuten. Szondi wür-

de heute von angehenden Theaterwissenschaftlern verlangen, dass sie sich neben dem historischen Studium und der Bemühung um Theorie vor allem in der Erfahrung und Praxis der ungegängelten Wahrnehmung von Theater üben. Dem gelehrten und belesenen Kritiker ist Peter Szondis idealer Kunst- oder Literaturwissenschaftler jedenfalls näher als dem institutionsverhafteten Wissenschaftler, sei es dem Pedanten, sei es dem großzügig plakative Labels verteilenden Angehörigen des wissenschaftlichen Ordnungsdiensts. In diesem Sinne bestünde die Aufgabe der wissenschaftlichen Lehre vor allem darin, Studierende zu einer wachen, offenen Empfänglichkeit für ästhetische Prozesse hinzuführen, während der Betrieb aller Orten dahin drängt, sie zur Fabrizierung fertiger Formeln historischer oder systematischer Art anzuleiten.

Man kann jedoch gerade umgekehrt den Eindruck gewinnen, dass die Kunstwissenschaften gegenwärtig in Gefahr sind, aus einem fragwürdigen Bestreben nach einer Professionalisierung gerade jenem Fehler zu verfallen, vor dem Szondi immer gewarnt hat. Nämlich auf der Suche nach «wissenschaftlicher» Beglaubigung ihre besondere Form der Erkenntnis Kriterien, zumal Kriterien einer höchst scheinbaren Objektivierbarkeit ihrer Einsichten zu unterwerfen, die, «statt ihr Wissenschaftlichkeit zu verbürgen, sie gerade in Frage stellen, weil sie dem Gegenstand inadäquat sind». Die Literaturwissenschaft, so Szondi im «Traktat über philologische Erkenntnis», «darf nicht vergessen, dass sie eine Kunstwissenschaft ist; sie sollte ihre Methodik aus einer Analyse des dichterischen Vorgangs gewinnen; sie kann wirkliche Erkenntnis nur von der Versenkung in die Werke, in die «Logik ihres Produziertseins» erhoffen».

An dieser Formulierung möchte ich vor allem das Stichwort «Logik» hervorheben, das hier über das Adorno-Zitat seinen Auftritt hat. Versenkung ins Werk bedeutete bei Szondi alles andere als eine Art Mystik, vielmehr die durchaus rationale Suche nach den ästhetischen, literarischen Motiven des künstlerischen Vorgangs. So wenig in Zweifel steht, dass Szondi den modernen Weg der Hermeneutik in die philosophische Selbstreflexion – sowohl des Produzenten des Werks als auch des rezipierenden Subjekts – für absolut verbindlich erachtete, so hartnäckig insistierte er, dass auch der moderne Ausleger sich dem Anspruch einer materialen Hermeneutik zu stellen habe. Das gibt seinen Schriften das unvergleichliche Gepräge, fortwährend bleiben sie gleichsam im Handgemenge mit den Texten. Die Notwendigkeit, auch die allgemeinsten Einsichten der Theorie stets durch die Versenkung ins einzelne Werk zu beglaubigen, war ein entscheidender Baustein von Szondis Lehre.

### Theorie des modernen Dramas

Das Buch «Theorie des modernen Dramas» ist eine Dissertation, die ihr Verfasser mit etwa 23 Jahren konzipiert hat. Es ist ein Phänomen, wie dieses schmale Büchlein – es umfasst gerade mal 160 Seiten – in einer Zeit extrem raschen Wandels der medialen, ästhetischen und sozialen Bedingungen des Schreibens für das Theater und in einer Zeit des eher noch radikaleren und rascheren Wandels der Theaterideen noch immer seinen Status als unumgängliche Referenz behauptet. Die «Krise des Dramas» ist jedem geläufig, der sich nur ein wenig für die Moderne interessiert. Und das gilt sogar in andern Theaterkulturen, die nie eine Tradition des eigentlich dramatischen Theaters entwickelt haben, wie es in Europa, grob geredet, zwischen Shakespeare und Ibsen zur Herrschaft gelangte. Als ich kürzlich in China berichtete, dass Peter Szondi mein Lehrer gewesen sei, hatte das eine fast andächtige Bewunderung zur Folge. Dass die Theaterwissenschaft enorm von diesem Buch profitiert hat, mag auf den ersten Blick umso erstaunlicher scheinen, als Szondi mehrfach kategorisch erklärte, keine Theaterwissenschaft zu betreiben. Aber es ist gerade die Konzentration auf und glasklare Durchführung der Dialektik von Form und Inhalt, die das über die literarische Form des Dramas Er-

Moment lang in die Körperhaltung, den Scholem, die auf dem hier wiederge-schrieben von Walter Benjamin in Händen der Gedanke durch den Kopf gehen: Dies haben.

hrheit, dass Peter Szondi gerade die insti-tut mit größter Genauigkeit behandelte eblich, für die Durchsetzung seiner hoch-te. Das Institutionsfeindliche bei ihm ist wortung dem Gegenstand der Forschung etwa als bequeme Entlassung aus den in-eiten des Tages. Wenn diese Einschränk-t die Kritik an der Reglementierung ihre tigkeit.

höfliche, aber bestimmte Polemik gegen ortes Forschung heute wieder zu beherzi-unangenehm berührenden präventösen t oft anhaftet, ist die prozessuale Bedeu-so sehr aus dem Sprachbewusstsein ge-schen meist wie ein Suchen nach einem Gegebenen denkt. Diese falsche Vorstel-nden gilt wie einen Goldschatz im Acker, lich dem Vater nur als Fiktion dient, um raben zu motivieren, war Szondi zutiefst kennt literarische Hermeneutik, wie er sie ersteinen, kennt nicht das Verstehen als etwas wie ein responsives Verhalten. Ein ther eine Antwort als ein begreifendes Er-individuelle Wort des Textes. Was er als Formel konzentrieren, das Wort und den ges Individuum zu betrachten. Das Me-Frage auch der Moral zu verstehen.

issen es, mit guten Vorsätzen gepflastert. Verordnungen und rechtlichen Normie-n die Institutionen das Studium der Geis-ollen, befördert, so fürchte ich, vor allem as eigentlich ästhetische Verhalten abzu-nt ja dort, wo ich mich mit einem Text, nem Gebilde oder einer Aufführung kon-eine Methodik, eine Regel vorab angibt, e, aufzufassen und womöglich denkend

lten verlangt in besonderem Maße Mut Kants Setzung gelten lassen wollen, «Un-gen, sich seines Verstandes ohne Leitung lbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, cht am Mangel des Verstandes, sondern thes liegt, sich seiner ohne Leitung eines de». Diese Forderung wird im ästhetischen ndere, sich auch seiner Wahrnehmung u bedienen.

dem Maße, wie es lernbar ist) nicht ge- che Hilfestellung, sondern durch die Er-ken in Form und Gestaltprozesse selbst n, was und wie sie bedeuten. Szondi wür-

de heute von angehenden Theaterwissenschaftlern verlangen, dass sie sich neben dem historischen Studium und der Bemühung um Theorie vor allem in der Erfahrung und Praxis der ungegänzelten Wahrnehmung von Theater üben. Dem gelehrten und belesenen Kritiker ist Peter Szondi idealer Kunst- oder Literaturwissenschaftler jedenfalls näher als dem institutionsverhafteten Wissenschaftler, sei es dem Pedanten, sei es dem großzügig plakative Labels verteilenden Angehörigen des wissenschaftlichen Ordnungsdiensts. In diesem Sinne bestünde die Aufgabe der wissenschaftlichen Lehre vor allem darin, Studierende zu einer wachen, offenen Empfänglichkeit für ästhetische Prozesse hinzuführen, während der Betrieb aller Orten dahin drängt, sie zur Fabrizierung fertiger Formeln historischer oder systematischer Art anzuleiten.

Man kann jedoch gerade umgekehrt den Eindruck gewinnen, dass die Kunstwissenschaften gegenwärtig in Gefahr sind, aus einem fragwürdigen Bestreben nach einer Professionalisierung gerade jenem Fehler zu verfallen, vor dem Szondi immer gewarnt hat. Nämlich auf der Suche nach «wissenschaftlicher» Beglaubigung ihre besondere Form der Erkenntnis Kriterien, zumal Kriterien einer höchst scheinbaren Objektivierbarkeit ihrer Einsichten zu unterwerfen, die, «statt ihr Wissen-schaftlichkeit zu verbürgen, sie gerade in Frage stellen, weil sie dem Gegenstand inadäquat sind». Die Literaturwissenschaft, so Szondi im «Traktat über philologische Erkenntnis», «darf nicht vergessen, dass sie eine Kunstwissenschaft ist; sie sollte ihre Methodik aus einer Analyse des dichterischen Vorgangs gewinnen; sie kann wirkliche Erkenntnis nur von der Versenkung in die Werke, in die «Logik ihres Produziertseins» erhoffen».

An dieser Formulierung möchte ich vor allem das Stichwort «Logik» hervorheben, das hier über das Adorno-Zitat seinen Auftritt hat. Versenkung ins Werk bedeutete bei Szondi alles andere als eine Art Mystik, vielmehr die durchaus rationale Suche nach den ästhetischen, literarischen Motiven des künstlerischen Vorgangs. So wenig in Zweifel steht, dass Szondi den modernen Weg der Hermeneutik in die philosophische Selbstreflexion – sowohl des Produzenten des Werks als auch des rezipierenden Subjekts – für absolut verbindlich erachtete, so hartnäckig insistierte er, dass auch der moderne Ausleger sich dem Anspruch einer materialen Hermeneutik zu stellen habe. Das gibt seinen Schriften das unvergleichliche Gepräge, fortwährend bleiben sie gleichsam im Handgemenge mit den Texten. Die Notwendigkeit, auch die allgemeinsten Einsichten der Theorie stets durch die Versenkung ins einzelne Werk zu beglaubigen, war ein entscheidender Baustein von Szondis Lehre.

### Theorie des modernen Dramas

Das Buch «Theorie des modernen Dramas» ist eine Dissertation, die ihr Verfasser mit etwa 23 Jahren konzipiert hat. Es ist ein Phänomen, wie dieses schmale Büchlein – es umfasst gerade mal 160 Seiten – in einer Zeit extrem raschen Wandels der medialen, ästhetischen und sozialen Bedingungen des Schreibens für das Theater und in einer Zeit des eher noch radikaleren und rascheren Wandels der Theaterideen noch immer seinen Status als unumgängliche Referenz behauptet. Die «Krise des Dramas» ist jedem geläufig, der sich nur ein wenig für die Moderne interessiert. Und das gilt sogar in andern Theaterkulturen, die nie eine Tradition des eigentlich dramatischen Theaters entwickelt haben, wie es in Europa, grob geredet, zwischen Shakespeare und Ibsen zur Herrschaft gelangte. Als ich kürzlich in China berichtete, dass Peter Szondi mein Lehrer gewesen sei, hatte das eine fast andächtige Bewunderung zur Folge. Dass die Theaterwissenschaft enorm von diesem Buch profitiert hat, mag auf den ersten Blick umso erstaunlicher scheinen, als Szondi mehrfach kategorisch erklärte, keine Theaterwissenschaft zu betreiben. Aber es ist gerade die Konzentration auf und glasklare Durchführung der Dialektik von Form und Inhalt, die das über die literarische Form des Dramas Er-

kannte auch für das Problematischerwerden des dramatischen Theaters zu einem Schlüssel werden lässt.

Ich will nur kurz die hauptsächlichen Bestimmungen des Idealtypus' «Drama», einer kaum je realisierten, aber implizit gesetzten Norm, in Erinnerung rufen. Es geht im Drama allein um die Sphäre des «Zwischen». Im Dialog, der wesentlich das Drama konstituiert, das seinerseits «nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet», kommt das Handeln als «Akt des Sich-Entschließens» in zwischenmenschlichem Dialog zur Geltung. Das in diesem Dialog «Unausdrückbare» (die unaussprechlichen Tiefen der «Seele») bleibt dem Idealtypus Drama ebenso fremd wie der Akt des «Ausdrucks» um seiner selbst willen und der bloße Gedanke, die «dem Subjekt bereits entfremdete Idee». Das Drama ist «absolut», der Dramatiker ist darin «abwesend» – ebenso wie der Zuschauer. «Dieser wohnt der dramatischen Aussprache bei: schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt.» Er erlebt seine «totale Passivität», die aber «in eine irrationale Aktivität umzuschlagen» hat, sofern der Zuschauer sich vollkommen identifiziert, selbst «durch den Mund aller Personen» ein «Sprechender» wird. Das Verhältnis des Zuschauers zum Drama «kennt nur vollkommene Trennung und vollkommene Identität, nicht aber Eindringen des Zuschauers ins Drama oder Angesprochenwerden des Zuschauers durch das Drama». Das idealtypische Drama ist, weil abgelöst vom Außenbezug, «primär»: Nicht Variation oder Zitat, seine Zeit ist die Gegenwart. Alle epischen und montagehaften Züge bedrohen sogleich die idealtypische absolute Gegenwartsfolge des Dramas, sofern sie den Monteur oder Erzähler als ein Außen der Darstellung implizieren. Chor und Monolog, verselbständigter lyrischer Selbstausdruck, elaborierte Reflexion und das Zitat geschichtlicher Vorgänge wurden vom Drama immer wieder benutzt, das liegt auf der Hand. Doch es sind all dies Züge, die für das dramatische Gefüge nicht konstitutiv sind und, wenn sie die Oberhand gewinnen, das Drama selbst mit Auflösung bedrohen.

### Das epische Theater hat gesiegt

Szondis generelle These zur Antwort der Autoren auf die Krise des Dramas lässt sich mit ein wenig Vereinfachung durch das Stichwort Episierung erfassen. Die Absolutheit des Dramas wird aufgegeben, das Drama verwandelt sich in verschiedene Gestalten einer episch organisierten Darstellung. Weit vor der breiten Wiederentdeckung Brechts zeigt sich, dass Szondis Lesart eines Sinnes ist mit der Brechtschen These. Auch ohne

## Versenkung ins Werk bedeutete bei Szondi alles andere als eine Art Mystik, vielmehr die durchaus rationale Suche nach den ästhetischen, literarischen Motiven des künstlerischen Vorgangs.

direkte Brechtrezeption ist die Idee des epischen Theaters den Machern wie dem Publikum derart in Fleisch und Blut übergegangen, dass ich nur meinen Kollegen Günther Heeg zitieren kann: «Das epische Theater hat gesiegt.» Freilich wird man, vom Theater her blickend, diese Erkenntnis heute erweitern wollen – es gibt Theaterformen jenseits des Dramas, die von diesem Begriff nicht getroffen werden, und bleibt man bei dem Konzept der Episierung stehen, so gerät darüber die Wandlung des Theaters selbst aus dem Blick, dessen performative Ästhetik und postdramatische Verfassung sich vielfach ganz vom Text entfernt. Eine Art Entfremdung zwischen dem so alten und ehrwürdigen Paar Monsieur Text und Madame Theater ist eingetreten.

Die kompakten Sätze, mit denen die Theorie des modernen Dramas beginnt, können übrigens noch immer als Ausgangspunkt auch für die Frage nach dem historischen Einsatz des dramatischen Theaters der Neuzeit dienen: «Das Drama der Neuzeit entstand in der Renaissance. Es war das geistige Wagnis des nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbilds zu sich gekommenen Menschen, die Werkwirklichkeit, in der er sich feststellen und spiegeln wollte, aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges allein aufzubauen. Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein.»

Ganz analog konnte man beim frühen Georg Lukács lesen: «Wir sagten, der Stoff des Dramas ist ein zwischenmenschliches Geschehen.» Dieses sei «der ausschließliche Stoff, vielleicht die wichtigste und charakteristischste Eigenart des Dramas». Theater der Neuzeit ist, anders als das der Antike des klassischen Athen, Drama. Es nimmt spezifisch dramatische Gestalt an. Die Autorität des Aristoteles, der Taufpate und Wegbegleiter des Dramas der Neuzeit gewesen ist, schärfte, aber verengte zugleich den Blick darauf in singulärer Weise, indem er, was in der Praxis der attischen Tragödie nur epeisodion hieß, also die Spielszenen zwischen den Chorliedern, die sogenannte «Handlung», zu ihrem Alpha und Omega erklärte.

Noch eine letzte Anmerkung zur «Theorie des modernen Dramas». Balzacs Wendung «Nous mourrons tous inconnus» hat Szondi im letzten Kapitel des Buchs zitiert als ein Wort, unter dessen Zeichen Ibsens wie Arthur Millers Gestalten zu leben scheinen. Es berührt eigentümlich, dass Szondis Darstellung mit der Analyse eines Stücks endet, das den Selbstmord des Handlungsreisenden zum Thema hat. An seinem Grab sagt die Frau des Handlungsreisenden «Worte, die gerade durch ihre Ahnungslosigkeit erschüttern», wie Szondi anmerkt. «Willy, Lieber, ich kann nicht weinen. Warum hast du das getan? Ich frag mich und frag mich und kann es nicht verstehen ...» So kommt es, dass die letzten Worte des ganzen Buchs zufällig – und vielleicht doch nicht ganz zufällig – «nicht verstehen ... Vorhang» lauten.

### Das Tragische

Ein zweites Werk Szondis, an Umfang noch schmaler, das die Theaterdiskussion betrifft, ist seine Habilitationsschrift, die klassische Studie «Versuch über das Tragische», die jeder Arbeit zu diesem Gegenstand noch immer hilfreich ist, weil sie das Tragische nicht als Gegebenheit, Inhalt, Stoff ansieht, sondern als einen «Modus», als ein Wie, eine «Weise» der Darstellung «drohender oder vollzogener Vernichtung». Szondis Theorie bleibt ausdrücklich und nachdrücklich auf die Analyse der tragischen Handlung beschränkt. Sie fixiert die Betrachtung auf das Drama, und genauer dessen Geschehensverlauf: «Da sich nämlich der Begriff des Tragischen aus der Konkretheit der philosophischen Probleme in die Höhe des Abstrakten zu seinem Unheil erhebt, muß er sich in das Konkreteste der Tragödien versenken, wenn anders er gerettet werden soll. Dieses Konkreteste ist die Handlung. Gerade in der Reflexion auf das Tragische wird sie freilich gern über die Achsel angesehen. Und doch ist sie das wichtigste Konstituens des Dramas, das seinen Namen nicht zufällig ihr verdankt.»

Einerseits ist Szondis Herangehensweise darin noch immer vorbildlich, dass sich seine Studie nicht auf begriffliche Distinktionen beschränkt, sondern konkrete Auslegungen von Tragödien gleichberechtigt mit der theoretischen Explikation einbezieht. Andererseits kann angesichts der Entwicklung von neueren Theaterformen, die gar nicht mehr unbedingt eine fiktive dramatische Handlung repräsentieren, die Einschränkung auf das «Konkrete» der Handlung nicht mehr befriedigen. Sie bedeutet eine – literaturwissenschaftlich plausible – Einschränkung des Blicks auf den Text der Tragödie und hier wiederum auf ihre Dramaturgie, den «Mythos» im Sinne der Poetik des Aristoteles, ihren Plot. Schon die Theaterentwicklung selbst, die die Zentralstellung des Plots aufgegeben hat, motiviert dazu, Szondis Frage nach dem Darstellungsmodus aufzugreifen, sie jedoch vom Textbestand auf den Theatervorgang zu verschieben. Wobei dann «Handlung» nicht mehr in erster Linie die als Fiktion dargestellte, sondern die Handlung der Darstellung oder der «Da-Stellung» meint, ein Wortspiel, das das Moment der Re-Präsentation von etwas anderem durchstreichen soll.

### Die stille Avantgarde

Einem weiteren von Szondis Arbeitsgebieten sei hier noch gedacht, dessen Stunde vielleicht erst noch kommen wird – jedenfalls wenn es nach meinen Wünschen in solchen Dingen ginge. Das sind seine Studien zum lyrischen Drama des Fin de Siècle, zumal zu Hofmannsthal, Mallarmé, Maeterlinck. Denn hier betrifft die Gattungsproblematik zwischen lyrischer und dramatischer Gestaltung ganz direkt die große Linie der Theaterentwicklung. Während die Dichter noch einer dramatischen Form zu genügen suchen, deren Krise bereits eingesetzt hat, schaffen sie das lyrische Drama, das gerade dem Scheitern des dramatischen Gestaltens seine Entstehung und sein Gelingen verdankt. Damit ist eine Genealogie des Gegenwartstheaters angezeigt, das jenseits der dramatischen Norm operiert und doch auf den Versuch des dramatischen Gestaltens in der einen oder anderen Weise bezogen bleibt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kommt es zur Aufkündigung der dramatischen Konventionen durch die historischen Avantgarden. Es hat um 1900 zwei Arten der Avantgarde gegeben, die aggressive, politisch-gesellschaftlich aktivistisch gesonnene, hat den historischen Sieg davongetragen. Die «aggressive» Variante dieser Avantgarden ist oft untersucht worden.

Viel weniger gilt dies von der gleichsam «stillen» Avantgarde, dem «statischen» und lyrischen Drama, dem symbolistischen Theater (Mae-

---

## Der Akt des Verstehens und Erkennens bleibt bei Werken der Kunst stets und notwendigerweise von einem Nichtverstehen, einer Randzone des Unerkannten begleitet.

terlinck, Hofmannsthal, Yeats). Dessen Autoren suchen besonders nach einem Weg, Tragödien jenseits des dramatischen Paradigmas, jedoch in seinem Schatten zu schaffen. Nur in der französischen Fassung des einleitenden Textes zu diesem Thema steht der Satz: «Le drame poétique marque l'impossibilité de la tragédie en cinq actes.» Obwohl die Autoren dabei vor allem an der poetischen Dimension interessiert sind, geben sie mit ihrem Schaffen zugleich den Anstoß zu einer weiterwirkenden Verschiebung des Theaterbegriffs vom Literarischen hin zu einer gleichberechtigten Legierung von Raum, Licht, Klang und Zeitform. Die Bühne wird zum szenischen Gedicht – woran so manche Theaterarbeit der Gegenwart anknüpft, ich denke etwa an Jan Lauwers. Es wäre zu wünschen, dass die Theater über dem legitimen Engagement für Politik, Alltagserfahrung und digitale Mittel sich öfter auf dieses Erbe des Theaters der Poesie beziehen würden, auf die Gewalt der lyrischen Sprache, die doch am Ende das allerschnellste aller Medien bleibt.

### Perpetuierte Erkenntnis, Nichtverstehen

Neben den das Theater direkt betreffenden Schriften möchte ich aber wenigstens andeuten, wie sehr auch die auf den ersten Blick von diesem Themenfeld weit abliegenden Schriften Szondis zur literarischen Hermeneutik provokatives Potential bieten. Nach wie vor finde ich Szondis Reflexionen zu einer literarischen Hermeneutik ebenso wie den «Traktat über philologische Erkenntnis» so notwendig, so sehr zu beherzigen, dass sie in jede Einführung in die Theaterwissenschaft gehören.

Dass Hermeneutik nicht einfach eine Technik und eine Sammlung von Auslegungsregeln ist, die man beliebig erlernen und anwenden könnte und mit deren Hilfe man Wissen über den Text generiert; dass es vielmehr eine Kunst der Auslegung gibt, stand für Szondi fest. Er hielt der Literaturwissenschaft vor, sich allzu oft in einem problematischen Sinn als Wissenschaft zu verstehen. Wissenschaft von Kunst muss sich hüten, «im Wissen, mithin in einem Zustand, ihr Wesensmerkmal» zu sehen. Dabei standen ihm die Verhältnisse in Frankreich und den angelsächsischen Ländern vor Augen, wo man auf den mit schwerem Tritt daher kommenden Begriff Wissenschaft verzichtet und stattdessen von «études théâtrales», «theatre studies» oder «literary criticism» spricht. Verstehen von Werken der Kunst ermöglicht und ernötigt nämlich «ein anderes Wissen» als andere Wissenschaften. Dieses besondere Wissen heißt bei Szondi «perpetuierte Erkenntnis».

Wissenschaftliches Untersuchen von Kunst hat statt allein in der beständigen kritischen Revision des stets nur vorläufig Erkannten durch Erfahrung, durch die «Aufhebung» des Verstandenen oder dessen, was man verstanden glaubt, durch das, was darin als Rest bleibt, der nicht aufgeht. Mit anderen Worten: Der Akt des Verstehens und Erkennens bleibt bei Werken der Kunst stets und notwendigerweise von einem Nichtverstehen, einer Randzone des Unerkannten begleitet. Mehr noch: Verstehen von Kunst impliziert ein Nichtverstehen nicht etwa als vorläufigen, künftig zu behebenden Mangel, sondern als konstitutiv. Es ist gerade dieser konstitutive Mangel an Verstehen, der es als Verstehen der Kunst adäquat sein lässt. Und ist es nicht gerade dieser Rest, der sich dem Leser oder Zuschauer am nachhaltigsten einprägt, ihn mit seiner Nachbrennwirkung verfolgt?

Was heute gerade denen ins Stammbuch zu schreiben ist, die wissenschaftlich mit der kritischen Würdigung von Theater zu tun haben, wäre eher als die Forderung, begriffliches Instrumentarium, möglichst funkelnd, funkelnagelneu, zu applizieren, sich in der Kunst des Nichtverstehens zu üben, so wie es Freud dem Analytiker angeraten hat. Dieser sollte nämlich sich hüten, auf die Verstehensangebote im Diskurs des Analysanden rasch einzugehen, sondern vielmehr etwas trainieren, was Freud mit dem glücklichen Begriff einer «gleichschwebenden Aufmerksamkeit» benannte.

nsweise darin noch immer vorbildlich, begriffliche Distinktionen beschränkt, von Tragödien gleichberechtigt mit der dieht. Andererseits kann angesichts der rformen, die gar nicht mehr unbedingt ng repräsentieren, die Einschränkung g nicht mehr befriedigen. Sie bedeutet plausible – Einschränkung des Blicks auf wiederum auf ihre Dramaturgie, den Aristoteles, ihren Plot. Schon die Thea- tralstellung des Plots aufgegeben hat, ch dem Darstellungsmodus aufzugrei- auf den Theatervorgang zu verschieben. mehr in erster Linie die als Fiktion dar- der Darstellung oder der «Da-Stellung» ment der Re-Präsentation von etwas an-

eitsgebieten sei hier noch gedacht, des- ommen wird – jedenfalls wenn es nach ngen ginge. Das sind seine Studien zum le, zumal zu Hofmannsthal, Mallarmé, Gattungsproblematik zwischen lyrischer z direkt die große Linie der Theaterent- och einer dramatischen Form zu genü- eingesetzt hat, schaffen sie das lyrische rn des dramatischen Gestaltens seine erdankt. Damit ist eine Genealogie des as jenseits der dramatischen Norm ope- es dramatischen Gestaltens in der einen ibt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts dramatischen Konventionen durch die um 1900 zwei Arten der Avantgarde ge- gesellschaftlich aktivistisch gesonnene, getragen. Die «aggressive» Variante die- t worden.

r gleichsam «stillen» Avantgarde, dem a, dem symbolistischen Theater (Mae-

erstehens  
bleibt bei  
Kunst stets  
gerweise  
ntverstehen,  
e des  
begleitet.

terlinck, Hofmannsthal, Yeats). Dessen Autoren suchen besonders nach einem Weg, Tragödien jenseits des dramatischen Paradigmas, jedoch in seinem Schatten zu schaffen. Nur in der französischen Fassung des einleitenden Textes zu diesem Thema steht der Satz: «Le drame poétique marque l'impossibilité de la tragédie en cinq actes.» Obwohl die Autoren dabei vor allem an der poetischen Dimension interessiert sind, geben sie mit ihrem Schaffen zugleich den Anstoß zu einer weiterwirkenden Verschiebung des Theaterbegriffs vom Literarischen hin zu einer gleichberechtigten Legierung von Raum, Licht, Klang und Zeitform. Die Bühne wird zum szenischen Gedicht – woran so manche Theaterarbeit der Gegenwart anknüpft, ich denke etwa an Jan Lauwers. Es wäre zu wünschen, dass die Theater über dem legitimen Engagement für Politik, Alltagserfahrung und digitale Mittel sich öfter auf dieses Erbe des Theaters der Poesie beziehen würden, auf die Gewalt der lyrischen Sprache, die doch am Ende das allerschnellste aller Medien bleibt.

### Perpetuierte Erkenntnis, Nichtverstehen

Neben den das Theater direkt betreffenden Schriften möchte ich aber wenigstens andeuten, wie sehr auch die auf den ersten Blick von diesem Themenfeld weit abliegenden Schriften Szondis zur literarischen Hermeneutik provokatives Potential bieten. Nach wie vor finde ich Szondis Reflexionen zu einer literarischen Hermeneutik ebenso wie den «Traktat über philologische Erkenntnis» so notwendig, so sehr zu beherzigen, dass sie in jede Einführung in die Theaterwissenschaft gehören.

Dass Hermeneutik nicht einfach eine Technik und eine Sammlung von Auslegungsregeln ist, die man beliebig erlernen und anwenden könnte und mit deren Hilfe man Wissen über den Text generiert; dass es vielmehr eine Kunst der Auslegung gibt, stand für Szondi fest. Er hielt der Literaturwissenschaft vor, sich allzu oft in einem problematischen Sinn als Wissenschaft zu verstehen. Wissenschaft von Kunst muss sich hüten, «im Wissen, mithin in einem Zustand, ihr Wesensmerkmal» zu sehen. Dabei standen ihm die Verhältnisse in Frankreich und den angelsächsischen Ländern vor Augen, wo man auf den mit schwerem Tritt daher kommenden Begriff Wissenschaft verzichtet und stattdessen von «études théâtrales», «theatre studies» oder «literary criticism» spricht. Verstehen von Werken der Kunst ermöglicht und ernötigt nämlich «ein anderes Wissen» als andere Wissenschaften. Dieses besondere Wissen heißt bei Szondi «perpetuierte Erkenntnis».

Wissenschaftliches Untersuchen von Kunst hat statt allein in der beständigen kritischen Revision des stets nur vorläufig Erkannten durch Erfahrung, durch die «Aufhebung» des Verstandenen oder dessen, was man verstanden glaubt, durch das, was darin als Rest bleibt, der nicht aufgeht. Mit anderen Worten: Der Akt des Verstehens und Erkennens bleibt bei Werken der Kunst stets und notwendigerweise von einem Nichtverstehen, einer Randzone des Unerkannten begleitet. Mehr noch: Verstehen von Kunst impliziert ein Nichtverstehen nicht etwa als vorläufigen, künftig zu behebenden Mangel, sondern als konstitutiv. Es ist gerade dieser konstitutive Mangel an Verstehen, der es als Verstehen der Kunst adäquat sein lässt. Und ist es nicht gerade dieser Rest, der sich dem Leser oder Zuschauer am nachhaltigsten einprägt, ihn mit seiner Nachbrennwirkung verfolgt?

Was heute gerade denen ins Stammbuch zu schreiben ist, die wissenschaftlich mit der kritischen Würdigung von Theater zu tun haben, wäre eher als die Forderung, begriffliches Instrumentarium, möglichst funkelnd, funkelnagelneu, zu applizieren, sich in der Kunst des Nichtverstehens zu üben, so wie es Freud dem Analytiker angeraten hat. Dieser sollte nämlich sich hüten, auf die Verstehensangebote im Diskurs des Analysanden rasch einzugehen, sondern vielmehr etwas trainieren, was Freud mit dem glücklichen Begriff einer «gleichschwebenden Aufmerksamkeit» benannte.

Nur einer solchen kann es gelingen, in den scheinbaren Nebensächlichkeiten die wesentlichen Mitteilungen zu vernehmen. Größer als die Gefahr, dabei einmal das Offensichtliche vielleicht zu übersehen, ist nämlich die Gefahr, dass der verstehende Interpret, von Stolz über die eigene Leistung verführt, das Ich in Szene setzt, während das, was verlangt wird, etwas anderes ist: «eine Offenheit, eine Empfänglichkeit, die vom eigenen Ich absieht». Diese Formulierung erinnert nicht zufällig an Szondis Exegese der Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil, «Der andere Pfeil», in dem die Forderung an den Dichter im Zentrum steht, etwas wie eine Selbstausstreichung zu erreichen, damit er zum reinen Medium des Göttlichen werden kann, das in seiner Reinheit darzustellen er sich beauftragt weiß. Es fällt mir dazu eine Wendung aus einem Brief Georg Trakls ein, in der er einem Freunde erklärt, «daß es mir nie leichtgefallen ist und niemals leicht fallen wird, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen». Sich bedingungslos zum Medium dessen zu machen, was darzustellen ist – das ist ganz und gar im Sinne Hölderlins gedacht. Und es ist im Sinne Szondis zu lesen, der diese Forderung, wie ich meine, auf den Interpreten bezogen und gleichsam universalisiert hat. Szondi liest die Dichtung Hölderlins als Frage, als Auseinandersetzung mit der Gefahr, dass das Subjekt sich in den Vordergrund rückt.

Gleichsam als wollte er das ihm qua Genie zugefallene Privileg der Ausnahmepersönlichkeit dem Gegenstand seines Forschens und Lehrens erstatten, wurde ihm das literarische Werk als Kunstwerk seinerseits zum immer wieder als die eigentlich unbegreifliche Ausnahme thematisch, das Werk wurde ein Individuum, dem der Interpret zum besseren Verstandenwerden verhelfen sollte. Was Szondi lehrte, lässt sich in der Formel konzentrieren, das Wort und den Text wie ein konkretes lebendiges Individuum zu betrachten. Indem philologische Erkenntnis als Analogon zum Verstehen eines fremden Menschen galt und so praktiziert werden musste, lernte man, das Methodische als eine Frage auch der Moral zu verstehen.

### Vernunft und Aufklärung

Während manchen anderen, auch bedeutenden Denkern das Singuläre des Werks leicht zu einer Art Mystik geriet, war das Besondere an Szondis Zugang das strikt literarische, vom Werk her gedachte Verfahren. «Kein Kunstwerk behauptet, daß es unvergleichlich ist (das behauptet allenfalls der Künstler oder der Kritiker), wohl aber verlangt es, daß es nicht verglichen werde.» Und: «... die Texte geben sich als Individuen, nicht als Exemplare.» Der Wissenschaft von Kunstprozessen heute wäre dringend anzuraten, diesen Satz morgens und abends zu meditieren. Vielfach hat sich die Bequemlichkeit eingeschlichen, die es als die goldene Frucht der Wissenschaft betrachtet, ein Label zu verteilen und sich die Versenkung ins Einzelne der Werke zu ersparen. Und das wirkt sich auf den Stil der Wissenschaft negativ aus. «Stil ist aber», so hat Benjamin geschrieben, «in allen Dingen das gerade Gegenteil von Bequemlichkeit.» Auch in die-

## Essay



© Dr. Marlene Schneider

Wissenschaftliches Wunderkind: PETER SZONDI wurde 1954 mit seiner Dissertation «Theorie des modernen Dramas» berühmt.

sem Sinne war Szondis Lehre eine des Stils.

Szondi war radikal in seinem Bestehen auf vernünftiger Aufklärung dessen, was als Kunst den Kriterien von Rationalität nicht gehorcht. Ohne Szondis Theorie kein Verständnis der modernen Entwicklung. Aber ohne die Praxis der klassischen Vorgehensweise der «explication du texte» würde jener Halt oder jene Haltung fehlen, die dazu verpflichtet, sich der radikalen Historizität der Kunst stets wieder zu vergewissern.

Peter Szondi, der noble Philologe, besaß das denkbar schärfste Bewusstsein vom modernen Zerfall alles Regelhaften in der Kunst, und er verband es mit der beharrlichen Insistenz auf dem Studium der Geschichte gerade

jener Normen – und eben ihres Zerfallens –, deren Gültigkeit in der Jetztzeit ein für allemal, wie es scheint, dahin ist. Das mochte die Norm des Dramas sein oder die der Verständlichkeit von Kunst, der Gattungsnormen im Allgemeinen oder der überzeitlichen, übergeschichtlichen Werte. Einmal wurde Szondi gefragt, was denn an der Kunst überzeitlich sei. Die Antwort des Philologen, der die Werke der Literatur liebte, wie kein anderer, war denkbar knapp: «Nichts.»

Peter Szondi wusste weiß Gott, wovon er sprach, wenn er einem Gegenüber im Gespräch bedeutete, was dieser soeben geäußert habe, sei ein «Vorurteil», egal ob sich dieses gegen Menschengruppen, Individuen oder eben Texte richtete. Was uns damals als Thema des Antisemitismus bewegte, auf den Szondi nie direkt Bezug nahm, gilt heute auch anderen gesellschaftlichen Stigmatisierungen. In jedem Augenblick, wenn man die Dramatisierung erlaubt, hat der Wissenschaftler gegen die Versuchung zum Vorurteil anzugehen.

Denn Vorurteil ist ein anderer Name für Mord. Die deutsche Geschichte erlaubt uns keinen Ausweg aus dieser Einsicht. Da aber wissenschaftliches Arbeiten, Denken überhaupt kaum umhin kann, immer wieder mit dem Vorurteil zu operieren, wenn man einen Text auslegt, eine Epoche zu bestimmen sucht, eine Stilrichtung fixieren will, so ist auch hier alles komplexer, als man wohl wünschen mag. Am Ende des Traktats spricht Szondi von der «Gefahr», dass, wer in seinem Sinne Kunst reflektierend zu verstehen sucht, «der Willkür und dem Unkontrollierbaren anheimfallen» kann, wenn er sich der falschen Objektivierung entschlägt und die «Versenkung in die Werke» praktiziert. Was tun gegen diese Gefahr? Szondis Antwort ist eindeutig: Einen generellen Schutz vor ihr kann es nicht geben, jede neue Arbeit muss vielmehr in concreto beweisen, ob und in welchem Maß sie der Gefahr entgangen ist. «Dieser Gefahr aber ins Auge zu sehen, statt bei anderen Disziplinen Schutz zu suchen, schuldet sie ihrem Anspruch, Wissenschaft zu sein.»



Der abgedruckte Vortrag eröffnet die Ausstellung zum 50. Jubiläum des Berliner Peter-Szondi-Instituts.

Irene Albers (Hg.)  
Nach Szondi

16. Dezember 2015 (Auslieferung Handel Januar 2016),  
544 Seiten, € 29,80 (D)