

Maria Kuberg: DRAMA, NACH DER HISTORISIERUNG

 zflprojekte.de/zfl-blog/2019/06/11/maria-kuberg-drama-nach-der-historisierung

ZfL

11/06/2019

Für die Literaturwissenschaft bedeutet Historisierung inzwischen eine nahezu selbstverständliche Übung, wenn es um die Analyse von Diskursen und produktions- oder rezeptionsästhetischen Aspekten in Einzelwerken geht – bei literarischen Gattungen ist sie aber noch immer eine Herausforderung. Die Versuche, die Großgattungen Epik – Lyrik – Dramatik nicht als überzeitliche Grundformen der Dichtung, sondern als geschichtlich wandelbare Konstrukte zu beschreiben, haben nicht selten zum Verschwinden der Gegenstände geführt. So ist etwa das Epos, das freilich ohnehin bis dahin in der deutschsprachigen Literatur nicht recht floriert hatte, mit F. A. Wolffs Annahmen über die historischen Entstehungsbedingungen der antiken Epen und endgültig mit Hegels Bemerkungen über die Archaik und Ursprünglichkeit der epischen Dichtung zu einer Gattung der fernen Vergangenheit degradiert und das Verfassen von modernen Epen zu einem Ding der Unmöglichkeit erklärt worden.[1] Ähnlich ist es, wenn auch wesentlich später, dem modernen Drama ergangen. Das Drama ist besonders schwer zu historisieren, weil es einerseits eine Gattungstradition hat, die bis zu den Tragödien der griechischen Antike zurückreicht, es aber andererseits stärker als andere Gattungen permanent aktualisiert werden muss, nämlich auf der Bühne. Damit pendelt die Gattung zwischen dem Anspruch überzeitlicher Gültigkeit und einer Wandelbarkeit, die gleichermaßen die Möglichkeit der Historisierung infrage zu stellen scheinen.

Diese Herausforderung nimmt Peter Szondi mit seiner Dissertation *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)* an, die er 1954 bei Emil Staiger in Zürich einreicht. Anstatt das ontologische Gattungsverständnis seines Lehrers zu übernehmen, geht Szondi, wie seine Vorbilder Benjamin, Lukács und Adorno, von der Annahme eines dialektischen Form-Inhalt-Verhältnisses aus. »Wahrhafte Kunstwerke«, zitiert Szondi Hegel, »sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen.«[2] Wenn nicht mehr davon ausgegangen werden kann, dass in der Literatur geschichtliche Inhalte in zeitlose Formen gegossen werden, sondern der Inhalt in die Form und diese umgekehrt in den Inhalt umschlägt, habe das »die Historisierung des Formbegriffs zur Folge, letztlich die Historisierung der Gattungspoetik selbst« (S. 12). Aus diesem Paradigmenwechsel zieht Szondi Konsequenzen für sein Verständnis literarischer Gattungen. Anders als für Benedetto Croce, der die Konstruktion der Gattungstrias grundsätzlich ablehne, oder für Staiger, der die Gattungsbegriffe als zeitlose Seinsweisen auffasse, bleibt für Szondi nur das »Ausharren auf historisiertem Boden« (S. 13): Wenn Inhalt und Form in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen, dann, so der Schluss, hat die Form selbst ihre eigene, vom Inhalt zunächst unabhängige »Aussagefähigkeit« (ebd.), die mitunter auch zur inhaltlichen Aussage in Widerspruch geraten kann. Von dieser hegelianischen Grundannahme ausgehend leistet nun Szondi für das Drama, was Lukács 1916 für den Roman unternommen hatte: die Historisierung der Gattung vor dem Hintergrund der Modernekrise.

Für Szondi entsteht das Drama der Neuzeit in der Renaissance und ist Ausdruck des neuen Welt- und Menschenbildes. In Szene gesetzt wird das Individuum als handelndes Subjekt, das sich »im zwischenmenschlichen Bezug[] allein« (S. 16) konstituiert. Dazu muss das Drama Szondi zufolge »absolut« sein, und zwar in dreifacher Weise, nämlich erstens als Absolutheit der Gegenwart, indem es auf die Montage von Vorgriffen auf Zukünftiges oder Erinnerungen an Vergangenes verzichtet und stattdessen seine Handlung als reine »Gegenwartsfolge« (S. 19) vorführt; zweitens als Absolutheit des Zwischenmenschlichen, indem es seine Handlung aus dem Dialog und der Interaktion der Figuren entwickelt; und drittens als Absolutheit des Geschehens, indem es nicht erzählend, erläuternd oder beschreibend verfährt, sondern in der direkten Darstellung seiner Handlung besteht (18, 70). Diese dreifach absolute Form sieht Szondi bereits für das Theater der 1880er Jahre in einer Krise, weil sie sich immer weniger mit der Welterfahrung der Moderne deckt. Nicht mehr als autonomes Subjekt, sondern als durch seine Vergangenheit und Zukunft, durch seine Umwelt, seine Kontexte und vor allem durch den Zufall bestimmte Entität erlebt sich der Mensch der Moderne – die auf das handelnde Subjekt abstellende Form des Dramas wird problematisch. Die Dramen der Moderne reagieren auf diese Krise mit Versuchen, die alte Form zu retten (dafür stehen bei Szondi der Naturalismus, das Konversationsstück, der Einakter oder das existentialistische Drama), oder aber mit dem Versuch, die Formkrise durch Anpassung der dramatischen Gattung, genauer: durch ihre Episierung, zu lösen. Die Episierung, deren prominentester Vertreter natürlich Brecht ist, bedeutet dabei übrigens auch eine Historisierung der Form in einem ganz anderen Sinne: Sie markiert den Einbruch von Vergangenheit und Zukunft in die reine Gegenwart des Dramas, insofern nun, wie bei Ibsen, vergangenes Geschehen von den Figuren erinnernd vergegenwärtigt (S. 30), oder zukünftige Ereignisse, wie bei Tschechow, sehnsüchtig antizipiert werden können (S. 34).

Szondis Historisierungsprojekt hat aus heutiger Perspektive einen Haken. Die ihm zugrunde liegende quasihegelianische Geschichtsauffassung, nach der verschiedene Zeiten verschiedene Kunstformen hervorbringen, welche mit dem Ende ihrer Epochen obsolet werden, setzt letztlich dazu an, das Drama wegzuhistorisieren. Was bei Szondi aber allenfalls den Horizont bildet, entfaltet seine fatalen Konsequenzen erst in der Rezeptionsgeschichte der *Theorie des modernen Dramas*. Während Szondi zur Lösung der Krise des Dramas den Schwerpunkt vom Dramatischen hin zum Epischen verlagerte, lässt sein Schüler Hans-Thies Lehmann auch noch die Episierung des Dramas hinter sich, die, so Lehmann, mit Figuration und Narration selbst noch gewissen zu überwindenden Kategorien verhaftet bleibe.[3] Lehmann kehrt sich von der literarischen Gattungstrias vollständig ab und versteht das postdramatische Theater als überhaupt nicht mehr literarische, sondern rein theatrale Gattung, deren Charakteristika in der Performanz der Aufführung auszumachen sind. Mit der »Aufhebung« noch der Gegenbegriffe des Dramatischen vollzieht Lehmann, so Peter Boenisch, eine »Aufhebung der Aufhebung«: »Das postdramatische Theater (Lehmans Studie wie auch die darin untersuchte Theaterästhetik) hebt somit Szondi mit Szondi selbst auf.«[4]

So wird in der von Szondi inspirierten Forschung der 1990er Jahre das Drama als literarische Gattung ausgeixt. Mit der Ablehnung des literarischen Gattungsparadigmas, das nicht nur für historisch bedingt und wandelbar, sondern als für das Theater der

Gegenwart ungültig erklärt wird, scheinen die Literaturwissenschaften die Zugriffsmöglichkeit auf diese Texte zu verlieren. Jedenfalls werden aktuelle, für das Theater geschriebene Texte kaum noch literaturwissenschaftlich rezipiert. Das macht die Disziplin blind für eine gesellschaftlich noch lange nicht irrelevante Form der Produktion, Rezeption und mitunter lebhaften Diskussion von Literatur, die umgekehrt weder die Kritik noch die Aufmerksamkeit erhält, die sie verdient und die sie braucht.

Von literaturwissenschaftlicher Seite ist dieses Problem indes bislang so wenig zur Kenntnis genommen worden, dass selbst noch die daraus resultierenden begrifflichen Schwierigkeiten einer Lösung harren. Kann man etwa Texte wie Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* oder *Izutsu*, ein Nō-Stück von Zeami Motokiyo aus dem Japan des 15. Jahrhunderts, als Drama bezeichnen? Wenn ›Drama‹ schlechthin alle Texte meint, die auf eine mögliche Aufführung hin geschrieben wurden,[5] erweitert das den Begriff bis zur Aussagelosigkeit und verkennt den Einschnitt, den die von Szondi zuerst diagnostizierte Krise des Dramas markiert. ›Drama‹, so heißt seit Szondi eine historisch gewordene Form abendländischen Theaters, das mit der Moderne in eine Krise geraten und aus ihr verändert herausgegangen ist. Hingegen von »nicht mehr dramatischen Theatertexten«[6] zu sprechen, berücksichtigt diesen Einschnitt, reduziert aber die durch diesen Begriff bezeichnete Literatur auf ein epigonales Verhältnis zum Drama, das so als historisch überholte, aber nach wie vor paradigmatische Gattung im Hintergrund bleibt.

Die von Szondi gestellte Diagnose der Krise des Dramas bleibt unhintergebar. Die geschichtsteleologischen Prämissen seiner Theorie sind aber zu hinterfragen.[7] Eine Historisierung der dramatischen Gattungen müsste in der Lage sein, »die kontinuierliche Weiterentwicklung theatraler Formen auch jenseits der dramatischen Dominanten nicht als linear verlaufende historische Progression zu lesen (nun etwa als ›Überwindung‹ des Dramas im Postdramatischen Theater), sondern besonders auf jene Manifestationen zu achten, die sich solcher Geradlinigkeit widersetzen.«[8] Das erfordert letztlich, Gattungen nicht als statische Formen, sondern als performativ laufend neu hervorgebrachte Konstrukte aufzufassen, oder als habitualisierte Klassifikationshandlungen.[9] Ein solches Gattungsverständnis könnte der spezifischen Medialität von Theatertexten gerecht werden und zugleich der Literaturwissenschaft, die das Feld zeitgenössischer Theatertexte beinahe vollständig den Theaterwissenschaften geräumt hat, einen neuen Zugang zu diesen Texten ermöglichen. Und es böte schließlich eine Grundlage, um über die Bedeutung der Gattungstrias für die literaturwissenschaftliche Arbeit zu diskutieren, die allem Anschein nach so machtvoll unsere Wahrnehmung beherrscht, dass in den Schatten tritt, was sich aus dieser Trias herausbegibt.

[1] Auch in der Moderne wurden allerdings weiterhin Epen geschrieben, hierzu arbeitet derzeit am ZfL Clara Fischer in ihrem Dissertationsprojekt »Experimentierfeld Versepos (1918–1933)«.

[2] Peter Szondi: »Theorie des modernen Dramas, 1880–1950«, in: ders.: Schriften, hg. v. Jean Bollack, Bd. I, Frankfurt a. M. ³1989, S. 9–148, hier S. 12. Nachweise im Folgenden in Klammern im Text. Bei Hegel findet sich das Zitat in: G. W. F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Bd. 1, hg. v. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 265 f.

[3] »Das postdramatische Theater ist ein *post-brechtsches Theater*.« Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M. ⁴2008, S. 48.

[4] Peter Boenisch: Die »Absolutheit des Dramas« (Szondi) als analytisches Modell, in: Peter Marx (Hg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2012, S. 157–161, hier S. 160.

[5] Für einen sehr weiten Dramenbegriff plädiert etwa Kai Bremer: Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956, Bielefeld 2017, S. 29.

[6] Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997.

[7] Vgl. dazu Marita Tatari: Zur Einführung. Theater nach der Geschichtsteleologie, in: dies. (Hg.): Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie, Zürich, Berlin 2014, S. 7–21.

[8] Boenisch: Die »Absolutheit des Dramas«, S. 161.

[9] Vgl. Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950, Göttingen 2015, S. 21.

Die Literaturwissenschaftlerin Maria Kuberg arbeitet am ZfL mit dem Projekt Einheit und Vielfalt. Epospoetiken des Späthumanismus und der Frühaufklärung. Ihr Beitrag erschien zuerst auf dem Faltpakat zum ZfL-Jahresthema 2019/2020, »Historisieren heute«.

VORGESCHLAGENE ZITIERWEISE: Maria Kuberg: Drama, nach der Historisierung, in: ZfL BLOG, 11.6.2019, [<https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2019/06/11/maria-kuberg-drama-nach-der-historisierung/>].

DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20190611-01>