

Dramatische Temporalitäten bei und nach Szondi

Julius Böhm

Vergangenheit und Gegenwart fließen ineinander über, die äußere Gegenwart ruft die erinnerte Vergangenheit hervor.

*Theorie des modernen Dramas*¹

Die chiliastische Zukunft der Götternähe stürzt vor der Zeit in die Gegenwart ein, die ihr nicht gewachsen ist[.]

*Versuch über das Tragische*²

Dass die Episierungstendenzen im Drama des 19. und 20. Jahrhunderts zugleich komplexere Zeitstrukturen einführen, zeigt Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* (1956). Dass die Zeitlichkeiten im *Postdramatischen Theater* (1999) weitere Aufsplitterungen erfahren, führt in dessen Nachfolge Hans-Thies Lehmann aus. Inwiefern diese Zeitstruktur des Theaters heute noch einmal eine mögliche Kehrtwende vornehmen könnte, soll in diesem Essay mit Armen Avanesians und Suhail Maliks These beleuchtet werden, dass die Richtung der Zeit im algorithmisierten Spätkapitalismus sich praktisch umgedreht habe. Die Anwendung dieses *Zeitkomplexes* (2016) auf die Form des Theaters soll auf Parallelen zur griechischen Tragödie Bezug nehmen, wie Szondi sie im *Versuch über das Tragische* (1961) beschreibt, und nach möglichen gegenwärtigen Verfahren fragen. Wenn die These des Post-Zeitgenössischen auf ‚unsere Zeit‘ zutrifft und wenn die historisch-gesellschaftlichen Begebenheiten einer jeweiligen Zeit, wie auch Szondi es annimmt, sich in literarischen und theatralen Formen widerspiegeln, dann könnte ein solcher spekulativer Blick auf Theater unter den Vorzeichen dieser Zeitstruktur lohnend sein.

‚Zeit‘, ‚Zeitlichkeit‘ oder ‚Zeitstruktur‘ bezeichnen hier in erster Linie die *Zeit des Dramas*, „das, was Aristoteles den ‚Mythos‘ nennt: die besondere Zusammenstellung der präsentierten Handlungen und Vorgänge im Rahmen einer Dramaturgie.“³ Es soll in diesem Essay zum einen

¹ Szondi, Peter: „Theorie des modernen Dramas“. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. v. Jean Bollack et al. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978. S. 9–148, hier: S. 69.

² Szondi, Peter: „Versuch über das Tragische“. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. v. Jean Bollack et al. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978. S. 149–260, hier: S. 164 f.

³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 6. Aufl. 2015. S. 310.

darum gehen, verschiedene historische Phasen des Dramas und des Theaters bei und nach Szondi – im alleinigen Hinblick auf die Form der Zeit und in aller Kürze – zu differenzieren. Zum anderen soll dabei aber auch die Eindeutigkeit der Differenzen, der Neuheit und der verschiedenen Zeitvorstellungen selbst infrage gestellt werden.

Das Renaissance-Drama



Als Kontrastfolie zur Entstehung des modernen Dramas setzt Szondi seinen Begriff des Renaissance-Dramas, „wie es im elisabethanischen England, vor allem aber im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts entstand und in der deutschen Klassik weiterlebte.“⁴ Er wählt damit einen spezifischen historischen Begriff des Dramas, der aber immer wieder auch seinen generalisierten Form-Begriff des ‚Dramatischen‘ bestimmt und dessen Kennzeichen, die Absolutheit des Geschehens, des Zwischenmenschlichen und der Gegenwart, dafür auch überzeitlich funktionalisiert werden:

Indem das Drama je primär ist, ist seine Zeit auch je die Gegenwart. Das bedeutet keineswegs Statik, sondern nur die besondere Art des dramatischen Zeitablaufs: die Gegenwart vergeht und wird Vergangenheit, ist aber auch als solche nicht mehr gegenwärtig. Die Gegenwart vergeht, indem sie Wandlung zeitigt, indem ihrer Antithetik neue Gegenwart entspringt. Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge. Das Drama steht als Absolutes selbst dafür ein, es stiftet seine Zeit selbst.⁵

Diese Einheit der Zeit jedoch beruht auf der zwischenmenschlichen Dialektik,⁶ welche sich im Dialog äußert und welche die absolute Gegenwart zugleich relativiert. Um seine Zeit selbst stiften zu können, „muss jeder Moment [des Dramas, J. B.] zukunftsfruchtig sein.“⁷ Szondi bezieht sich hier auf seinen Doktorvater Emil Staiger und dessen Begriff des ‚Sich-voraus-Seins‘, der eine Form des Futurischen beschreibt, die jeder menschlichen Interaktion innewohnt, da alles Handeln ‚im Hinblick auf‘ etwas geschieht.⁸ Das Sich-voraus-Sein beschreibt Szondi mit Blick auf dessen Rettungsversuche im Einakter und im Einklang mit Staigers Definition als *das* Moment der Spannung des Dramas, das im zwischenmenschlichen Geschehen begründet ist.⁹ Gerade das Zwischenmenschliche, welches das Hier und Jetzt bescheinigt und die Absolutheit

⁴ Szondi: „Theorie des modernen Dramas“. S. 14.

⁵ Ebd. S. 19.

⁶ Vgl. ebd. S. 20.

⁷ Ebd. S. 19.

⁸ Vgl. Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis, 3. Aufl. 1956. S. 172.

⁹ Vgl. Szondi: „Theorie des modernen Dramas“. S. 83.

(der Zeit) des Dramas begründet, ist also stets Ausgangspunkt für ein futurisches Zeitverhältnis, das mithin das Spannungsmoment des Dramas selbst ist. Insofern Szondi die Gegenwart des Dramas dialektisch begreift, relativiert sich ihre Absolutheit auf die Bedingung des Vorhandenseins eines Moments, das immer schon in die Zukunft weist.

Das moderne Drama



Die Forderung des Renaissance-Dramas nach Einheit der Zeit und einer „Szenenfolge, in der jede Szene die nächste hervorbringt“,¹⁰ folgt auch daraus, dass ein Zeitsprung ein episches Ich voraussetzt, welches dieses Drama Szondi zufolge nicht kennt.¹¹ Umgekehrt bedeutet seine übergreifende Episierungsthese für das moderne Drama den Verlust der absoluten Gegenwart. Ibsens Versuch, ein ganzes Leben auf die Bühne zu bringen, konfligiert noch mit der vollkommenen Gegenwärtigkeit des Dramas, das nach Lukács – im Gegensatz zum Roman – nicht in der Lage sei, die Zeit als solche direkt darstellen zu können.¹² Bei Brecht dann wird das Geschehen zum Erzählgegenstand auf der Bühne:

Weil die Handlung das Werk nicht in Alleinherrschaft ausmacht, kann sie die Aufführungszeit nicht mehr in eine absolute Gegenwartsfolge verwandeln. Die Gegenwart der Aufführung ist gleichsam breiter als die der Handlung: deshalb bleibt ihr der Blick nicht nur auf den Ausgang, sondern auch auf den Gang und das Vergangene offen. An die Stelle der dramatischen Zielgerichtetheit tritt die epische Freiheit zum Verweilen und Nachdenken.¹³

Derart können durch die Episierung die Zeit selbst und ihr Verlauf zur Darstellung gebracht werden. Zudem erlaubt das epische Ich im modernen Drama nun Vorgriffe, Rückblenden, Raffungen, Pausen oder Zeitsprünge. Daraus folgt auch die Möglichkeit der Dissoziation von Erzählzeit und erzählter Zeit, die im Renaissance-Drama nach Szondis Begriff, das seine Zeit selbst stiftet, noch identisch sind.

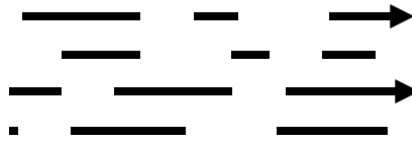
¹⁰ Szondi: „Theorie des modernen Dramas“. S. 19.

¹¹ Szondis Schematismus, dass die Absolutheit der Zeit erst mit dem modernen Drama aufgehoben würde, gilt es unbedingt anzuzweifeln. So stellt ihre ‚Verzeitlichung‘ für die Dramatik um 1800 gerade ein konstitutives Moment dar. Siehe hierzu Gamper, Michael, Peter Schnyder: (Hg.): *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*. Hannover: Wehrhahn 2017. Dass Szondi diese Gegenüberstellung so vornimmt, kann höchstens damit begründet werden, dass ihm der historische Begriff des Renaissance-Dramas zum allgemeinen Begriff des Dramatischen ‚in Reinform‘ wird, mit dem das Drama im 19. Jahrhundert in Konflikt gerät und den das moderne Drama zu überkommen sucht.

¹² Vgl. Szondi: „Theorie des modernen Dramas“. S. 28. Vgl. auch Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 9. Aufl. 1984. S. 107.

¹³ Szondi: „Theorie des modernen Dramas“. S. 107 f.

Postdramatisches Theater



In „Statt eines Schlußwortes“ am Ende der *Theorie des modernen Dramas* bemerkt Szondi, dass es nicht möglich sei, einen Abschluss der Geschichte der modernen Dramatik vorzunehmen.¹⁴ Verschiedene Forscher:innen haben sich seitdem daran gemacht, dieses Projekt fortzuschreiben. Am einflussreichsten unter denen, die sich auf Szondi beziehen, ist wohl Hans-Thies Lehmann und sein *Postdramatisches Theater*. Szondis *Theorie des modernen Dramas* stellt für Lehmann eine wichtige Bezugsgröße dar, insbesondere auch als Gegenstand der Kritik, dass die These einer zunehmenden Episierung im modernen Drama nicht mehr ausreichend sei, um das Drama und das Theater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts adäquat zu beschreiben.¹⁵ Kennzeichnend für die postdramatische Zeitästhetik ist Lehmann zufolge die „offene *Prozessualität*“ der Inszenierungen, die sich in einem „Verlust des *Zeit-Rahmens*“ äußert und Aristoteles’ Ideal der dramatischen Ganzheit diametral gegenübersteht.¹⁶ Das postdramatische Theater entfernt sich immer mehr von der Repräsentation eines homogenen Zeitraums. Statt ‚nur‘ die der dramatischen Handlung zugrundeliegende Struktur zu bilden, wird die Zeit „bewußt gemacht, ihre Wahrnehmung intensiviert und ästhetisch organisiert.“¹⁷ Dies geschieht in Verfahren der „Duration“, die eine Zeitdehnung in der Inszenierung erfahrbar machen sollen,¹⁸ oder der „Repetition“, die oftmals der „*Destrukturierung* und *Dekonstruktion* von Fabel, Bedeutung und Formtotalität“ dienen.¹⁹ Gegenüber solchen Verfahren der Verlangsamung und Wiederholung operieren beispielsweise Kamera-Liveschaltungen oder die Einbindung von *pre-recorded*-Material als Ästhetiken der Beschleunigung, Simultanität oder Collage. Sie spiegeln „die Tatsache, daß im Computer-Zeitalter durch elektronische Medien *heterogene Zeiträume* mühelos ‚verschaltet‘ werden können“.²⁰

¹⁴ Vgl. ebd. S. 147.

¹⁵ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 41.

¹⁶ Ebd. S. 327. Vgl. auch Aristoteles: *Poetik*. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5. Übers. v. Arbogast Schmitt. Hg. v. Hellmuth Flashar. Berlin: Akademie Verlag. 2008. S. 13.

¹⁷ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 330.

¹⁸ Ebd. S. 331 f.

¹⁹ Ebd. S. 336.

²⁰ Ebd. S. 343.

Das Post-Zeitgenössische



Folgt man Armen Avnessian und Suhail Malik, sind diese zeitgenössischen Ästhetiken bereits veraltet. Über die Phänomene der Beschleunigung und Zersplitterung der Zeitstruktur hinausgehend bescheinigen sie ‚unserer Zeit‘ eine grundlegende Richtungsänderung:

Die grundlegende These des Post-Zeitgenössischen [post-contemporary] lautet, dass die Zeit sich verändert. Wir leben nicht nur in einer neuen oder beschleunigten Zeit, sondern die Zeit selbst – die Richtung der Zeit – hat sich geändert. Wir haben keine lineare Zeit mehr im Sinne einer Vergangenheit, auf die die Gegenwart und die Zukunft folgen. Es ist eher umgekehrt: Die Zukunft ereignet sich vor der Gegenwart, die Zeit kommt aus der Zukunft.²¹

Als Beispiele für diese These nennt Avnessian sogenannte *Präemptionsphänomene*. Die präemptive Personalisierung etwa beschreibt eine algorithmische Vorhersage (und Zusendung) dessen, was ein:e Konsument:in will, bevor diese:r weiß, dass er oder sie es will. Dies ist ein Prozess, der über das algorithmische Verfahren von Konsumempfehlungen auf Basis früherer Bestellungen hinausgeht. Auch Präemptivschläge in der Kriegsführung und präemptive Polizeiarbeit werden genannt, die sich von *Präventivphänomenen* unterscheiden, weil sie nicht von einer möglichen Zukunft ausgehen, auf die man sich einstellen könnte, sondern eine Zukunft vorwegnehmend konstruieren, auf die reagiert werden muss. Den möglichen Einwand, dass Präemptionsphänomene heute kaum tatsächlich vorkommen, wiese Avnessian vielleicht damit zurück, dass seine Theorie performativ durchführt, wovon sie spricht, dass also die Zukunft antizipiert und die Gegenwart von dort aus betrachtet wird. Als heute schon prägenderes Phänomen lässt sich aber auch die Klimakrise nennen, als gegenwärtige Präsenz einer (in erster Linie) zukünftigen Katastrophe, welche das Handeln in der Gegenwart bestimmt oder bestimmen sollte. Auch der Derivatehandel folgt dem gleichen Prinzip: Es wird „ein Preis in der Zukunft, die *erst noch stattfinden muss*, antizipiert, und diese zukünftige Eventualität wird operationalisiert, um Profite zu erzielen“.²² Diese Phänomene bezeugen eine algorithmische Vorhersage der Zukunft, die rekursiv eingebunden wird in die Gegenwart, sodass diese Gegenwart von der Zukunft aus gestaltet wird.²³

²¹ Avnessian, Armen, Malik, Suhail: „Der Zeitkomplex“. In: Dies. (Hg.): *Der Zeitkomplex. Postcontemporary*. Übers. v. Ronald Vouillé. Berlin: Merve 2016. S. 7–36, hier: S. 7.

²² Ebd. S. 14.

²³ Vgl. ebd. S. 12.

Das Post-Zeitgenössische und die Tragödie



Im Hinblick auf die Frage nach einem post-zeitgenössischen Theater, das eine radikal neu erscheinende, umgekehrte Zeitstruktur formal bearbeiten könnte, zwingt sich ein zunächst kontraintuitiv erscheinender Vergleich auf. Gerade die klassische Tragödie zeichnet sich durch eine intrikate Zeitstruktur aus. Wenngleich Szondi in seinem *Versuch über das Tragische* zuvorderst das Dialektische der Tragödie in den Blick nimmt, wird der tragische Konflikt hier, indes ohne metasprachliche Reflexion, auch als Konflikt verschiedener Zeitlichkeiten beschrieben.²⁴

Die zentralen Momente der Tragödie werden aus dem Aufrufen einer komplexen Vorgeschichte der dramatischen Gegenwart und aus den weissagenden Zukunftsbestimmungen entwickelt. Dabei entspricht dem tragisch-dialektischen Konflikt zwischen individueller Freiheit der Heldenfigur und objektiver Notwendigkeit des Götterwortes eine Dynamik aufeinandertreffender Zeitdimensionen: Es wird in der Tragödie je ein Zukunftswissen zur Sprache gebracht, welches die Notwendigkeit – die Vernichtung der Heldenfigur – als „futura Gegebenheit“ voraussetzt.²⁵ Gegenüber der dramatischen Gegenwart spannt sich eine Zeit auf, die aus der unausweichlichen Zukunft abläuft. Es wird also eine Zukunft konstruiert, die eine solche Sicherheit besitzt, dass sie als zukünftige Vergangenheit der Gegenwart gewissermaßen zuvorkommt.

Anhand dieser Parallele einer verkehrten Zeit lassen sich vielleicht einige Absolutheitsansprüche relativieren: sowohl an die Neuheit des *Zeitkomplexes* als auch an komplexe Zeitlichkeiten im Drama, die bereits in der griechischen Tragödie das aristotelische Ideal der zeitlichen Einheit unterlaufen. Es gibt jedoch auch einen gewichtigen Unterschied: In der Tragödie spielt eine Form des Nicht-Wissens über die scheinbar bekannte Zukunft eine entscheidende Rolle. Wie in *König Ödipus* kann die Peripetie, der Umschlag von Rettung in Vernichtung, in eins fallen mit der Anagnorisis, dem Wiedererkennen, bzw. dem Umschlag von Unwissen in Erkenntnis.²⁶ Ödipus versteht die Prophetie falsch, bzw. kann er, wie Staiger schreibt, es nicht lassen, „die Zukunft als ungewisses Ergebnis seiner Freiheit anzusehen.“²⁷ Während das Tragische der

²⁴ Damit folge ich einer These Simon Godarts, der zu einer „Theorie der Peripetie“ forscht. Der tragische Umschlag ist nach Godart stets auf multiple Zeitdimensionen angewiesen, die sich unter anderem mit dem Begriff „Future Perfect“ (so auch der Name der Research Area, die Godart am Exzellenzcluster „Temporal Communities“ koordiniert) fassen lassen. Vgl. hierzu Godart, Simon: „Peripety. On the Relation of Tragedy, Time and Theory“; zitiert nach: <https://www.temporal-communities.de/research/future-perfect/projects/peripety-godart/index.html> [konsultiert am 10.05.2022].

²⁵ Szondi: „Theorie des modernen Dramas“. S. 85; ders.: „Versuch über das Tragische“. S. 220.

²⁶ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. S. 16.

²⁷ Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. S. 170.

Tragödie schließlich daraus folgt, dass jenes, das die Rettung herbeiführen soll, zur Vernichtung führt,²⁸ lässt sich die Tragik des Post-Kontemporären damit beschreiben, dass ein orakelnder Algorithmus eine bekannte (und damit vorgängige) Zukunft prophezeit, die das Handeln in der Gegenwart determiniert. Obgleich die Zukunft eine Offenheit besitzt, die sich gerade darin zeigt, dass gegenwärtiges Handeln diese Zukunft beeinflussen kann, wird die Gegenwart über die Zukunft als festgelegt begriffen. Das Handeln in der Gegenwart ist es jedoch, was die Zukunft erst fixiert, indem es dem Wissen um die Zukunft folgt und diese entweder verhindert oder realisiert, aber nicht in der Lage ist zu prüfen, ob auch etwas völlig anderes hätte passieren können. Staigers Beschreibung des Ödipus muss für die Tragik des *Zeitkomplexes* also gerade umgekehrt werden, besteht sie doch in der *Weigerung*, „die Zukunft als ungewisses Ergebnis seiner Freiheit anzusehen.“

Wie das gegenwärtige Theater diese post-kontemporäre Tragik bearbeiten könnte, ob in Form einer Ödipus-Adaption unter veränderten Vorzeichen, oder, wie Avanesian und seine Mitstreiter:innen es für die Kunst fordern, indem es ‚von der Zukunft aus‘ eine Differenz und ein Potenzial in die Gegenwart einzuführen versucht, muss an dieser Stelle offen gelassen werden. Wie die Kunst mit dem komplexen Zeitverhältnis in Zukunft umgehen wird, wissen wir – erfreulicherweise – nicht. Die post-zeitgenössische Logik ist nicht wenig herausfordernd in ihrer verkehrten Zeitlichkeit, aber das Theater, dessen Form sie werden könnte, kannte immer schon andere Zeitpfeile als den bloß linearen.

Literaturverzeichnis

Aristoteles: *Poetik*. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5. Übers. v. Arbogast Schmitt. Hg. v. Hellmuth Flashar. Berlin: Akademie Verlag 2008.

Avanesian, Armen, Malik, Suhail: „Der Zeitkomplex“. In: Dies. (Hg.): *Der Zeitkomplex. Post-contemporary*. Übers. v. Ronald Vouillé. Berlin: Merve 2016. S. 7–36.

Godart, Simon: „Peripety. On the Relation of Tragedy, Time and Theory“. <https://www.temporal-communities.de/research/future-perfect/projects/peripety-godart/index.html> [konsultiert am 10.05.2022].

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 6. Aufl. 2015.

²⁸ Vgl. Szondi: „Versuch über das Tragische“. S. 216.

- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1984.
- Sophokles: *König Ödipus*. Übers. v. Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2019.
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis, 3. Aufl. 1956.
- Szondi, Peter: „Theorie des modernen Dramas“. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. v. Jean Bollack et al. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978. S. 9–148.
- Szondi, Peter: „Versuch über das Tragische“. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. v. Jean Bollack et al. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978. S. 149–260.