

CAROLINE JESSEN

THEATERARBEITEN

SUHRKAMP, SZONDI UND DAS ZÜRCHER SCHAUSPIELHAUS

Welche Rolle spielt die Praxis des Theaters für die *Theorie des modernen Dramas*, die 1956 im Suhrkamp Verlag erschienene und schon in ihrer Zeit als Standardwerk gelesene Dissertation Peter Szondis (1929–1971)?¹ Dass Szondi dem Theater verbunden war, ist wiederholt in knappen Hinweisen – auf die Freundschaft zu Ivan Nagel, die Besuche im Schauspielhaus Zürich und daraus hervorgehende Theaterkritiken² – betont worden. Christoph König hat auf die Freundschaft zum Dramaturgen des Schauspielhauses, Kurt Hirschfeld, und den Anteil des Theaterspielplans am »Kanon der Habilitationsschrift« Szondis hingewiesen.³ Auch in der Dissertationsschrift Szondis zeichnet sich der Spielplan des Theaters ab. Zum Teil erklärt sich dies aus dessen Weite, bemerkenswert bleibt es aber doch, denn das Buch selbst hat viele Fäden, die es mit Theaterbesuchen, Gesprächen und Werkstatt verbinden, gekappt beziehungsweise auf ein Minimum reduziert. Dadurch wirft es die Frage nach seinem Kontext und seiner Entstehung auf. Dies bildet den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

- 1 Vgl. Andreas Isenschmid, Frühe Meisterschaft in der *Theorie des modernen Dramas*, in: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, hg. von Christoph König unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid, Marbach a.N. 2004, S. 23–30, hier S. 23; Klaus L. Berghahn, (Re)Readings – New Readings: Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (1956), in: Monatshefte 101 (2009), H. 3, S. 307–313, insb. S. 307 f.
- 2 Vgl. z. B. Peter Szondi, Dramaturgie im Schiller-Jahr [Geschrieben 1955 anlässlich einer Aufführung der *Braut von Messina*], in: Theater – Wahrheit und Wirklichkeit. Freundschaft zum sechzigsten Geburtstag von Kurt Hirschfeld am 10. März 1962, Zürich 1962, S. 129 f. – Szondis erste Veröffentlichung war die Besprechung einer Aufführung von Jean-Paul Sartres *Les mains sales* im Schauspielhaus (in: Zürcher Student 26 (1949), H. 8, S. 213–216). Vgl. Christoph König, Humanismuskritik, in: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, S. 15–21, hier S. 18.
- 3 Christoph König, Theorie im *Versuch über das Tragische*, in: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, S. 45–54, hier S. 45: »Am Kanon der Habilitationsschrift nimmt das Zürcher Schauspielhaus am Pfauen einen gewichtigen Anteil – Szondi hat die Dramen fast alle dort gesehen. Mit Kurt Hirschfeld (1902–1964) [...] ist er befreundet.« Vgl. Christoph König, Nachwort, in: Peter Szondi, Schriften II, Berlin 2011, S. 459–480, hier S. 460.

Die *Theorie des modernen Dramas* lässt sich ohne Wissen um den im Folgenden dargestellten ›Kontext‹, zu dem auch das schwer in den Dokumenten greifbare Gespräch mit Kurt Hirschfeld gehört, lesen, und dennoch ist es wissenschaftsgeschichtlich interessant zu fragen, wie stark das Buch vom ›außer-universitären‹ Nachdenken über Literatur und Literaturtheorie am Zürcher Schauspielhaus, der Praxis des Theaters und nicht zuletzt partikularer Erfahrung geprägt ist,⁴ sowohl in seiner Form als auch im Gegenstand, von dem es handelt. Im Folgenden geht es daher, ausgehend von Peter Szondis Nachlass, dem Archiv des Suhrkamp Verlags und dem in New York bewahrten Nachlass Kurt Hirschfelds um das Beziehungsnetz, in dem *Die Theorie des modernen Dramas* ein wichtiger Kreuzungspunkt ist.

Formsemantik – der Suhrkamp Verlag

Am 10. November 1955 machte der Dramaturg des Zürcher Schauspielhauses, Kurt Hirschfeld (1902–1964), den ihm durch viele Treffen in Zürich verbundenen Peter Suhrkamp (1891–1959) auf ein »zumindest in der Anlage bedeutendes Manuskript« aufmerksam. Auch Szondis Doktorvater Emil Staiger (1908–1987) werde sich an den Verlag wenden, er habe dies zumindest Szondi versprochen. Hirschfeld erklärte:

Ich würde gern mich mit Ihnen über das Manuskript unterhalten, weil ich glaube, dass es in einigen Punkten erweitert werden müsste, finde aber, dass seit Lukács' Soziologie des Dramas und Benjamins wenigen Theaterarbeiten kaum so Gutes geschrieben ist. Aber, wie gesagt, es wäre, glaube ich, vieles noch zu ändern. Hoffentlich finden wir Zeit, uns zu unterhalten.⁵

Der Nachdruck, mit dem Hirschfeld die Dissertation empfahl, und die Bezugspunkte seines Lobes – Lukács und Benjamin – deuten an, dass der Dramaturg das Neue dieser Arbeit und die Tradition, in die sie sich stellte, sah.

- 4 Ausgehend von der Beobachtung, »das Subjektive in Szondis Analysen« sei »ebenso gegenwärtig wie schwer zu fassen«. Christoph König, »La syntaxe est une faculté de l'âme.« Übersetzungen von Aphorismen Paul Valerys, in: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, S. 5–13, hier S. 11. Zu den Verbindungen zwischen Biografie und Werk, genauer: Schreibstil, vgl. Hans-Christian Riechers, Peter Szondi. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a. M. und New York 2020, insb. S. 9–14 und S. 36 f.; Thomas Sparr, Peter Szondi, in: Bulletin des Leo Baeck Instituts 78 (1987), S. 59–69.
- 5 Kurt Hirschfeld an Peter Suhrkamp, 10. 11. 1955, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv, SUA: Suhrkamp Peter-Suhrkamp-Archiv/01 Verlagsleitung/Allgemeine Korrespondenz.

Szondi legte eine Arbeit vor, die den Formbegriff für das moderne Drama historisierte,⁶ das Entstehen neuer Formen als Reaktion auf eine Krise, die zunehmende Diskrepanz zwischen Form und Inhalt in Dramen des späten 19. Jahrhunderts, erklärte.⁷ Die Auswahl der Beispiele und die Analysen waren streng, fast ›mathematisch‹,⁸ auf die Idee der dialektischen Bezogenheit von Form und Inhalt und das Beschreiben der Ausprägungen dieser Bezogenheit in den Texten hin orientiert. Als methodisch leitend nannte Szondi unter Bezug auf Adorno den Gedanken, »Form etwa als ›niedergeschlagenen‹ Inhalt«⁹ aufzufassen. An diesen Gedanken anknüpfend setzte er die Form als traditionsbildendes Moment, das Auseinanderfallen von Form und Inhalt als (ungelöste) Krise der Tradition. Das wesentliche Element, an dem die *Theorie des modernen Dramas* die Diskrepanz von Form und Inhalt in unterschiedlichen Erscheinungsformen aufzeigte, war der Dialog – als »das sprachliche Medium« der »zwischenmenschlichen Welt«, die das Drama konstituiere. Denn: »Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein.«¹⁰ Die Krise des Dramas wird so als eine Krise des Gesprächs aufgezeigt, die Krise der Form als Krise des menschlichen Miteinanders sichtbar. Aber die *Theorie des modernen Dramas* formulierte eine literaturwissenschaftliche Theorie; die Möglichkeit der soziologischen Perspektive wird nur angespielt.

Dass Hirschfelds einiges in der Arbeit fehlte, erklärt sich aus deren strenger Struktur und der Auswahl der Beispiele ebenso wie vor dem Hintergrund von Hirschfelds eigenen, langjährigen Überlegungen zu »Formen des Theaters«, »Probleme[n] des modernen Theaters« und »Probleme[n] der modernen Dramaturgie«,¹¹ die aber nicht in geschlossener, strukturierter Form publiziert wurden. Auf sie wird später zurückzukommen sein.

6 Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M. 1956, insb. S. 7–11.

7 Szondis Ausgangspunkt ist literaturgeschichtlich das geschlossene Drama, »das Drama, wie es im elisabethanischen England, v. a. aber in Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts entstand und in der deutschen Klassik weiterlebte.« Ebd., S. 10. Vgl. Peter Szondi an Peter Suhrkamp, 30. 11. 1955, in: Peter Szondi, *Briefe*, hg. von Christoph König und Thomas Sparr, Frankfurt a. M. 1993, S. 60–65, hier S. 60.

8 Vgl. Riechers, Peter Szondi, S. 37.

9 Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 9. Szondi zitiert aus Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, S. 28.

10 Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 12.

11 Kurt Hirschfeld, »Probleme des modernen Theaters« [Notizbuch, o. D.], in: The Leo Baeck Institute, New York, Center for Jewish History [abgekürzt: LBI], Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Box 3, Mappe 2/12; Radiovortrag »Aktuelle Fragen des Schauspiels (Theaterprobleme)«, 16. April 1963, in: Ebd., Box 4, Mappe 4/6; »Probleme des modernen Theaters (Basler Fassung)«, in: Ebd., Box 4, Mappe 4/15; »Probleme der modernen Dramaturgie« [o. D.], in: Ebd., Box 4, Mappe 4/18; »Formen

Ein Gespräch zwischen Suhrkamp und Hirschfeld über die Dissertation ist nicht dokumentiert, beide standen allerdings in einem direkten, sehr engen Kontakt, der Arbeit mit privatem Austausch verband, und sich nur teilweise in erhaltenen Briefen abbildet. Diese handeln von Fragen zur Übersetzung neuer Stücke, Aufführungsrechten, interessanten neuen Autorinnen und Autoren, Neuerscheinungen des Verlags, von T.S. Eliot, Brecht und Benjamin – sowie der gemeinsamen Freundschaft zu Hanns Wilhelm Eppelsheimer (1890–1972), dem Direktor der 1947 neubegründeten Deutschen Bibliothek in Frankfurt am Main. In einem Brief Hirschfelds an ihn finden sich Spuren der Unterhaltung mit Suhrkamp:

Das Gespräch mit Peter war recht ulkig. Lass Dir doch bitte von ihm das Manuskript des jungen Szondy [sic] »Theorie des Dramas« zeigen. Es dürfte Dich trotz deiner bisweilen anti-theoretischen Haltung der sauberen und tachtletischen Analysen wegen interessieren.¹²

Suhrkamp wandte sich über Staiger an Peter Szondi, ließ auch Hirschfeld seine schriftliche Reaktion auf das Manuskript in einem Durschlag zukommen, schrieb, er sei überzeugt, dass Hirschfeld seine Einschätzung und die brieflich geäußerten Kritikpunkte teile: »Vielleicht führen Sie die Angelegenheit gesprächsweise in Zürich noch weiter.«¹³ Hirschfeld antwortete prompt, wie sehr er sich über Suhrkamps Interesse an der Arbeit freue, wie erfreut auch Staiger sei, und bekräftigte: »Gerne führe ich Ihren Part in der Unterhaltung mit Szondy [sic] weiter.«¹⁴ Von dieser Fortführung eines Gesprächs scheinen sich keine Spuren erhalten zu haben.

Zwischen Hirschfelds Schreiben an Suhrkamp und dem Erscheinen der *Theorie des modernen Dramas* lag ein Jahr. Das Buch kam am 23. November 1956 in den Buchhandel.¹⁵ In den Monaten, die dazwischen lagen, erhielt Szondis

des Theaters« [o.D.], in: Ebd., Box 4, Mappe 4/21; verschiedene Entwürfe und Notizen zu »Probleme des modernen Theaters« [o.D.], in: Ebd., Box 4, Mappe 4/22; »Form« [unvollständig, 3 S., o.D.], in: Ebd., Box 5, Mappe 5/14.

12 Kurt Hirschfeld an Hanns Wilhelm Eppelsheimer, 21.11.1955, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, Box 1, Mappe 3.

13 Peter Suhrkamp an Kurt Hirschfeld, 25.11.1955, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv, SUA: Suhrkamp Peter-Suhrkamp-Archiv/01 Verlagsleitung/Allgemeine Korrespondenz.

14 Kurt Hirschfeld an Peter Suhrkamp, 28.11.1955, in: Ebd.

15 Peter Suhrkamp an Peter Szondi, 24.11.1956, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe. Vgl. zur Zusammenarbeit: Steffen Martus und Carlos Spoerhase, Primärliteratur. Über Peter Szondis Publikationspraktiken, in: *Geschichte der Philologien* 61/62 (2022), S. 109–117 und dies., *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*, Berlin 2022.

Studie die Form, in der sie heute bekannt ist. Bereits im ersten Schreiben, noch an Emil Staiger adressiert, hatte Suhrkamp mitgeteilt, dass ihn das zugesandte Manuskript »verpflichte[]«. Man müsse »einige Äusserlichkeiten, die bei einer Dissertation notwendig sind, beseitigen«, doch sei die Arbeit schon »so wie sie vorliegt, keine typische Dissertation«, ja sie sei »wirklich eine ganz ungewöhnliche Arbeit«. ¹⁶ Zudem füge sie sich in eine Reihe ein, die der Verlag neu begründen wolle: kurze Texte zur Gegenwartsliteratur in Broschur.

Der Verleger hatte inhaltliche Einwände und Fragen, erkundigte sich vor allem nach den Gründen für die Nicht- oder Zu-wenig-Berücksichtigung von Shakespeare, Frank Wedekind, T.S. Eliot. Und er formulierte stilistische Fragen, die auch inhaltliche waren. Ihn störten besonders vermeintliche Modewörter:

Und dann noch eine Kleinigkeit: die Verwendung von »dialektisch«. Es gibt in der heutigen Literatur zwei Ausdrücke, die im Gebrauch ihre Konturen verloren haben: »dialektisch« und »existentialistisch«. Auch bei Peter Szondi ist der Gebrauch von »dialektisch« nicht immer eindeutig. Der Begriff sollte so wenig wie möglich verwendet werden, und wenn, dann nur nachdem die Bedeutung eindeutig festgelegt ist. ¹⁷

Während die Anbahnung des Verlagskontakts und die über Bande an Szondi gerichteten Hinweise den hierarchischen Rahmen der Lehrer-Schüler-Beziehung fortschrieben, etablierte sich mit der Antwort Szondis ein Gespräch zwischen dem Verlag und seinem Autor. Und während Suhrkamps inhaltliche Punkte in der folgenden Korrespondenz und Arbeit am Text nach Szondis Antwortbrief entfielen, rückten der Stil und die Gestalt des Buchs weiter in den Vordergrund. ¹⁸ Szondi hatte beidem durchweg viel Aufmerksamkeit gewidmet. Es gehe darum, hatte er dem Freund Ivan Nagel zu Beginn der Arbeit an der Dissertation 1953 geschrieben, »die Evidenz von etwas, das uns aufgegangen ist, weiterzugeben«, das erfordere Verknappung, »etwas Frechheit«, richtete sich »gegen eine Literaturwissenschaft, die am Veröden« ist. ¹⁹ Der Text sollte auch deshalb »möglichst dicht und theoretisch« ²⁰ sein.

16 Peter Suhrkamp an Emil Staiger, 25.11.1955 [Durchschlag], in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

17 Ebd.

18 Das Typoskript der Dissertation im Archiv (eine Zwischenfassung) dokumentiert die entsprechende Überarbeitung für den Druck genau. Vgl. Peter Szondi, *Die Theorie des modernen Dramas*. 1 Mappe, mit hs. Anm. von Emil Staiger, in: DLA, Nachlass Peter Szondi.

19 Peter Szondi an Ivan Nagel, 4.9.1953, in: Szondi, Briefe, S. 22–27, hier S. 22.

20 Peter Szondi an Bernhard Böschstein, 24.9.1954, in: Ebd., S. 44–46, hier S. 44.

Suhrkamp stellte in der Arbeit am Text dennoch fest, dieser kranke »nach wie vor an der Verwendung unglücklicher, weniger eleganter Ausdrücke«, er spiegele »die gedankliche Anstrengung des Autors«, habe »aber noch nicht die notwendige Eleganz erreicht, in der sich das Darüberstehen des Autors zu äussern hat.« Der Verleger nannte – unter Angabe einiger bemängelter Seiten und dem Zusatz, die »speziellen Ungeschicklichkeiten« fänden »sich auch noch an anderen Stellen« – sich wiederholende Ausdrücke wie »verdankt sich«, »gründet in« oder auch »eignet eine« und forderte, sie sollten ersetzt werden. Auch »[a]ndere stilistische Schwerfälligkeiten«, die zu ändern waren, wurden unter dieser Überschrift in einem eigenen Abschnitt des Schreibens aufgelistet.²¹ Diese konkrete, in der praktischen Textarbeit verankerte Kritik wurde von Szondi umgesetzt. Das Buch ist in seiner sachlichen Sprache frei von den Eigenheiten seiner Zeit, klassisch.

Suhrkamp setzte auf Verknappung und Verdichtung, einen Kontrast zu den kleinteiligen, »schwerfälligen« Apparaten akademischer Arbeiten. Seinem Formideal hielt auch die Bibliografie nicht stand, an der Szondi zunächst in verkürzter Form festgehalten hatte.²² Doch der Verleger konstatierte, nur die Nachweise seien notwendig: »Darüber hinaus sollte man nun nicht gehen. Mir scheint, Sie betrachten die Frage etwas einseitig vom wissenschaftlichen Buch aus.«²³ Wichtig fand er hingegen eine Formulierung, die Szondi an den Beginn seiner Literaturliste gesetzt hatte und die Suhrkamp nun, wie zur Bekräftigung, in seinem Brief noch einmal vollständig wiederholte:

Entscheidende Einsichten verdankt die Untersuchung der Hegelschen Aesthetik, E. Staigers »Grundbegriffen der Poetik«, dem Aufsatz von G. v. Lukacs »Zur Soziologie des modernen Dramas« sowie Th. W. Adornos »Philosophie der neuen Musik«.²⁴

Die Wiederholung markierte die Bedeutung der Formulierung. »Damit ist, meine ich, ein Dank an die wissenschaftlichen Bürgen wohl abgestattet.«²⁵ Das Streichen der Hinweise auf Texte, die die Studie in einen weiten Echo-

21 Alle Zitate dieses Absatzes: Peter Suhrkamp an Peter Szondi. Anlage zum Brief vom 21.7.1956, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

22 Peter Szondi an Peter Suhrkamp, 29.10.1956, in: Ebd.

23 Peter Suhrkamp an Peter Szondi, Anlage zum Brief vom 21.7.1956.

24 Peter Suhrkamp an Peter Szondi, 1.11.1956, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe. – Peter Szondi, Die Theorie des modernen Dramas. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich, Teildruck, Frankfurt a.M. 1956, S. 24.

25 Peter Suhrkamp an Peter Szondi, 1.11.1956.

raum stellten, der sich von Aristoteles über so unterschiedliche Gelehrte wie Karl Vossler, Emil Ermattinger, Leo Löwenthal und Karl Wolfskehl bis hin zu den mit Theaterarbeit vertrauten Autoren wie Ferdinand Bruckner und Herbert Ihering spannte, ließ die Formulierung, an das Ende des Schlusses (geschrieben »Statt eines Schlusswortes«) gesetzt, zur schmalen – und eigentlich rätselhaften, spannungsreichen – Genealogie werden,²⁶ die viele Besprechungen des Buchs aufnahmen und in ihrer Spannung zur Abgrenzung Szondis von der Poetik Emil Staigers zu verstehen suchten.²⁷

Wie Siegfried Unseld dem Autor nach Erscheinen des Bands im Hinblick auf die Frage einer erweiterten Neuauflage schrieb, hatte man beabsichtigt, Szondi »diese Chance eines Forums zu geben, von dem aus Sie gehört werden und vor dem Sie als Autor bestehen könnten.« Man habe im Verlag durchaus »mancherlei kritische Einwände« zum Buch gehabt, doch sei »eine vollkommene Identifikation des Verlages mit all seinen Büchern« ohnehin »nicht möglich.«²⁸ Die Arbeit an der Form war ebenso wie der autoritative Name des Verlags mit all dem, was dahinterstand – darunter Adorno, Benjamin und Brecht –, Teil der Anstrengung, der Arbeit ein ›Forum‹ zu geben, auch da, wo sie den eigenen Positionen nicht entsprach. Einwände hatten sich auf Szondi – bewusst, als »Abblendung aufs Formproblem«²⁹ im Sinne einer stärkeren Prägnanz der Theorie, vorgenommene – Fokussierung der Abschnitte zu Brecht auf das epische Theater bezogen, während Brecht doch »nicht nur im Theoretischen, sondern auch in der eigenen schöpferischen und praktischen Theaterarbeit«³⁰ darüber hinausgegangen sei. Doch das hatte Peter Suhrkamp nicht zu ändern verlangt. Die Differenz sprach offensichtlich nicht gegen die Aufnahme der Arbeit in den Verlag, änderte nichts am Urteil über ihre Qualität.

26 Kai Bremer nennt Theodor W. Adorno und den in den Ausführungen zur Methode und im Schluss nicht erwähnten Bertolt Brecht als die zwei »Autoritäten« des Buchs. Vor diesem Hintergrund gewinnt der Dank im Buch Relevanz als gesetzter Zusammenhang, in den sich Szondi stellt. Vgl. Kai Bremer, Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956, Bielefeld 2017, S. 14.

27 Szondi nennt die Poetik Emil Staigers als Beispiel der »Bestrebung, sich vom historisierten Grund der Poetik, von den konkreten Dichtungsarten, auf Zeitloses zurückzuziehen«, er stellt die *Theorie des modernen Dramas* als Versuch des »Ausharren[s] auf dem historisierten Boden« im Anschluss an Lukács, Adorno und Benjamin, ihre Aufnahme des dialektischen Denkens Hegels vor. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 8 f. Vgl. dazu v. a. Bremer, Postskriptum Peter Szondi, S. 40.

28 Siegfried Unseld an Peter Szondi, 15.4.1959, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

29 Isenschmid, Frühe Meisterschaft in der *Theorie des modernen Dramas*, S. 29.

30 Siegfried Unseld an Peter Szondi, 15.4.1959.

Theorie in der Praxis – Kurt Hirschfeld

Kurt Hirschfeld agierte in Zürich nach 1945 ähnlich, sein Brief an Suhrkamp zu Szondis Dissertation hat dies, im Kleinen, angedeutet. Der breite (»defensive[]«³¹), entschieden internationale Spielplan des Schauspielhauses illustriert dies in einem größeren Zusammenhang. Nebeneinander standen hier allein Mitte der 1950er Jahre Sophokles, Shakespeare, Schiller, Jacques Offenbach, Gogol, Hauptmann, Claudel, Ibsen, Wilder, Brecht, Sartre, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Aharon Megged, Mary Chase und andere.³² Der 1933 in die Schweiz geflüchtete Hirschfeld war verantwortlich für diesen Spielplan, die Suche nach neuen Stücken, die Kommunikation mit Autorinnen und Autoren, Übersetzerinnen und Übersetzern, anderen Häusern, Verlagen und Presse. Mit Peter Löffler konzipierte er lange auch die Programmhefte. Adorno konnte 1964 in Erinnerungen an Walter Benjamin im Umfeld eines soziologischen Seminars zu Beginn der 1920er Jahre noch festhalten,³³ Hirschfeld gehöre zu den Menschen aus diesem Kreis, »deren Namen später unter die Leute gekommen sind.«³⁴ Aber Hirschfeld ist heute jenseits theatergeschichtlicher Zusammenhänge kaum bekannt, denn seine Arbeit ist in der Praxis verankert. Dessen war sich auch der Literaturwissenschaftler Hans Mayer bewusst, der ihm in den späten 1930er Jahren in dessen Funktion als Berater des Verlegers Emil Oprecht begegnet war. Hirschfeld sei »ein gebildeter Marxist, ein Freund Brechts, ein redlicher Kritiker und ausgezeichnete Essayist, der leider nur selten schrieb, mehr dazu neigte, an den Manuskripten anderer Leute zu arbeiten.«³⁵ Ähnlich taucht er in Charakterzeichnungen anderer Freunde, Kolleginnen und Kollegen auf. Mayer erkannte in Hirschfelds »Mischung aus Ironie und Trauer, marxistischer Doktrin und geheimer Skepsis« aber Züge seiner eigenen Erfahrung wieder. Hirschfeld sei innerlich einsam gestorben: »Das Bewußtsein der

31 Vgl. König, *Theorie im Versuch über das Tragische*, S. 45.

32 Vgl. Adrian Feller, Stückverzeichnis Schauspielhaus Zürich, Spielzeiten 1938/39–2017/18, aktualisiert am 12.11.2018, <https://www.schauspielhaus.ch/de/archiv/> (1.2.2022).

33 Ernst Troeltsch, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3.1: *Der Historismus und seine Probleme. Das logische Problem der Geschichtsphilosophie*, Tübingen 1922.

34 Theodor W. Adorno, *Erinnerungen* (1964), in: *Vermischte Schriften I: Theorien und Theoretiker. Gesellschaft, Unterricht, Politik*, Frankfurt a. M. 2003, S. 173–178, hier S. 173.

35 Hans Mayer, *Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen*, Bd. 1, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1985, S. 216. – Vgl. [Peter Bichsel,] Mayer, Hans, in: *Bibliothek Kurt Hirschfeld (1902–1964). Widmungsexemplare. Autographen. Mit einem Vorwort von Martin Dreyfus*, Zürich 2007, S. 49.

jüdischen Herkunft war zuletzt stärker als die Doktrin eines rationalen und progressiven Antifaschismus.«³⁶ Er sei »ein Unsicherer, leidenschaftlich im Urteil und streitbar«, erklärte Max Frisch, »und doch ein Verschwiegen-Unsicherer, das Gegenteil eines sicheren Pharisäers, sicher aber in seinen Zuneigungen und zäh im Vertrauen und wie so mancher, der einmal und für immer aus seiner Herkunft verstoßen worden ist, der persönlichen Treue sehr bedürftig.«³⁷

Der Freundes- und Bekanntenkreis des jüdischen Emigranten in der Schweiz war weit. Während Adorno, Brecht, Erich Kästner und Helmuth Plessner ihm bereits vor 1933 angehört hatten und verbunden blieben, lernte Hirschfeld dann in Zürich auch Emil Staiger, Max Rychner, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, aber auch Thornton Wilder, Max Brod und Paul Celan kennen. Hirschfelds Haus war ein Treffpunkt für Gershom Scholem, Monika und Helmuth Plessner, Peter Suhrkamp, Max Frisch, Peter Szondi und andere – über die Welt verstreute jüdische Emigrantinnen und Emigranten, Deutsche und Schweizer. Das intellektuelle Profil des Gastgebers bleibt in den publizierten Briefwechseln und Erinnerungen aus diesem Kreis blass. Dies gilt auch für den Austausch mit Peter Szondi. Die wenigen im Archiv zugänglichen Briefe aus den 1950er und 1960er Jahren bezeugen im vertrauten Ton die Freundschaft, sie sind aber keine Briefgespräche über Literatur wie etwa die Briefe Szondis an Ivan Nagel, dienen vielmehr der Planung von Treffen oder dem Dank für Buchsendungen und so weiter;³⁸ dies lag zumindest teilweise am konstanten Zeitmangel Hirschfelds.

Hirschfelds Arbeit ist tief in das Schauspielhaus eingewoben, ebenso sind es die Umstände, die ihn 1933 als deutschen Juden in die Schweiz gebracht hatten. Geboren 1902 in der Nähe von Hannover, hatte er nach einem Studium der Philosophie, Soziologie, Germanistik und Kunstgeschichte zunächst in Berlin als Journalist gearbeitet und war 1931 als Dramaturg an das Hessische Landestheater Darmstadt unter der Leitung Gustav Hartungs gekommen – »eine der modernsten und fortschrittlichsten Bühnen des damaligen Deutschland«,³⁹ wie Hans Sahl rückblickend befand. Hirschfeld betreute die Redaktion der *Blätter*

36 Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf, S. 217 f.

37 Max Frisch, Rede zum Tod von Kurt Hirschfeld (1964), in: Ders., Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. V (1964–1967), hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt a. M. 1976, S. 355–359, hier S. 356.

38 Der Briefwechsel ist zum Teil im DLA in Originalen und Kopien einsehbar, zum Teil im LBI überliefert. Vgl. Peter Szondi an Kurt Hirschfeld (1956; 1960–1962), in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe; Kurt Hirschfeld an Peter Szondi (1955–1964; Kopien 1961–1964), in: Ebd. – Vgl. Peter Szondi an Kurt Hirschfeld, in: LBI, Kurt Hirschfeld Correspondence Collection, AR 25708, Box 1, Mappe 7.

39 Kurt Hirschfeld, Lebenslauf [geschrieben von Hans Sahl], in: DLA, Nachlass Hans Sahl, 74.1089/3.

des Hessischen Landestheaters, brachte dort Beiträge von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Heinrich und Thomas Mann, Hans Schiebelhuth, Ferdinand Tönnies und anderen.⁴⁰ In den Heften zeichnet sich sein Interesse an der Verbindung von Literatur, Theaterarbeit und Soziologie ab. Ein Bibliotheksverzeichnis aus dieser Zeit zeigt die Spannweite einer Lektüre, in der die Klassiker ebenso wie Wölfflin, Cassirer, Simmel, Sombart, Kropotkin und viele andere Platz fanden.⁴¹ Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme fand Hirschfeld am Schauspielhaus Zürich zunächst eine Zuflucht- und Wirkungsstätte, emigrierte nach einem Zerwürfnis in die Sowjetunion, fand Arbeit als Regieassistent Wsewolod Mejerholds, bevor er unter dem Eindruck der ›Stalinistischen Säuberungen‹ 1934/35 wieder nach Zürich zurückkehrte und mit dem Verleger Emil Oprecht 1938 die Neue Schauspiel AG gründete.⁴² Das Theater etablierte sich als künstlerisch anspruchsvolle, politische Institution. Zum Ensemble gehörten Emigrantinnen und Emigranten wie Therese Giese, Ernst Ginsberg, Kurt Horwitz und Grete Heger. In Zürich wurde Brecht uraufgeführt.⁴³ Die Geschichte dieser Bühne während der Jahre 1933 bis 1945 ist ein Kapitel der Künste im Exil; im Urteil Max Frischs prägte diese Zeit den Ton des Schauspielhauses, »aus der geschärften Wachsamkeit der Vertriebenen, die auf der Hut sein müssen, und aus Helvetischem, aus der Kleinstaatler-Idiosynkrasie gegenüber Großmäuligkeit.«⁴⁴

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs veränderten sich die Koordinaten für die Arbeit, nicht zuletzt durch die wieder durchlässigen Grenzen und die

40 Theodor W. Adorno, Arabesken zur Operette, in: Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt, o.J. (1931/32), H. 5, S. 55–60; ders., Zur Naturgeschichte des Theaters: Fragmente, in: Ebd., o.J. (1931/32), H. 9, S. 101–103 und o.J. (1931/32), H. 13, S. 153–155; ders., Das Foyer. Zur Naturgeschichte des Theaters, in: Ebd., o.J. (1932/33), H. 8, S. 98–100; Walter Benjamin, Oedipus oder der vernünftige Mythos, in: Ebd., o.J. (1931/32), H. 14, S. 157–162; ders., Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit, in: Ebd., o.J. (1931/32), H. 16, S. 184–190; Bert[olt] Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: Ebd., o.J. (1931/32), H. 16, S. 181–184. – Vgl. Kurt Hirschfeld, Vortrag in Darmstadt am 27. April 1963 [Notizen und Entwurf, nur teilweise paginiert], in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Lectures and Speeches, Box 4, Mappe 7, insb. S. 10.

41 List of Kurt Hirschfeld's Library, in: LBI, Kurt Hirschfeld Correspondence Collection, AR 25708, Box 2, Mappe 7.

42 Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Köln, Weimar und Wien 2016, S. 173–195, hier S. 176.

43 Brecht-Uraufführungen am Schauspielhaus 1938–1964: *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941), *Der gute Mensch von Sezuan* (1943), *Leben des Galilei* (1943), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1948). Vgl. Feller, Stückverzeichnis Schauspielhaus Zürich, Spielzeiten 1938/39–2017/18.

44 Frisch, Rede zum Tod von Kurt Hirschfeld, S. 356.

Möglichkeit, an abgerissene oder nur postalisch aufrechterhaltene Kontakte wieder anzuknüpfen, in Gastspielen, Theatertreffen, Radiodiskussionen und Besuchen wieder mit deutschen Einrichtungen zusammenzuarbeiten. Das wohlhabende bürgerliche Zürcher Publikum und seine konservativen Vorstellungen des Theaters rückten als Faktor der Programmplanung wieder stärker in den Vordergrund des Hauses,⁴⁵ das, wie Hirschfeld 1961 unter Umschreibung der ökonomischen Erfordernisse betonte, »eine doppelte Funktion« erfüllen musste. Es sei »Staatstheater und Kammerpiel in einem«. Dies bedeute, »dramaturgisch gesehen, daß wir sowohl das Klassische zu vermitteln haben als auch die Moderne bis zum Experimentellen.«⁴⁶ Hirschfeld sah seine Aufgabe als Dramaturg in der Integration unterschiedlicher Positionen und Publikumsgruppen.⁴⁷

Dass Hirschfeld auf Integration setzte, erschließt sich aber nicht nur aus äußeren Zwängen, sondern war nach dem Krieg auch eine Reaktion auf die bereits vor 1933 als Krise wahrgenommene Gegenwart, in der Tradition nur noch als überlebte fassbar war. 1932 oder 1933⁴⁸ hatte er in einem Aufsatz über *Das Theater als Forderung* noch geschrieben:

Ein Blick in die Wirklichkeit zeigt uns, was die Menschen heute kulturell beherrscht: eine aus vielen Herkunftten zusammengetragene liberalistisch-humanistische Tradition, eine Tradition, die gebunden war an eine kulturelle und gesellschaftliche Ordnung, zu der sie gehört, in die sie passte, eine Tradition die heute durch und durch unsinnig geworden ist und die man aber bisher nicht hat überwinden können.⁴⁹

Der Satz beschreibt aus kultursoziologischer und involvierter Perspektive eine Krise, die Szondi zwanzig Jahre später in den Dramen von Ibsen, Tschchow, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann und anderen analysierte. Für Hirschfeld erforderte die Krise, die er zunächst als gesellschaftliche fasste, andere Dramen, andere Formen der Inszenierung und Darstellung von Bühnengeschehen.⁵⁰ Er musste sich als Dramaturg zu dieser Krise verhalten, forderte in diesem frühen Text, das zeitgenössische Theater müsse »auf Inhalte mehr verpflichtet

45 Vgl. Deutsch-Schreiner, Theaterdramaturgien, S. 192.

46 Kurt Hirschfeld, Pressekonferenz am 17. August 1961, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Lectures and Speeches, Box 4, Mappe 4/16, S. 1 f. und S. 9 f.

47 Vgl. Deutsch-Schreiner, Theaterdramaturgien, S. 185.

48 Das Typoskript ist ergänzt durch eine handschriftliche Statistik, die aktuellsten Zahlen beziehen sich auf das Jahr 1931/32. Vgl. Kurt Hirschfeld, *Das Theater als Forderung*, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Box 4, Mappe 4/26, S. 4.

49 Ebd., S. 1.

50 Vgl. die andere Position Peter Szondis: Peter Szondi an Suhrkamp Verlag, 4.10.1956, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

sein als auf Formen.«⁵¹ Es gehe um »Desillusionierung« und »Aktivierung« des Menschen. Diese Position machte ihn zum Verfechter der Stücke Brechts und, später, offen für die Arbeiten von Frisch und Dürrenmatt. Der notwendigerweise unterschiedlichen Blickwinkel zum Trotz ist die Kongruenz von Hirschfelds Interesse an der Diskrepanz von Inhalt und Form zeitgenössischen Theaters und dem Thema der *Theorie des modernen Dramas* bemerkenswert.⁵² Sie deutet an, wie zentral das Thema der Dissertation Szondis für das Theater war.

Hirschfelds Vorträge und Aufsätze beschäftigten sich auch in der Zürcher Zeit wiederholt mit der Frage von Tradition und der Positionierung des Theaters zu dieser Frage; immer wieder geht es mit unterschiedlicher Akzentuierung um das Verhältnis von Klassikern und neuen Formen, historischen Wandel, die Frage, wie ein Stück jeweils »angemessen« auf die Bühne gebracht werden könne, welchen Darstellungsstil es verlange. Wiederkehrende Beispiele dieser Vorträge sind in verschiedenen Konstellationen Bertolt Brecht, Paul Claudel, Max Frisch, Jean Giraudoux, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Georg Kaiser, Arthur Miller, Jean Paul Sartre und Thornton Wilder; auch andere Autoren des Spielplans finden Berücksichtigung.⁵³ An dieser Stelle ist es weder möglich noch sinnvoll, die Argumentationsgänge und Veränderungen der Positionen Hirschfelds im Einzelnen zu skizzieren.⁵⁴ Die Texte sind theoretisch reflektiert, aber selten in den Argumenten ausgearbeitet. Hirschfeld sah die Leerstelle selbst:

Die Dramaturgie hätte sich zu beschäftigen mit der Analyse der Dramatik, sie hätte die Dramatik einzuordnen in ihrem geistigen und soziologischen Raum und sie hätte die Kontinuität und Divergenz der Dramatik von der

- 51 Hirschfeld, *Das Theater als Forderung*, S. 1 f. – Hirschfeld führt ebd. aus: »Diese uns überkommene Norm des Denkens, von der wir leben, stammt aus einer friedlichen Welt, in der eine gute Herrschaft über uns gesetzt word [sic], die für uns sorgte. Das Bewusstsein im Kampf zu stehen, das heute jeder Einzelne hat, gibt andere Aufgaben und andere Normen. Das bedeutet auch für das Theater eine andere Haltung. Das Theater unserer Zeit also müsste [hs. eingefügt: also wie der Mensch] eher kämpferisch als ästhetisch, eher thesenhaft als gestaltend, eher ethisch als psychologisch sein. Es wird auf Inhalte mehr verpflichtet sein, als auf Formen. Man kann als Inhalt dieser gewollten und geforderten Theaterarbeit 2 Punkte festlegen: das Theater hat auf die Desillusionierung wie auch auf die aktivierung [sic] des Menschen hinzuwirken.«
- 52 Vgl. ebd., »Es ist nicht leicht, wenn man im praktischen Theaterbetrieb steht, [T]heoretisches über den Zustand des Theaters auszumachen.«
- 53 Vgl. insb. Hirschfeld, *Probleme der modernen Dramaturgie*.
- 54 Das wäre Aufgabe einer eigenständigen Analyse. Gegebenenfalls wären dann aber auch Mitschnitte der von Hirschfeld inszenierten Stücke, Bühnenmanuskripte und Regie-Notizen einzubeziehen, weil seine Arbeit sich eben nur zum Teil in theoretischen Überlegungen niederschlägt.

Antike bis zur Moderne beschreibend aufzuzeigen. Sie ist also, wenn Sie wollen, ein Teil, ein spezieller Teil der Literaturwissenschaft, aber sie ist leider nicht als solcher konstituiert.⁵⁵

Die historisch perspektivierte, nicht normativ angelegte Analyse der Dramatik sei eine Leerstelle, die ein »Praktiker« nicht füllen könne:

Es ist üblich, dass man in einem akademischen Vortrag eine Literaturangabe macht, und ich finde das eine gute und reelle Sitte. Mir wird es schwer, Sie auf irgendeine Art von Literatur hinzuweisen; denn ich kenne trotz Bekanntem kaum eine solche. Echte Analyse der Dramatik, wie sie Aristoteles getrieben hat, müsste wieder aufgenommen werden. [...] Echte Analyse muss Stück, Form, Sprache, Story und geistigen Hintergrund beschreibend feststellen. Ich spreche also von einem Wissenschaftszweig, den es faktisch nicht gibt, und Sie werden die Forderung verstehen: der Praktiker hat in unseren Zeitläufen nicht die Zeit, das zu leisten, was hier zu leisten wäre.⁵⁶

Das Schauspielhaus und sein Dramaturg sind keine direkte Referenz der Dissertation Peter Szondis. Die *Theorie des modernen Dramas* reagierte aber – im Verzicht auf soziologische Argumentation (ihm fehle »Vertrauen zu den Antworten«,⁵⁷ bemerkte Szondi gegenüber Nagel) und ohne eine eingehende Beschäftigung mit Inszenierungs- und Bühnenfragen – auf die Leerstelle,⁵⁸ die Hirschfeld im angeführten Vortrag in Zürich und auch in anderen Zusammenhängen benannte; sie ist »echte Analyse«, verhält sich beschreibend und interpretierend, nicht fordernd⁵⁹ zu ihrem Gegenstand, zeigt Strukturmomente der Entwicklung neuer Formen im Drama auf.

Hirschfelds Ausführungen machen greifbar, wo die praktische Theaterarbeit Theorie erforderte, selbst praktizierte und die Nähe zur »akademischen« Literaturwissenschaft suchte. In Zürich repräsentierte das Germanistische Seminar

55 Hirschfeld, *Probleme der modernen Dramaturgie*, S. 1. Wendy Adams datiert den Text auf »ca. 1950« und verweist auf partielle Übereinstimmungen mit Kurt Hirschfeld, *Dramaturgische Notizen*, in: *Für die Bücherfreunde*, Zürich 1945, S. 28–39. Vgl. Wendy Adams, *Kurt Hirschfeld and the Visionary Internationalism of the Schauspielhaus Zürich*, *Theatre Survey* 60 (2019), H. 3, S. 385–413.

56 Hirschfeld, *Probleme der modernen Dramaturgie*, S. 1.

57 Vgl. Peter Szondi an Ivan Nagel, 14.11.1954, in: Szondi, *Briefe*, S. 50–56, hier S. 53.

58 Das Urteil einer Rezension von Wilfried Berghahn, die *Theorie des modernen Dramas* sei ein Buch, »das seinen Gegenstand so unentdeckt antrifft, als habe kaum jemand darüber geschrieben«, erwog Szondi als mögliche Werbung (als Buchbanderole) für den Nachdruck. Vgl. Peter Szondi an Siegfried Unseld, 20.5.1959, in: DLA, *Nachlass Peter Szondi, Briefe*.

59 Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 136 (»Statt eines Schlusswortes«).

der Universität diese Literaturwissenschaft, *in persona* war dies vor allem Emil Staiger. Der über die Universität hinaus bekannte Ordinarius stand mit Hirschfeld in einem sachlichen, guten Kontakt. Er war ein regelmäßiger Besucher und, als Autor von Beiträgen im Programmheft und Kritiker, ein Bindeglied zwischen dem Haus und seinem arrivierten Publikum.⁶⁰ Er reagierte auf neue Inszenierungen,⁶¹ kritisierte Entscheidungen und erkundigte sich nach Gründen für gewählte Lösungen. Die Praxis des Theaters bereicherte die eigene Textarbeit. In diesem Sinne fragte er Hirschfeld beispielsweise 1952 nach einer *Nathan*-Inszenierung, wie man darauf gekommen sei, »den Derwisch gar so nährisch und possenhaft aufzufassen«, und ergänzte: »Ich sage das wirklich als Frage, keineswegs aus Besserwisseri. Ich möchte nur Ihre Gründe kennen.«⁶² Das Wissen um Inszenierungsfragen war nicht zu trennen von der Interpretation des Texts, aber verband sich auch mit dessen Außen, der eigenen Gegenwart, politischen Fragen – gerade bei einer Inszenierung des *Nathan* nach dem Holocaust. Staiger erklärte zwar 1952, er habe »am Schauspielhaus jetzt viel mehr Freude [...] als in den Zeiten, da Ihnen eine politische Aktualität in Ihren künstlerischen Bemühungen allzu sehr zu Hilfe kam.« Interessanter als das konservative Geschmacksurteil, das Kunst als geschiedene Sphäre sah, ist aber die unaufgefordert geäußerte Relativierung, die ihm folgte. Es sei sein »gutes Recht«, so Staiger, die Dinge »rein vom künstlerischen Standpunkt aus zu betrachten [...]. Andere Perspektiven sind reichlich genug vertreten.«⁶³

Andreas Isenschmid spricht in Bezug auf die schwierig zu fassende Beziehung zwischen Emil Staiger und Szondi von einer »fast verschwundenen liberalen Streitkultur«,⁶⁴ ohne das Trennende und Sprachlose dabei zu unterschlagen. Zumindest ist das Nebeneinander von »sachliche[r] Differenz« und »persönliche[r] Verbundenheit«, das er im Briefwechsel beobachtet, ein Phänomen, das mit dem Kommunikationsstil Staigers, Hirschfelds und Suhrkamps korrespondiert. Das Aushalten und Zulassen anderer Meinungen beziehungsweise oft auch deren bewusste Integration sind Figuren, die in den Briefwechseln ebenso wie im Verhältnis Szondis und Staigers wiederkehren.

60 Vgl. Emil Staiger, Theater und Gegenwart, Festakt im Schauspielhaus Zürich anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Neuen Schauspiel AG, o. O. 1958, S. 6.

61 Zum schwierigen Verhältnis von Lektüre und Inszenierung vgl. Bremer, Postskriptum Peter Szondi, S. 30–33.

62 Emil Staiger an Kurt Hirschfeld, 4. I. 1952, in: LBI, Kurt Hirschfeld Correspondence Collection, AR 25708, Box 2, Mappe 4.

63 Alle Zitate: Ebd.

64 Andreas Isenschmid, Emil Staiger und Peter Szondi, in: 1955–2005: Emil Staiger und *Die Kunst der Interpretation* heute, hg. von Joachim Rickes, Volker Ladenthin und Michael Baum, Bern u. a. 2007, S. 173–188, hier S. 176.

Möglichkeit des Gesprächs als offene Frage

Dieser Kommunikationsstil und die Theaterarbeit Hirschfelds reagierten auf die politische Gegenwart, in der sie nach dem Holocaust standen. Freunde und ehemalige Kolleginnen und Kollegen in Deutschland gaben in Briefen früh Einblicke in den deutschen Alltag und die widersprüchlichen Bemühungen um einen Wiederaufbau nach dem Krieg und der jahrelangen Ausrichtung der Kultur hin auf die nationalsozialistische Ideologie.⁶⁵ »Urteile über die Situation draussen zu fällen«, habe er sich verboten, heißt es 1946 in einem Brief Hirschfelds an den nach Amerika geflüchteten Freund Hans Sahl, mit dem er die politische und kulturelle Situation dennoch intensiv diskutierte. Es sei »ein Chaos«.⁶⁶ In den Briefen wechseln Freude über Gespräche und Pläne mit Freunden in Deutschland und Entsetzen: »Wobei nicht einmal die Trümmer, die entsetzlichen Trümmer (Darmstadt zum Beispiel ist nicht mehr existent) das ausschlaggebende sind, sondern das Gros der Menschen, von denen ich das Gefühl habe, dass sie wirklich verloren sind.«⁶⁷ Das Bewusstsein der materiellen und geistigen Zerstörung bildete einen wesentlichen Antrieb für die nach 1945 zunehmend dagegen gerichtete Arbeit Hirschfelds. Sie implizierte nun, anders als noch vor 1933, ein sichtbares Festhalten an dem, was von Tradition noch anschlussfähig war, an überlieferten Theaterformen und – angesichts der nationalsozialistischen Karrieren und Überzeugungen von Kolleginnen und Kollegen in Deutschland – eine schwer durchzuhaltende, vermittelnde Position jenseits der politischen und ästhetischen Verwerfungen. Kritisch lässt sich dies als restaurativer Zug und mangelnde Distanzierung von der deutschen Wiederaufbau-Emphase bezeichnen.⁶⁸ Hirschfeld reagierte auf die biografi-

65 Kurt Hirschfeld an Hans Sahl, 3.8.1946, in: DLA, Nachlass Hans Sahl, Briefe. Vgl. zu Kästner insb. Sven Hanuschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, München und Wien 1999. Vgl. insb. Hanns W. Eppelsheimer, Vorwort, in: *Deutsche Exil-Literatur 1933–1945*, hg. von Wilhelm Sternfeld und Eva Tiedemann, Heidelberg und Darmstadt 1962, S. IX–XII, hier S. IX; Werner Berthold, *Exilliteratur und Exilforschung. Ausgewählte Aufsätze, Vorträge und Rezensionen*. Mit einer Einleitung von Wolfgang Frühwald, hg. von Brita Eckert und Harro Kieser, Wiesbaden 1996, insb. S. 61–104.

66 Kurt Hirschfeld an Hans Sahl, 3.8.1946.

67 Ebd.

68 Vgl. Rolf Schneider, *Das Zürcher Schauspielhaus und das Theater in der Bundesrepublik*, in: *Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg*, hg. von Dieter Bachmann und Rolf Schneider, Zürich 1987, S. 45–54; Ursula Amrein, *Kulturpolitik und Geistige Landesverteidigung – das Zürcher Schauspielhaus*, in: *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*, hg. von Sigrid Weigel und Birgid Erdle, Zürich 1996, S. 281–324, insb. S. 315.

sche und historische Zäsur mit dem Festhalten an einer Tradition, die als selbstverständliche ›überlebt‹ schien (um seine Formulierung aus den 1930er Jahren aufzunehmen) beziehungsweise ein ›Fake‹ war. Dies wusste er, aber die überlieferten Stücke und ihre zurückhaltende, aber mit der eigenen Gegenwart in Verbindung stehende Interpretation auf der Bühne bildeten eine Brücke, die das professionelle Gespräch mit Theatern in Deutschland ermöglichte. Die »Intellektuellen«, denen Hirschfeld sich zurechnete, hätten »die schwierige und vielleicht undankbare Aufgabe [...], zu ›vermitteln‹, die harten Gegensätze auszugleichen, um es nicht allzu bald zu der Katastrophe kommen zu lassen.«⁶⁹ Die Situation in Deutschland schreckte ihn persönlich dennoch ab, zur Remigration entschloss er sich 1950, attraktiver Stellenangebote zum Trotz, nicht.⁷⁰ Dem befreundeten Theaterkritiker Karl Heinz Ruppel erklärte er Jahre später, in der Kommentierung einer Kafka-Lektüre: »Wäre ich zwanzig Jahre jünger, würde ich die mir schon zweimal übertragene Leitung der Habima übernehmen, ohne mit der Wimper zu zucken.«⁷¹

Nach Kriegsende sah dies zunächst anders aus. Der Dramaturg hatte bereits im April 1945 zunächst über eine als Forum konzipierte internationale Zeitschrift nachgedacht, dann über einen Verlag, »der alle Fragen, vor allem aber die menschlichen, die in diesen Diskussionen, die jetzt entbrennen, wieder zu kurz kommen sollen, verlegt.«⁷² Im Nachlass haben sich verschiedene undatierte Exposés und Pläne für Bücher und Buchreihen aus der Zeit des Kriegs und der Nachkriegszeit erhalten. Im Hinblick auf die Vermittlungsarbeit Hirschfelds und im Zusammenhang des intellektuellen Austauschs mit Szondi ist ein Exposé interessant, das um 1940 entstanden sein muss.⁷³ Es skizziert *Soziologische*

69 Kurt Hirschfeld an Hans Sahl, 9.9.1947, in: DLA, Nachlass Hans Sahl, Briefe.

70 Hirschfeld bewahrte einen Leserbrief auf, der auf die Idee reagierte, ihn als Generalintendanten nach Berlin zu holen. Vgl. E. S., Charlottenburg. Wiedergutmachung soll aus dem Herzen kommen, in: Neue Zeitung, Briefkasten, 10.3.1950, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Reviews and Clippings, Box 6, Mappe 9/19: »Viele von uns Remigranten oder zwangsweise durch die Kriegereignisse hierher zurück Verschlagenen [...] bereuen inzwischen aufs tiefste, hierher zurückgekehrt zu sein. In einem Land, das schon heute wieder einen Fall Hedler und viele andere bedrückende Symptome aufweist, ist keine Luft zum Atmen für unsereinen. Raten Sie [...] diesen zur Emigration gezwungenen Menschen dringend ab, an hiesige Wirkungsstätten zurückzukehren, denn Sie können es gewiß nicht verantworten, diese Menschen in tiefste seelische Not der Enttäuschung und Vereinsamung zu stürzen.«

71 Kurt Hirschfeld an Karl Heinz Ruppel, 27.12.1958, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Box 2, Mappe 1/16.

72 Kurt Hirschfeld an Hans Sahl, 19.4.1945, in: DLA, Nachlass Hans Sahl, Briefe.

73 Die Skizze bezieht sich auf einen Kontakt zu Alix Guillain, der Frau Bernhard von Groethuysens, die 1951 starb. Da eine neue Marx-Übersetzung von ihr erwähnt wird,

Lesehefte, in denen neben Auszügen aus Klassikern (Marx, Weber, Simmel, Tönnies, Comte und anderen) in einem separaten Punkt Zusammenstellungen aus Texten von Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno (»Wiesengrund, vor allem über Soziologie der Musik«) und Max Horkheimer aufgelistet werden.⁷⁴ Die als für die Gegenwart relevant oder repräsentativ erachtete Auswahl ist bezeichnend. Adorno, Benjamin und Lukács wieder zurück in Gespräch und Auseinandersetzung zu holen, war nach 1945 eine Gegenbewegung zu der Zerstörung, die der Nationalsozialismus hinterlassen hatte. Die bei Suhrkamp erschienene, erweiterte Neuausgabe der während des Kriegs als Kassiber erschienenen Anthologie *Deutscher Geist*⁷⁵ war für Hirschfeld in diesem Sinne eine »Wiederherstellung des ›Deutschen Geistes« – nicht zuletzt durch den nun aufgenommenen »Aufsatz von Benjamin über die Kunst des Uebersetzens«.⁷⁶ Emphatisch bedankte er sich noch neun Jahre später bei Suhrkamp für eine Neuausgabe von Benjamins *Deutsche Menschen*, war »hingerissen von Benjamins Briefausgabe«.⁷⁷ Hirschfelds Bewunderung für Suhrkamp und seine Freundschaft zu ihm gründeten in der Überzeugung von der Notwendigkeit des Neu-Zusammenführens der Bruchstücke von Denk- und Schreibzusammenhängen, die der Holocaust zerstört hatte. Seine Begeisterung für Benjamin war in dieser Konstellation eine Form ›jüdischer Solidarität‹, die er mit Szondi teilte, die beide verband.⁷⁸

scheint das Exposé in den Jahren nach 1939 geschrieben worden zu sein. Vgl. Karl Marx, *Le Capital*, Bd. I, übers. von Alix Guillaïn, Paris 1939.

- 74 Kurt Hirschfeld, *Soziologische Lesehefte*, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Varia, Box 7, Mappe 10/19.
- 75 *Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., hg. von Oskar Loerke und Peter Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1940; *Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten*, hg. von Oskar Loerke und Peter Suhrkamp, neue, erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1953.
- 76 Kurt Hirschfeld an Peter Suhrkamp, 10.11.1953, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv, SUA: Suhrkamp Peter-Suhrkamp-Archiv/01 Verlagsleitung/Allgemeine Korrespondenz.
- 77 Kurt Hirschfeld an Peter Szondi, 26.5.1962, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe. – Vgl.: *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen, ausgewählt und eingeleitet von Walter Benjamin, unveränderte, um den Brief von Schlegel an Schleiermacher erweiterte Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1962; *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen, ausgewählt und eingeleitet von Detlef Holz [d. i. Walter Benjamin]*, Luzern 1936.
- 78 Vgl. Bremer, *Postskriptum Peter Szondi*, S. 48 f. Hinweise auf Schriften Benjamins finden sich auch in Briefen Szondis an Suhrkamp und Hirschfeld (vgl. insb. Peter Szondi an Suhrkamp Verlag, 14.6.1955 [Durchschlag], in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe). Zusammengelesen bilden sie einen Faden, der jenseits der Themen und Fragen Verbindendes markiert.

Für die Theaterarbeit übersetzte sich diese Mischung aus Solidarität und Vermittlung für Hirschfeld in ein Programm, das den ohnehin nur noch dünnen Faden zum Überlieferten hielt und den Kontakt zu den deutschen Bühnen und den konservativen Stimmen im eigenen Publikum suchte, dabei jedoch die eigene Meinung als differente behauptete. In dieser Ambivalenz verteidigte er beispielsweise Positionen Staigers gegenüber Szondi und signalisierte dem Jüngeren doch gleichzeitig, dass er die verteidigte Meinung nicht teile.⁷⁹

Emblematisch für dieses Nebeneinander – und charakteristisch für die Theaterarbeit Kurt Hirschfelds am Schauspielhaus – ist eines der letzten Programmhefte, das unter seiner Theaterleitung erschien: Lessings *Nathan der Weise*. Hirschfeld hatte das Stück für die Spielzeit 1963/64 neu inszeniert.⁸⁰ Das Programmheft brachte einen von Emil Staiger für das Heft verfassten Beitrag, *Die Botschaft Nathans im Theater*, und einen Auszug aus Hannah Arendts Rede zur Verleihung des Lessing-Preises, *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten* (sowie, in knappen Zitaten, »Dokumente und Urteile zu Lessings ›Nathan‹«).⁸¹ Staiger setzte beim »Dichterischen« des »dramatischen Gedichts« an, erinnerte aber auch an die *Nathan*-Inszenierung aus dem Jahr 1951, unter dem Nachhallen der »Gewitter einer kaum überstandenen fürchterlichen Vergangenheit«,⁸² und den damaligen Nathan, Herman Wlach, der wie so viele andere Emigranten aus Deutschland nach 1933 am Schauspielhaus eine neue Wirkungsstätte gefunden hatte. Das Drama selbst zeichne eine Möglichkeit des Miteinanders, die durch die Geschichte nicht tangiert werde, zeitlos sei, immer noch auf eine anthropologisch konstante, »unausrottbare Sehnsucht nach dem größten Glück der größten Zahl von Menschen« antworte.⁸³

79 Vgl. Kurt Hirschfeld an Peter Szondi, 28.3.1962, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe. – Vgl. Emil Staiger, Das Problem des Stilwandels, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 55 (1961), S. 229–241.

80 1939 hatte Oskar Wälterlin das Stück inszeniert, 1951 Kurt Hirschfeld. Vgl. Feller, Stückverzeichnis Schauspielhaus Zürich, Spielzeiten 1938/39–2017/18.

81 Das abschließende Goethe-Zitat setzte einen lakonischen Schlusspunkt: »Möge doch die bekannte Erzählung (von den Ringen), glücklich dargestellt, das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht nur berufen wird, um zu schauen, sondern auch zu hören und zu vernehmen. Möge zugleich das darin ausgesprochene göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und wert bleiben.« Nathan der Weise. Programmheft Spielzeit 1963/64, Redaktion: Peter Löffler, Mario Hindermann und Klaus G. Riehle, Zürich 1963, S. 12.

82 Emil Staiger, Die Botschaft Nathans im Theater, in: Nathan der Weise. Programmheft Spielzeit 1963/64, S. 1–3, hier S. 3.

83 Ebd.

Der Auszug aus Hannah Arendts Text stellte dieser Lesart den Hinweis auf die »eigentlich politische[] Pointe des Lessing'schen Konfliktes als eines möglichen Widerstreits zwischen Wahrheit und Menschlichkeit« und den Meinungsstreit, das »unendliche Gespräch« als notwendige Voraussetzung des Gemeinwesens gegenüber. Sie stellte heraus, wie schwer es sei, den eigentlichen Konflikt Nathans nachzuvollziehen, kontrastierte »Lessings Menschlichkeit« – verstanden als streitbare »Parteiisckheit«, die bereit war, der Freundschaft den Vorzug vor der Wahrheit zu geben, ohne die eigene Meinung aufzugeben – mit einer Gegenwart, in der es üblich geworden sei, überzeugt zu sein »recht zu haben«. ⁸⁴ Die beiden Texte berührten sich in ihrer Fokussierung auf das Gespräch als zentralen Aspekt des Dramas und der Voraussetzung menschlichen Miteinanders, blieben aber sehr weit voneinander entfernt. Im Programmheft konkretisiert das Nebeneinander von Emil Staiger und Hannah Arendt in der Kommentierung eines Stückes, das nach 1945 nicht ohne das Wissen um den Holocaust und das Versagen der Aufklärung gesehen werden konnte, eine Theaterarbeit, die – teils durch die sozioökonomischen Verhältnisse gedrängt, teils durch die Erfahrung der zerstörerischen Kraft totalitärer Ideologien geprägt – auf dieses Nebeneinander und ein von grundverschiedenen Erfahrungen geprägtes Gespräch setzte.

* * *

Dieses Nebeneinander taucht, anders und entschiedener in der eigenen Positionierung, in der *Theorie des modernen Dramas* als Figur im Nebeneinander der Namen von Hegel, Emil Staiger, Georg Lukács und Theodor W. Adorno wieder auf. Vielleicht ist dies wichtiger, als es zunächst erscheint. Die Nennung Staigers nur als ein Zugeständnis an die akademische Norm zu lesen, übergeht die Form, in der in diesem Dank Gegensätze knapp nebeneinander gestellt und als relevant bezeichnet werden. Es ist in der Zuspitzung eigentlich eine rhetorische oder poetische Figur. Suhrkamp hatte die Stelle zu Recht in seinem Brief vollständig zitiert und ihre Bedeutung herausgestellt. In der knappen Skizze der Theaterarbeit Kurt Hirschfelds haben sich mehrere substantielle inhaltliche Anknüpfungspunkte für die Arbeit Szondis gezeigt – etwa der Austausch über die in Zürich gespielten Stücke; Hirschfelds für diese Zeit nicht

84 Alle Zitate dieses Absatzes: Hannah Arendt, Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten [Auszug], in: Nathan der Weise. Programmheft Spielzeit 1963/64, S. 4–6, hier S. 6.

selbstverständliche Auseinandersetzung mit den Schriften von Lukács, Adorno und Benjamin; das geteilte Interesse an der Bezogenheit und Diskrepanz von Form und Inhalt; der Blick auf die Dramen als historische und eigengesetzliche Gebilde; das Wissen um die Notwendigkeit einer literaturwissenschaftlichen, aus der historischen Analyse gewonnenen nicht-normativen Theorie der Dramatik. Dennoch drückt sich noch auf einer anderen Ebene, in der Figur des Nebeneinanders unterschiedlicher Meinungen beziehungsweise im Einbezug des anderen als anderes, das Verbindende zwischen der Theaterarbeit am Schauspielhaus, Kurt Hirschfeld, Suhrkamp und dem jungen Peter Szondi aus. Die *Theorie des modernen Dramas* ist ein Dokument der »Emanzipation eines Doktoranden von seinem Doktorvater«,⁸⁵ aber es bekräftigt diese Beziehung zugleich.

Das Wissen um die Funktion des von Arendt in seiner politischen Funktion erfassten ›Gesprächs‹, dem das Zürcher Theater, Hirschfeld, Szondi und Suhrkamp Bedeutung zumaßen, erhellt die Form der aus den analysierten Werken entwickelten *Theorie des modernen Dramas*, die der soziologischen Perspektive nicht vertraut⁸⁶ und doch implizit von einem Gesprächsverlust und einer Krise des Zusammenlebens spricht, die nicht auf die analysierten Texte begrenzt ist, sondern die eigene Gegenwart im Hinweis auf die andauernde Krise der Tradition, die Infragestellung von Überlieferung mitverhandelt.⁸⁷ Die Form dieser Dissertation richtet sich letztlich in der Figur ihres Danks gegen einen Gesprächsverlust, der als Form-Phänomen Thema der Dissertation ist. Wie erfolgreich das Bemühen war, Gesprächs- und Traditionsfäden nach dem Holocaust über vielleicht unüberbrückbare Gegensätze hinweg zu halten, beziehungsweise wie tragfähig diese Position menschlich war, ist eine andere Frage, der sich Szondi und Hirschfeld aussetzten.

85 Bremer, Postskriptum Peter Szondi, S. 40.

86 Peter Szondi an Ivan Nagel, 14. 11. 1954, S. 53.

87 Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 137.