

WOLFGANG THEILE

Stoffgeschichte und Poetik — Literarischer Vergleich
von Ödipus-Dramen (Sophokles, Corneille, Gide)

I

Die bedeutende geschichtliche Wirksamkeit der antiken dramatischen Muster, unter diesen der Werke des Sophokles, ist unbestritten und wurde über die Jahrhunderte hinweg bis in unsere Tage immer wieder bewußt gemacht. Die „letzte Ursache für das fortdauernde Wirken der attischen Tragödie“ fand man beispielsweise in der erstmaligen „dichterischen Gestaltung menschlicher Existenzproblematik“¹. Der neuzeitliche Erfolg griechischer Dramen schien gar auf eine ähnliche geistige Struktur, auf eine analoge Erwartung der beiden Epochen zu deuten. Hans Egon Holthusen zählte Ödipus zu den „fünf Leitfiguren der europäischen Literatur“, deren Triebfeder des Handelns in abendländischer Verwandtschaft und Konstanz „die Leidenschaft des Erkennens“ ist².

Dem steht, anlässlich der Geschichte des Ödipus-Stoffes, eine erstaunliche Feststellung Käte Hamburgers gegenüber: „Die Nachfolge des Sophokleischen *König Ödipus* in der Neuzeit, von Corneille und Voltaire bis Gide und Cocteau versagt, verblaßt, verschwindet vor dieser vollendetsten Tragödie der Antike“ (175). Und es ist weiterhin bemerkenswert, daß Käte Hamburger mit dieser Art des ‚geschichtlichen Urteils‘ keineswegs allein steht³. Also stände es mit der Bedeutung der literarischen Rezeption eines antiken Stoffes anders als mit dessen eigener kultureller Wirkung? Verwirklicht sich andererseits nicht erst das Potential eines literarischen Gegenstandes dadurch, daß es ihm gelingt, sich über die Zeiten hinweg immer neue Dialogpartner zu schaffen, die auf ihre im Zeitenwechsel stets verschieden gestellten Fragen immer wieder eine Antwort in dem Werk vorzufinden glauben? Immerhin steht wohl außer Zweifel, daß beispielsweise das französische Publikum der Corneille-Epoche die Auf-

¹ Käte Hamburger: *Von Sophokles zu Sartre*, Stuttgart 1962, 16.

² *Was ist abendländisch? Fünf Leitfiguren europ. Lit.* (Ödipus, Hamlet, Don Quijote, Don Juan, Faust), in: *Merkur* 14 (1960), 605—624; hier 612.

³ Für H.-G. Francq (*Les malheurs d'Œdipe*, in: *Rev. de l'Univ. Laval* 20 [1965/66], 211) ist bei seinen Vergleichen das vorbildhafte Werk des Sophokles die „œuvre maîtresse... On peut déplorer que ces auteurs [Corneille, Voltaire] aient consenti ainsi, pour leur époque, à s'éloigner, en quelque sorte, de la perfection.“ — Auch für Roland Derche (*Quatre mythes poétiques*, Paris 1962, 38) kennt der Ödipus-Stoff, an dem sich alle Späteren zu orientieren haben, nur ein „thème essentiel, à jamais sublimé par Sophocle“; „aussi est-ce l'Œdipe-Roi de Sophocle qui a fixé pour nous la légende d'Œdipe“ (ebd. 13), weshalb z. B. der *Oedipus Rex* des Seneca „ne peut être qu'écrasé par une comparaison avec l'Œdipe-Roi de Sophocle“ (ebd. 29).

fassung Käte Hamburgers nicht geteilt hätte. Corneilles *Œdipe* erfreute sich eines erstaunlichen und dauerhaften Publikumserfolges⁴. Ganz zu schweigen von Corneilles Überzeugung selbst. Der humanistisch gebildete Franzose wollte zwar nicht vom üblichen Lob der *incomparables originaux* lassen, aber ihren Wert sah er vornehmlich darin, gut ausgeführte dramatische Vorlagen geschaffen zu haben, die die schnelle Verfertigung eines Stücks, eines *ouvrage de deux mois*, für den bevorstehenden Karneval erlaubten⁵. Als Vorbild und Sympathisant der ‚Modernen‘ in der beginnenden ‚Querelle des anciens et des modernes‘ mußte sein wahres Interesse natürlich ganz auf die Vollkommenheit zeitgenössischer Dichtungen und Bearbeitungen gerichtet sein⁶.

Wer hat also recht? Das jeweils betroffene Publikum, das eine Stoffbearbeitung natürlicherweise auf sich und auf die auslösenden Motive für den jeweils gegenwärtigen Bearbeitungsimpuls bezieht, oder die moderne stoffgeschichtliche Forschung, die im vertrauten Umgang mit literaturgeschichtlich sanktionierten Mustern zu deren Hochstilisierung bzw. zur Vorausdeterminierung der Nachfolger neigt?

Tatsächlich spiegelt dieser auffällige Widerspruch das Dilemma der Stoffgeschichte als einer spezifisch literaturwissenschaftlichen Disziplin wider. Dabei handelt es sich um ein methodologisches Problem von wissenschaftstheoretischer Tragweite. Denn Geschichtsforschung jeder Art handelt zweifellos unlogisch, wenn sie einerseits durch peinlich genaue Rekonstruktion geschichtlicher Tatsachen der Historizität zu ihrem Recht verhilft, andererseits aber diesen methodischen Ansatz dadurch unterläuft, daß sie Bewertungskriterien nur aus einer einzigen Perspektive, nämlich der der eigenen Zeit, zuläßt. Nur so konnte sich das Mißverhältnis verschiedener Aussagen zueinander über Funktion und Geschichte des Ödipus-Stoffes ergeben. Nur so aber läßt sich auch verstehen, daß, vor dem Hintergrund der erfolgreichen innerliterarischen Methode und ihrer Relativierung des literarischen Stoffes sowie der Stoffgeschichte⁷, die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung der Stoffforschung von diesem Dilemma ganz besonders stark betroffen wurde. Denn daß die Geschichte eines literarischen Stoffes dessen jeweilige vielfältige Geschichtlichkeit einschließt, dessen ist sich

⁴ Dazu die zeitgenössischen Berichte von Loret (in der *Muse historique* vom 25. 1. 1659) und Théophraste Renaudot (in der *Gazette* vom 15. 2. 1659), die berichteten, daß das Stück „fit cent fois crier au miracle“ (Loret), und die dem Autor bescheinigten, er habe „si parfaitement réussi que, s’y étant surpassé lui-même, il a aussi mérité un surcroît de louanges de tous ceux qui se sont trouvés à ce chef-d’œuvre, et même, pour comble de gloire, d’un monarque“ (Renaudot).

⁵ *Au lecteur*, Vorwort zu *Œdipe* (Garnier-Ausg., Bd. III), 6 f.

⁶ Das wurde anders mit dem literarischen Wirken Racines. — Dazu R. C. Knight: *Racine et la Grèce*, Paris 1950; sowie Vf.: *Die Racine-Kritik bis 1800 — Kritik-gesch. als Funktionsgesch.*, München 1974.

⁷ Vor allem in Handbüchern schlug sich die Überzeugung nieder, der Stoff sei „wohl das Äußerlichste, der Gegenstand vor dem Erlebnis durch den Dichter“ (Herbert Seidler in: *Kleines lit. Lex.* III, hg. v. Rüdiger-Koppen, 1966, 223), sei „scheintote Materie“ (Ulrich Weisstein: *Einführung in die Vgl. Lit.wiss.*, 163) und ein „außer-künstlerisches Element“ (Elisabeth Frenzel, 7) und somit, ganz folgerichtig, die Stoffgeschichte „die am wenigsten literarische aller Geschichten“ (Wellek-Warren, 236).

die Stoffforschung erst in jüngster Zeit in wünschenswertem Umfang bewußt geworden.

So lassen eine Reihe neuerer Arbeiten zur Theorie der Stoffforschung erkennen, daß, wie in anderen Bereichen literaturgeschichtlicher Forschung ebenso zu beobachten, nun auch hier die besondere, einmalige Historizität immer mehr an Bedeutung gewinnt gegenüber den großen geschichtlich-chronologischen Zusammenhängen und Abhängigkeiten. In diesem Sinne einer für die allgemeine Literaturforschung fruchtbar gemachten intensiven zeitgeschichtlichen Beschäftigung weist z. B. Harry Levin die Auffassung Welleks zurück⁸, daß ein literarischer Stoff jemals zu den „externals of literature“ gehören könnte; und er fährt fort: „We are now willing to admit that a writer's choice of a subject is an aesthetic decision, that the conceptual outlook is a determining part of the structural pattern, that the message is somehow inherent in the medium.“ Raymond Trousson richtet aus geistesgeschichtlichem Interesse das Augenmerk der Stoffgeschichte neuerdings mehr auf die „idéologie des époques traversées“⁹, und Manfred Beller, der als methodische Neuorientierung der Stoffgeschichte wieder verstärktes „aktives Vergleichen“ funktional wirksamer Stoffelemente anempfiehlt, situiert dieses Verfahren „durchaus auf der Folie des historischen Kontextes“¹⁰.

Als ein wesentlicher Bestandteil eines solchen Kontextes im literarischen Werk erweist sich nun die strukturimmanent sichtbare Orientierung eines Stoffbearbeiters an Kriterien, die seine historische Situation, sein spezifisches Publikum als darstellungs- und wirkungsästhetische Forderungen an ihn heranzutragen scheinen. Implizit enthält jede Bearbeitung Vorstellungen ästhetischer, geistiger, psychologischer, politischer und gesellschaftlicher Natur, die der Autor in seiner Zeit für erwartbar gehalten hatte. Andererseits beinhaltet die Neubehandlung eines in der Tradition vielleicht schon mehrfach bearbeiteten Stoffes seitens des Neubearbeiters aber auch eine dezidierte, auf einen Kontrastgrund zurückprojizierbare poetologische Stellungnahme. Denn an den Bearbeiter eines literarisch tradierten Stoffes werden neben diesem zugleich dessen verschiedene Ausformungsmöglichkeiten herangetragen, zu denen er sich charakteristisch verhalten muß, wenn er einen vorgeprägten Stoff in sein eigenes einerseits geschichtlich bedingtes, andererseits auf Veränderung ausgerichtetes Darbietungssystem integrieren und gleichzeitig sein schon vorhandenes oder noch gesuchtes Publikum erreichen will. Damit steht jeder Bearbeiter eines literarischen Stoffes reflektierend am Beginn eines wirkungsgeschichtlichen Vorgangs, als erster Kritiker, Interpret oder, wie Harald Weinrich sagt, „als der erste Leser“ seines Werks. Und in dieser seiner auf die Tradition wie auf den eigenen Rezeptionsstand gerichteten poetologischen Reflexion versammeln sich alle diejenigen Elemente, die den Stoff als in der Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart stehend kennzeichnen.

⁸ *Thematics and Criticism*, in: *The Disciplines of Criticism* (Wellek-FS), hg. v. P. Demetz, New Haven/London 1968, 125—145; hier 145.

⁹ *Un problème de litt. comp.: les ét. de thèmes*, Paris 1965; hier 30.

¹⁰ *Von der Stoffgesch. zur Thematologie — Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre*, in: *arcadia* V (1970), 1—38; hier 21.

Damit ist das Problemfeld der ‚immanenten Poetik‘ angesprochen, dessen Erschließung mir gerade für die stoffgeschichtliche Forschung von Nutzen zu sein scheint¹¹. Denn das, was man die ‚Poetik der Werke‘ nennt, ist in vorzüglicher Weise aufeinander projizierbar, zugleich aber auch historisch auswertbar und bietet darum eine geeignete Handhabe zum angemessenen literarischen Vergleich. In der vorliegenden Untersuchung sollen deshalb in Form exegetischer Modelle beispielhaft verschiedene literarische Verwirklichungen des Ödipus-Stoffes gegeneinander gehalten werden, um die Frage zu erörtern, welcher Standort und welche Funktion derartiger immanenter poetologischer Reflexion im Rahmen einer Stoffgeschichte, aber auch im größeren Zusammenhang einer kommunikationstheoretisch orientierten Literaturwissenschaft zukommen könnte. Sophokles, Corneille und Gide stehen zur Debatte, eine Liste, die sich angesichts der dauerhaften Popularität des Ödipus-Stoffes natürlich über viele Zeiten und Literaturen hinweg verlängern ließe. Aus Gründen der Relevanz habe ich jedoch ausgewählt¹².

II

Bei einem literarischen Stoff von hohem Rang, wie ihn der Ödipus-Stoff darstellt, könnte sich das Interesse an einem Vergleich des sophokleischen *Oidipous tyrannos* mit dem Corneilleschen *Œdipe* zunächst auf das Problem der Stoffwahl richten. Denn gerade anlässlich dieses Stoffes geben die Bemerkungen und Verhaltensweisen der jeweiligen Bearbeiter zu erkennen, daß die Stoffgeschichte schon bei der Frage nach der Stoffwahl mit den Bezügen der Stoffbearbeiter aufeinander rechnen muß. Aber die produktionspsychologische Frage, welche Haltung der Dichter bei der Auswahl seiner Stoffe einnimmt, ist natürlich nicht leicht zu beantworten, wie die oben angedeutete weittragende Diskussion zwischen Wellek und Levin zeigt. Mit der traditionellen Relation von Stoff, Gehalt und Form, die Goethe dahingehend fixiert hat, daß der Stoff als ungestaltete Arbeitsmaterie rigoros vom geistigen Gehalt und von der künstlerischen Form zu trennen sei, kommt man sicherlich nicht mehr aus¹³.

¹¹ Die mit immanenter poetologischer Reflexion befaßte Forschungsrichtung hat in den letzten Jahren, vor allem durch die Aktivität der Arbeitsgruppe „Poetik und Hermeneutik“, immer mehr an Relief gewonnen und erhebliche Impulse gegeben. Aber gerade was die Anwendbarkeit dieses literaturwissenschaftlichen Verfahrens auf die herkömmliche Stoffgeschichte betrifft, scheinen mir die vorhandenen Möglichkeiten noch nicht genügend erkundet, geschweige denn ausgeschöpft zu sein.

¹² Neben den genannten Arbeiten von Hamburger, Francq und Derche, die den weltliterarischen Zusammenhang zu wahren suchen, wird für das XX. Jahrhundert der französischsprachige Bereich (Péladan, Saint-Georges de Bouhélier, Cocteau, Ghéon, Gide) aufgearbeitet durch die Bonner Dissertation von Wolfgang Jördens: *Die französ. Ödipus-Dramen*, 1933. Näheres über Drydens Adaptation im Vergleich zum französischen Klassizismus findet sich im Vorwort der kritischen Sophokles-Ausgabe von Richard C. Jebb: *Sophocles — The Plays and Fragments*, Cambridge 1883, ²1887.

¹³ *Noten und Abhandlungen zum . . . Divan*, in: *Werke*, WA I, Bd. VII, 100: *Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig aus der Fülle seines Innern, bewußtlos begegnen beide einander, und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre.*

Aus welchem Grund Sophokles den Ödipus-Stoff bearbeitet hat, läßt sich nicht genau ermitteln. Vermutlich war Anlehnung an Vorläufer und Zeitgenossen im Spiel. Denn philologische Forschungen haben ergeben, daß schon früh mehrfache und zeitlich nahe beieinander liegende Stoffbearbeitungen vorkamen und daß das Ödipus-Geschehen bis zum V. Jahrhundert als literarischer Stoff zahlenmäßig an der Spitze gestanden hat¹⁴. — Corneilles weniger scherzhaft als selbstgefällig gemeinte Bemerkung über die brauchbare Arbeitshilfe der antiken Dichter für einen Modernen ist nur eine Seite des Problems¹⁵. Ein schwerer wiegendes Argument für das Vorhandensein immanenter poetologischer Selbstbewußtheit bzw. Selbstabgrenzung von der Vorlage ist darin zu sehen, daß das XVII. Jahrhundert als Epoche humanistischer Geistesbildung die produktive Besinnung auf das antike Erbgut, sei es in Zustimmung oder Ablehnung, beinhaltet¹⁶. In den entscheidenden Kreisen hochliterarischer Rezeption hatte Sophokles — selbst wenn man ihn nur aus lateinischen Quellen oder durch zeitgenössische Theoretiker kannte — so viel Geltung, daß Corneille neben und vor allem mit seiner Stoffneubearbeitung notwendigerweise darauf reagieren mußte, was er tatsächlich auch nicht versäumte. Und zwar kleidete er diese strukturimmanente Reaktion in eben jene *artifices* und Neuerungen, von denen er in der Vorbemerkung zum *Œdipe* so selbstbewußt und voller Stolz berichtet¹⁷.

Die wichtigste, ja für die dramatische Wirkung des gesamten Stücks geradezu signalgebende Neuerung des *Œdipe* erscheint an exponierter Stelle, nämlich als neuer dramatischer Einstieg der Tragödie. Es handelt sich dabei um das, was Corneille selbst aus wirkungspoetischen Gründen *l'heureux épisode des amours de Thésée et de Dircé, que je fais fille de Laïus, et seule héritière de sa couronne* (*Au lecteur* 7) genannt hat; was aber andererseits seit der zeitgenössischen Kritik bis in unsere Tage dazu geführt hat, den *Œdipe* als „roman d'amour“, „tragédie du Tendre“ (Nadal 237), als „comédie galante“ und „roman médiéval courtois et fleurie“ (Brasillach 260 f.) zu klassifizieren und dem Autor vorzuhalten: „la tragédie grecque par excellence échappe totalment à Corneille“ (Dobrovsky 337)¹⁸. Dirke, Theseus und die damit gegebenen

¹⁴ Vgl. Manfred Fuhrmann: *Mythos als Wiederholung in der griech. Tragödie und im Drama des 20. Jh.s*, in: *Terror und Spiel* (Poetik und Hermeneutik, Bd. IV), München 1971, 121 ff. (Verweis auf Nauck: *Tragicorum Graec. Fragmenta* [Indices], ²1889).

¹⁵ Erst bei der praktischen Arbeit mit der antiken Vorlage will ihm aufgegangen sein, welche Schwierigkeiten es mit sich bringt, einen berühmten griechischen Stoff mittels geeigneter *artifices* für die eigene Zeit bühnengerecht herzurichten (*Au lecteur* 6 bzw. *Examen* 8).

¹⁶ Über die Geltung des sophokleischen *Oidipous tyrannos* erwähnt Corneille selbst, daß *tous les savants [...] l'ont regardé comme le chef-d'œuvre de l'antiquité* (*Au lecteur* 6).

¹⁷ Ausdrücklich verweist er auf die *autre route*, die er gegenüber der Antike mit seinem *Œdipe* eingeschlagen habe. Der Erfolg ließ nicht auf sich warten: *en récompense, j'ai eu l'honneur de faire avouer à la plupart de mes auditeurs, que je n'ai fait aucune pièce de théâtre où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci* (aaO. 7).

¹⁸ Gemeint sind die grundlegenden Untersuchungen von O. Nadal: *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de P. Corneille*, Paris 1948; R. Brasillach: *Corneille*, Paris (1938) ²1961; S. Dobrovsky: *Corneille et la dialectique du héros*, Paris 1963.

familiären und dynastischen Bindungen sind in der Stofftradition fremde Elemente. Indem Corneille sie durch breite Entfaltung schon in der Exposition hochspielte, schien er sehr unüberlegt mit der sophokleischen Vorlage umgegangen zu sein. Denn gleichzeitig schwächte er die herkömmlichen Kernmotive (Vater-Sohn; Inzest; göttliches Eingreifen) in ihrer strukturbildenden Bedeutung merklich ab, wie ihm schon Voltaire in seinen *Lettres sur Œdipe* (1719) vorhielt¹⁹.

Bei einem Vergleich der wirkungsästhetischen Folgen jener strukturellen Signale, die die Expositionen des Sophokles und Corneilles dem Zuschauer übermitteln, zeigt sich jedoch, daß gerade von der dem sophokleischen Stück unbekanntem Figur der Dirke eine grundlegende und kohärente Neustrukturierung des Ödipus-Stoffes ausgegangen ist, und zwar auf der Grundlage eines hinzugewonnenen Hauptmotivs: des Bruderszwistes. Während nämlich Sophokles von vornherein durch das charakteristische Auftreten des Götterliebings und ‚guten‘ Königs Oidipous²⁰ und durch das Orakel keinen Zweifel daran läßt, daß bei ihm das Dramatische als Spannung zwischen Götterwelt und Menschenwelt, also in ‚vertikaler‘ Strukturierung, zu verstehen ist²¹, tritt bei Corneille Ödipus als die dafür notwendige natürliche Bezugsperson zur Götterwelt am Anfang überhaupt nicht in Erscheinung; statt dessen aber die Thronprätendentin Dirke, die in dem so häufig beanstandeten expositorischen Liebesdialog mit Theseus ihren legitimen Anspruch auf Thebens Thron erhebt — natürlich gegen den noch herrschenden Ödipus. Zwei weltliche Mächte stehen sich hier diametral gegenüber, d. h. Corneille hat den überlieferten ‚vertikalen‘ Einstieg ersetzt durch eine ‚horizontale‘ Struktur, die das weitere Geschehen ausnahmslos in der Menschenwelt ansiedelt und die dramatische Polarität in der Zwischenmenschlichkeit sucht. Von der überkommenen Darbietungsstruktur her gesehen heißt das, daß Corneille die traditionell stoff- und thementragende Königsgestalt aufgespalten hat in die legitime Thronerbin und den Thronusurpator Ödipus²². Und auf die Zuschauerperspektive bezogen bedeutet das

¹⁹ *Ainsi la passion de Thésée fait tout le sujet de la tragédie, et les malheurs d'Œdipe n'en sont que l'épisode*, in: *Œuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, I — LXXII, 1830—40; II 35.

²⁰ In dem sehr formelhaft gehaltenen expositorischen Dialog zwischen Oidipous und den Bittstellern aus dem Volk erweist sich „der allerühmte König Oidipous“ (v. 8) auch deshalb als rühmenswürdiger Herrscher, weil er ohne Zögern in seine königliche Funktion als Mittler zwischen den ihm anvertrauten Menschen und den Göttern eintritt. Wenn der Priester ihn „für der Menschen Ersten“ (v. 33) hält, so bezieht sich das nicht nur auf die weltliche Macht, sondern vor allem auch auf die Gottesnähe, die das Volk durch den Sieg über die Sphinx bestätigt sieht („Dir gab der Gott es ein — So glaubt das Volk“: v. 39).

²¹ Das mag im Widerspruch stehen zu dem griechischen Immanenzprinzip, wonach alles menschliche Handeln als Aktivität der „theoi“ im Namen heiliger Gesetzesordnungen (dike) zu deuten ist (vgl. H. D. F. Kitto: *Sophocles Dramatist and Philosopher*, London 1958); dieser Widerspruch besteht aber nur, wenn man den Begriff „vertikal“ im christlichen Sinne als Transzendentalbezug versteht, wie es von Corneille in seiner Zeit nur gesehen werden konnte.

²² Die dramentechnischen Konsequenzen sind in vorbildlicher Weise analysiert sowie auf geistesgeschichtliche Bedingungen des XVII. Jahrhunderts bezogen worden von Wolf-Hartmut Friedrich: *Über Corneilles „Œdipe“*, in: *Rjb.* 15 (1964), 116—140.

nun nichts anderes, als daß Sophokles Sympathie für den ‚guten‘ König Ödipus, Corneille hingegen für die legitime Königin Dirke erheischt²³.

Aus Anlaß einer tragödientheoretischen Diskussion über die Bedeutung des aristotelischen Hamartia-Begriffs erwies sich somit Corneille als derjenigen großen Tradition von Sophokles-Interpreten zugehörig, die „immer wieder die Netze auswirft, in der Hoffnung, daß vielleicht einmal eine Schuld des Oedipus hängen bleibt“²⁴. Zu diesem Zweck forderte er — im Widerspruch zu Sophokles — vom tragischen Helden *cette probité sujette aux passions . . . , cette faiblesse humaine dont nous sommes capables* (*Trois discours* 36). Mit anderen Worten, er verlegte die für eine moderne Tragödienkonzeption erforderliche ‚Schuld‘ des Ödipus eindeutig in den zwischenmenschlichen Bereich, ein gedanklicher Prozeß, der ihn bei der künstlerischen Verwirklichung seiner Stoffbehandlung (bewußt oder unbewußt?) eine gesellschaftliche Konfliktsituation in das Werk hineinnehmen und strukturell verarbeiten ließ: die von der zeitgenössischen politischen Theorie, der politischen Macht und von der betroffenen Gesellschaftsschicht der Zeit versteckt oder offen ausgefochtene Debatte über die Möglichkeiten des Königtums um die Mitte des XVII. Jahrhunderts. Durch einen formalen Kunstgriff wurde somit von Corneille dem hergebrachten Stoffpotential eine ‚Leerstelle‘ einverleibt — nämlich die zwischenmenschliche Polarität in einer politischen Handlung —, die vom zeitgenössischen Publikum zeitgeschichtlich auffüllbar war im Zusammenhang mit der sich formierenden Neubestimmung der monarchischen Idee und dem Konflikt zwischen feudalistischer und absolutistischer Herrschaft.

Ein derartiges Vorgehen kann, wie ich meine, mit aller Berechtigung als strukturimmanent vorgetragene geistige Auseinandersetzung Corneilles mit der Tradition wie auch mit bestimmten Bedingungen der eigenen Lebenswirklichkeit gewertet werden. Denn dieser Prozeß immanenter Selbstreflexion, einer Reflexion nämlich auf die persönliche Position zwischen den beiden kunstgenetisch entscheidenden Komponenten ‚literarische Tradition‘ und ‚Realität‘, wird im Verlaufe des gesamten *Œdipe* sogar noch verstärkt, und zwar mit der bemerkenswerten Lösung des Bruderzwistmotivs. Dieses verborgene Motiv, das zunächst als Zwist der Könige das Stück Corneilles durchzieht, findet nämlich am Schluß eine für die Menschen positive und gegen den göttlichen Willen gerichtete Auflösung. Nach der Entdeckung des Königsmordes und des Inzests im letzten Akt richtet sich das Interesse der Beteiligten vornehmlich auf die Tatsache, daß nun endlich die Legitimität des Ödipus als König von Theben erwiesen ist. Dirke begrüßt ihn nun nicht nur als Bruder, sondern in erster Linie als *le plus grand de nos rois* (V 5, v. 1925). Und während die sopho-

²³ Aufschlußreich dafür ist die Bemerkung Corneilles in seiner theoretischen Schrift *Trois discours* (1660), er verstehe nicht, daß Aristoteles den sophokleischen Ödipus als tragischen Helden bezeichne, denn dieser *me semble ne faire aucune faute, bien qu'il tue son père, parce qu'il ne le connaît pas* (35). Die Bearbeitung durch Sophokles erschien ihm deshalb so abstoßend, weil ein Schuldloser ins Unglück gestürzt wurde. Das hat sich nun mit der politisch-dynastischen Aktualisierung des Stoffes bei Corneille grundlegend geändert.

²⁴ Gerhard Nebel: *Weltangst und Götterzorn*, Stuttgart 1951, 206.

kleische Fassung den geblendeten Oidipous am Ende mehr und mehr vereinsamen läßt, ergibt sich bei Corneille mit fortschreitender Enthüllung eine un-zweideutige, gegen den Schicksalspruch gerichtete Solidarisierung der königlichen Gestalten mit Ödipus. Denn noch vor Dirke entschied sich in der französischen Fassung auch Iokaste, in ausdrücklichem Widerstand gegen die Götter, für ihre Liebe zu Ödipus, der zu diesem Zeitpunkt schon als Mörder ihres Gatten Laios entlarvt worden war²⁵. Corneilles Ödipus seinerseits versteht die Selbstblendung als willentliche Aneignung eines schicksalhaft-göttlichen Aktes und als eine trotzig Replik an den Himmel²⁶.

Damit hat Corneille die wirkungspoetisch bedeutsame analytische Struktur der sophokleischen Konzeption ihres Sinnes beraubt. Zwar wird in Corneilles Bearbeitung der Mensch auch noch, wie im analytischen Drama üblich, von Chronos, der vergangenen Zeit, eingeholt. Aber das für die menschliche Existenz erschreckende Resultat dieses dramatischen Vorgangs wird bei Corneille durch den positiven Effekt der Vergangenheitsenthüllung widerlegt. Was dabei herauskommt, ist nicht, wie bei Sophokles, das Elend eines übermäßig intelligenzbetonten Menschen, der einsehen muß, daß er „verhängnisvolle Fehler“ gemacht hat; ist auch nicht die Entdeckung des „nichts als leidenden Menschen“²⁷, sondern das politisch folgenschwere Bewußtsein von der Rechtmäßigkeit und absoluten Autonomie eines Königs. In einer veränderten Welt ist bei Corneille die den Menschen und sein Verhältnis zu immanent wirkenden Naturgesetzmäßigkeiten problematisierende Analysis in den Randbereich des Dramatischen geraten. Sie hat, wie der struktur- und wirkungsorientierte stoffgeschichtliche Vergleich zeigt, nur noch instrumentalen Charakter, während sie bei Sophokles das Drama selbst war.

In zweifacher, nämlich gattungsgeschichtlicher und methodologischer Hinsicht läßt sich an dieser Stelle von einem Ergebnis sprechen. Zum ersten: was ein gewichtiger Teil der Corneille-Kritik bisher als ‚Liebesroman‘ hat disqualifizieren wollen, hat sich aus der Perspektive immanenter Poetik bzw. poetologischer Stoffbetrachtung als ernsthafte Reaktion auf eine antike Stoff- und Tragödienkonzeption und damit auf ein spezifisches Wirklichkeitsbewußtsein erwiesen. Diese Feststellung ist umso interessanter, als man bislang überwiegend der Meinung gewesen war, Corneille sei kein Griechen-Kenner gewesen

²⁵ *Le haine* (gegen den Mörder) *aurait l'appui d'un serment qui me lie;*
 Mais je le romps exprès pour en être punie;
 Et, pour finir des maux qu'on ne peut soulager,
 J'aime à donner aux dieux un parjure à venger. (IV 5, v. 1569 ff.)
L'assassin de Laius doit me blesser la vue;
 Et, malgré ce courroux par sa mort allumé,
 Je sens qu'Édipe enfin sera toujours aimé. (ebd., v. 1602 ff.)

²⁶ *Prévenons, a-t-il dit, l'injustice des dieux;*
 Commençons à mourir avant qu'ils nous l'ordonnent [...].
 Ne voyons plus le ciel après sa cruauté:
 Pour nous venger de lui dédaignons sa clarté.
 Refusons-lui nos yeux, et gardons quelque vie
 Qui montre encore à tous quelle est sa tyrannie (V 9, v. 1988 ff.).

²⁷ Kitto aaO. (Anm. 21) 73 f.; Wolfgang Schadewaldt: *Sophokles und das Leid* (1944), Darmstadt 1963, 46.

wie etwa der jansenistisch und somit im Geiste griechischer Kultur erzogene Racine. Corneille selbst hat wenig dazu beigetragen, seine Beschäftigung mit der griechischen Tragödie publik werden zu lassen. *Ces vieux illustres* nannte er wohlwollend distanziert und von oben herab die antiken Dramatiker, denen er sich mit seiner barocken Findungs- und Ereignispoetik weit überlegen fühlte. Von einem ernsthaften Bemühen Corneilles um die griechische Tragödie war daher in der Kritik nie die Rede. Dieses Bild eines poetologisch einseitig orientierten Corneille könnte der an seinem *Œdipe* erbrachte Befund korrigieren, darüber hinaus einen Beitrag zur Sophokles-Rezeption im XVII. Jahrhundert liefern und die Stoffgeschichte als brauchbares Instrument zur Erkundung poetologischer Reflexion erweisen.

Zum zweiten erhält der Gesichtspunkt der literarischen Wertung, der sich, wie die genannten Beispiele zeigen, gerade in stoffgeschichtlicher Forschung als äußerst fragwürdig dargestellt hatte, ein verändertes Aussehen und, wie ich meine, auch neue Geltung. Gerade die Geschichte des Ödipus-Stoffes hatte deutlich werden lassen, daß Geschichte unter Vernachlässigung der Geschichtlichkeit dem erdrückenden Idealitäts- und Vorbildcharakter einer antiken Vorlage allzu leicht eine unstatthafte Normierungsfunktion zu vermitteln vermag, durch die spätere Abweichungen davon in den Bereich des Mißverständnisses oder des Modeirrtums verbannt werden. Es hieße jedoch die Geschichtlichkeit von Neuaufnahmen eines literarischen Stoffes verkennen, wollte man gerade das strukturimmanente Reflexionssystem des Bearbeiters, das wesentlich mit zur Thematik gehört, aus einer derartigen Haltung heraus unbefragt lassen. Denn die mehr oder weniger funktionalen Veränderungen, die ein Dichter an einer überlieferten Stoffstruktur vornimmt, um ein neues, poetologisch geschlossenes und wirkungsvolles Ganzes zu schaffen, geben keineswegs nur Auskunft darüber, welches Sinnpotential ein Stoff im Verlauf seiner Geschichte zu entwickeln vermochte. Die strukturbildenden Reaktionen eines Bearbeiters zeigen gleichzeitig, inwieweit er sich der Form- und Darbietungsprobleme dieses Stoffes, d. h. dessen Eigengesetzlichkeit bewußt geworden ist und in welchem Umfang und mit welchem Resultat die kunstgenetisch relevanten Bedingungen eines Autors und seiner Zeit in die Bearbeitung eingegangen sind. Damit wird der zirkelhafte Rekurs auf sakrosankte antike Leitbilder in einer Stoffgeschichte vermieden.

III

Wie bei allen Phänomenen literarischer Werkimmanenz stellt sich, erkenntnistheoretisch gesehen, auch bei ‚immanenter Poetik‘ die poetologische Substanz einer Dichtung dem Leser sozusagen in actu vor Augen. Ob dies seitens des Autors bewußt oder unbewußt geschieht, spielt dabei keine Rolle. Denn die Chance der ‚immanenten Poetik‘ besteht, wie der Philosoph Hans Blumenberg es ausgedrückt hat, darin, „daß das Denken reicher an Möglichkeiten als die Sprache“ ist²⁸, besteht also in dem wesentlichen Überschuß des

²⁸ *Sprachsituation und immanente Poetik*, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion* (Poetik und Hermeneutik, Bd. 2), hg. v. W. Iser, München 1966, 145.

Denkens über die Sprache, auch über die künstlerische Sprache. Diese Feststellung spielt auch eine Rolle bei der Untersuchung von Gides *Œdipe* (1930), an dem ein weiterer Aspekt historisch-poetologischer Stoffbetrachtung dargestellt werden soll.

Bislang hatte die Kritik bei der Interpretation des *Œdipe* den Autor in zweifacher Hinsicht festlegen wollen. Gides autobiographischen Zeugnissen ließ sich entnehmen, daß er kein gutes Verhältnis zum Theater besessen hatte, daß er von Theateraufführungen aufgrund ihres Gattungscharakters und ihrer zeitgenössischen Darbietungsweise allzu oft enttäuscht worden war. Fazit der Kritik: Gide sei in erster Linie Romancier, er hätte sich besser nicht am Ödipus-Stoff als Dramatiker versuchen sollen, der magere Publikumserfolg bestätige diese Auffassung. Die zweite Festlegung hatte darin bestanden, die charakterpsychologische Erneuerung des Stoffes als Gides Hauptleistung anzumerken. Gide verbürgerlichte die Gestalten und gab ihnen eine dementsprechend praktische Welterfahrenheit mit, die das Göttlich-Numinose, das dem Ödipus-Stoff von alters her anhaftete, nicht mehr ganz ernst nahm. Dazu kam die nach absoluter Emanzipation strebende ausgeprägte Individualität von Gides Ödipus. Und so wurde das Stück durchweg als antiklerikales oder allgemein antiautoritäres Tendenzdrama gewertet, als ein Kapitel aus Gides persönlicher geistig-religiöser Entwicklung²⁹.

Tatsächlich sind solche Beziehungen nicht von der Hand zu weisen. Jedoch muß man eine wesentliche Einschränkung machen. Die hier aufgeführten Elemente einer ausgeprägt nonkonformistischen, emanzipatorischen Grundhaltung finden sich, mehr oder weniger abgewandelt, in beinahe allen Werken Gides, ob dramatischer oder epischer Natur, wieder³⁰. Sie sind also keineswegs charakteristisch für den *Œdipe* und motivieren nicht hinreichend Gides Entscheidung für diesen Stoff, zumal gerade auch die emanzipatorischen Aspekte des Ödipus-Schicksals weitgehend schon von Corneille erkannt und verarbeitet worden waren. Worin ist also die gegenwartsbezogene Legitimität dieser Neuaufnahme zu sehen, vor allem wenn man bedenkt, daß Gide selbst die Geschichtlichkeit seiner Ödipus-Bearbeitung sehr deutlich vor Augen hatte³¹, deren wirkungspoetische Aktualität, gegenüber griechisch-sophokleischer Katharsis, er im intellektuellen Appell an den zeitgenössischen Zuschauer sah?³²

Das poetologisch orientierte Vergleichsverfahren vermag darüber Aufschluß zu geben. Denn sobald man die verschiedenen ‚Stoffentstellungen‘, die

²⁹ Dazu u. a. Robert Schütz: *A. Gides Stellung zum Theater*, in: *Die neueren Sprachen* 65 (1966), 486—491.

³⁰ Den gedanklichen Hintergrund dieses Aussagesystems beleuchtet Renée Lang: *André Gide et la pensée allemande*, Paris 1949, ²1955.

³¹ *Il y a, dans les plaisanteries, trivialités et incongruités [de mon Œdipe], comme un besoin constant d'avertir le public: vous avez la pièce de Sophocle et je ne me pose pas en rival; je lui laisse le pathétique; mais voici ce que lui, Sophocle, n'a pas su voir et comprendre et qu'offrait pourtant son sujet; et que je comprends, non parce que je suis plus intelligent, mais parce que je suis d'une autre époque*: *Journal* 1889—1939, Paris 1948, 1151, Eintragung vom 2. 1. 1933.

³² ... *c'est à votre intelligence que je m'adresse. Je me propose, non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir* (ebd.).

Gide vorgenommen hat, als ästhetische Entscheidungen akzeptiert, vermittelt der *Œdipe* im Verfahren ‚immanenter Poetik‘ eine sehr charakteristische und kohärente Eigenstruktur, durch die diesmal die Gattung ‚Drama‘ selbst (und nicht mehr nur ein Vorläufer) thematisiert wird. Dies geschieht hier in Form des ‚Spiels im Spiel‘, einem dramatischen Bauelement mit traditionell poetologischer Funktion³³, und beginnt, wie schon bei Corneille, wiederum an dramaturgisch effektiv exponierter Stelle³⁴. Der Beginn des Stückes, ja die ersten Worte des Ödipus liefern dem Gideschen Zuschauer das entscheidende Signal, das auf eine poetologische Konzeption hinlenkt. Gides dramatischer Einstieg bietet nämlich zwei strukturgebende Neuerungen: Erstens hat Gide aus dem traditionell handlungsexpositorisch gestalteten dramatischen Einstieg eine monologische Selbstvorstellung des Helden im Stil des ‚epischen Theaters‘ gemacht, womit Ödipus als erzählender Vermittler zwischen die dramatische Wirklichkeit und das Publikum tritt; und zweitens zielen die Reflexionen des Helden in diesem Eingangsmonolog auf die dramatische Seinsweise selbst. Beide darbietungstechnischen Kunstgriffe aber sind, im Zusammenhang betrachtet, von Bedeutung für die Gesamtbearbeitung und liefern den Schlüssel zu Gides Originalität im Umgang mit dem Ödipus-Stoff. Diese Behauptung bedarf der näheren Erläuterung.

Charakter, Verhaltens- und Handlungsweise von Gides *Œdipe* sind auffällig antidramatisch dargestellt. Im einzelnen heißt das: Ödipus tritt nicht nur monologisch auf; mit seiner ersten Äußerung *Me voici tout présent, complet en cet instant de la durée éternelle* (I 253)³⁵ stellt er sich auch dem Publikum als eine Individualität vor, die ihres Selbst und ihrer zeitlichen Existenz im Hier und Jetzt vollkommen sicher ist. Zu dramatischen Konflikten kann es daher nicht kommen, denn die Götter sind Ödipus gleichgültig, Teiresias schiebt er achtlos beiseite und von Iokaste sagt er sich rechtzeitig los (I 259; II 289). Seine Mitspieler mißbilligen ihn als eine *individualité si farouche* (I 254) und leiden so sehr unter seinem Widerstand gegen alles Dialogische, gegen alle dramatische Kommunikation mit anderen, daß sie Ödipus geradezu mit Gewalt in die dramatische Zwischenmenschlichkeit und in den Dialog reißen müssen. Sie tun dies durch eine Äußerung, die ganz überraschend und provozierend die illusionäre Theatersituation bewußt werden läßt; der Chor sagt: *mais l'action*

³³ Leslie Fiedler: *The Defense of the Illusion and the Creation of Myth*, in: *Engl. Inst. Essays*, 1948, 76, ist der Auffassung, mit dem „Spiel im Spiel“ gebe das Kunstwerk „a history of itself, a record of the scruples and hesitations of its maker in the course of its making, sometimes even a defense or definition of the kind to which it belongs or the convention which it respects“.

³⁴ Gides *Œdipe* ist, soweit ich sehe, bisher noch nicht in die Erforschung des „Spiels im Spiel“ als eines ästhetischen Gestus einbezogen worden (vgl. R. J. Nelson: *Play within a Play — The Dramatist's Conception of his Art*, New Haven 1958), ebensowenig wie Goldonis *Locandiera*, was dadurch begründet sein mag, daß in beiden Dramen die Darbietung eines Metatheaters vorwiegend strukturimmanent, d. h. weniger explizit als das konventionelle „Spiel im Spiel“, vom Zuschauer bzw. Leser erfahren wird; dazu Vf.: *Goldoni und Molière — Zur Verwirklichung einer dramatisierten Poetik*, in: *Beiträge zur Vgl. Lit.gesch.* (FS K. Wais), hg. v. Johannes Höhle, Tübingen 1972, 89–106.

³⁵ Im folgenden zitiere ich nach der Ausgabe A. Gide: *Théâtre*, (Gallimard) 1942.

de ce drame ne saurait s'engager sans que nous te fassions part d'une nouvelle très lamentable (I 255)³⁶. Als König von Theben ist Ödipus keineswegs bereit, sich gleichsam auf einer Bühne agieren zu sehen. Für sein Handeln und seinen Erfolg erkennt er keine andere als seine eigene Spielleitung an. Die Seinsweise des Dramatischen mit ihrer Zwischenmenschlichkeit und vielfachen, auch zeitlichen, Gebundenheit ist für ihn unerträglich.

Neben diese Elemente des Un- bzw. Antidramatischen tritt die Selbstreflexion des Dramas angesichts einer Darbietungssituation, die es schwierig erscheinen läßt, eine antidramatisch konzipierte Gestalt dramatisch zu verwenden. Der wirkungsorientierte Appell besteht darin, daß Gide seinen Ödipus die Diskrepanz zwischen dramatisch-dialogischer Wirklichkeit und antidramatischer Anlage und Lebensauffassung vor dem Zuschauer reflektieren läßt. Und zwar in Form der traditionellen Bühne-Welt-Metaphorik. Ödipus nämlich fühlt sich bei den Vorgängen des überkommenen Handlungsmusters nicht nur als thebanischer König, sondern als ein von unsichtbarer Hand gelenkter Rollenträger: *pareil à quelqu'un qui s'avancerait sur le devant d'un théâtre et qui dirait . . .* (I 253).

Diese zunächst unscheinbar anmutende Bühne-Welt-Metapher hat Gide in seiner Ödipus-Bearbeitung durchgehend thematisiert und die immanente Gattungsdiskussion mit einer Existenzerörterung verknüpft. Denn der geschilderten Eingangssituation läßt Gide den sophokleischen Enthüllungsprozeß unmittelbar folgen. Unaufhaltsam rollt das traditionelle analytische Drama ab. Die Entdeckung des Vaternordes, des Inzests usw. zeigt Ödipus, daß alles, was er getan hat, nach göttlichem Ratschluß getan werden mußte. Dieses Wissen entwertet für ihn alle seine bisherigen Taten. Wie die des Bühnenakteurs werden sie zu Akten aus zweiter Hand: *Mais à présent je ne reconnais plus mes actes* (III 296). Ödipus, der zu Anfang seine Verachtung für Masken und Schauspielerei im Umgang mit Menschen kundgetan hatte (*je méprise les masques et les arrière-pensées*: I 256), muß nun erkennen, daß für ihn selbst zeit seines Lebens alles *masqué, embusqué, caché* (III 296, 295, 294) gewesen ist, daß er ein Leben in Illusion (*erreur, ignorance, enchantement doré*: III 293), d. h. kein eigenes, eigenwertiges Leben geführt hat.

Hier verwirklicht sich die Thematisierung der Bühnenmetapher, die am Beginn nur ein technisches Mittel zur Verknüpfung der Zuschauer- und der Bühnenebene gewesen war; allerdings, das muß noch einmal betont werden, ein Mittel mit Signalcharakter. Die anfangs simulierte Theatersituation wird für Ödipus schließlich zur grausamen dramatischen Wirklichkeit. Somit sind

³⁶ Gide war sich der dramaturgischen Bedeutung dieser Stelle durchaus bewußt, wie er in der Eintragung in sein Tagebuch über eine gelungene Darmstädter Inszenierung des *Œdipe* mit teils antikem, teils modernem Bühnenbild zu erkennen gibt: *L'illusion scénique, dès lors, était nulle; mais ma volonté de ne point chercher à l'obtenir devenait du coup évident, et, lorsqu'on entendit le chœur déclarer: „L'action de ce drame ne saurait s'engager sans que . . . etc.“, le public me sut gré de le mettre de mèche et comprit que l'intérêt de ma pièce était ailleurs: dans le combat des idées, et que le drame se jouait sur un autre plan que celui de la tragédie antique* (Journal 1129, Eintragung vom Juni 1932).

Elemente der überlieferten Darbietungsstruktur bei Sophokles und Corneille (Analysis, dramatische Zwischenmenschlichkeit) von Gide als Funktionsträger eingesetzt, um die eigene, diesmal poetologische Konzeption wirksam zu profilieren.

Das von Gide intendierte Mißverhältnis zwischen einer zeitgemäßen Sinngebung des Ödipus-Stoffes einerseits und seiner herkömmlichen Darbietungsweise andererseits hat er auch in das zeitliche Gefüge seiner Bearbeitung hineingenommen. Das Strukturelement ‚Zeit‘, von Peter Szondi als ein Wesensmerkmal des ‚absoluten Dramas‘ beschrieben³⁷, war bei Sophokles wie auch bei Corneille eng mit dem dramatischen Vollzug verbunden gewesen. Bei beiden fand die Handlung ihre Einheit darin, daß, wie im analytischen Drama üblich, die Vergangenheit in die dramatische Gegenwart geholt wurde und daß sie dort Ödipus einholte³⁸. Die französisch-antike Poetik des XVII. Jahrhunderts entwickelte aus dieser von der Zeit gestifteten Einheit und Geschlossenheit der dramatischen Handlung ein Gattungskonstituens. Für Corneille gab es aus gattungstheoretischen Gründen keinen Zweifel, daß sich sein Thema innerhalb der dramatischen Zeit vollenden mußte³⁹.

In Gides Stoffkonzeption ändert sich das grundlegend. Ödipus ist ein Findling ohne Vergangenheit. Was Gide diesem Motiv hinzufügt, ist die Tatsache, daß Ödipus ausdrücklich auch die Kenntnis seiner Vergangenheit verschmäht und sein Streben allein auf die Möglichkeit einer Zukunft baut, die er durch stets neue Taten selbst schaffen, erfinden, entdecken muß⁴⁰. *Créer, inventer,*

³⁷ *Theorie des modernen Dramas (1880—1950)*, Frankfurt/M. 1956, 1970 (= ed. suhrkamp, Bd. 27), 17 f.

³⁸ Der sophokleische Chor sagt am Schluß zu Oidipous: „Doch fand dich so spät noch / Die Zeit, die allwissende Zeit, / Die längst schon gerichtet / Ehwidrige Ehe, / Den zeugend Gezeugten“ (v. 1211 ff.).

³⁹ Als Zeichen für diese vollendete dramatische Gegenwart stehen bei dem Franzosen am Schluß die Tränen der Dirke über den tragischen Helden, mit denen sie, stellvertretend für alle am Drama Beteiligten, allem weiteren Planen ausdrücklich entsagt:

*Allons voir cependant ce prince infortuné,
Pleurer auprès de lui notre destin funeste,*

Et remettons aux dieux à disposer du reste (V 9, v. 2008 ff.).

⁴⁰ Eines der aufschlußreichsten strukturellen Indizien dafür ist das zur Stofftradition gehörende und von den Bearbeitern sehr unterschiedlich behandelte Auszugsmotiv, der Weggang des Ödipus vom Hofe des korinthischen Pflegevaters Polybos. Bei Sophokles gehört diese Episode restlos zum Enthüllungsprozeß und zur Zuendeführung des Stoffes; als die Eltern ihn nach einer Indiskretion über seine legitime Herkunft beruhigt hatten, sagt Ödipus: „Doch innen saß der Wurm / Und fraß an meinem Herzen Tag und Nacht. / So brach ich heimlich von den Eltern auf / Nach Delphi“ (v. 785 ff.). Die entsprechende Stelle bei Corneille lautet:

C'est loin de ses parents qu'un homme apprend à vivre.

Hercule m'a donné ce grand exemple à suivre,

Et c'est pour l'imiter que par tous nos climats

J'ai cherché comme lui la gloire et les combats (I 4, v. 305 ff.);

womit eindeutig die für das aristokratisch-heroische Denken des XVII. Jahrhunderts charakteristische ständisch-brauchhafte, gesellschaftliche Verwendung der Polybos-Hof-Episode, und zwar ohne jede Bezugnahme auf die stoffimmanente Analysis, gemeint ist. — Schließlich verweist dasselbe Motiv bei Gide nur noch auf die existentielle Verpflichtung zur Zukunftsgewinnung: *Du temps que je me croyais fils de Polybe, je m'appliquais à singer ses vertus. Qu'avais-je en moi qui n'eût*

découvrir (II 272) werden die Kennzeichen seines Schicksals. So kann ihn die von der Vergangenheit lebende und nach Vollendung strebende dramatische Zeit zwar einholen, aber diese Tatsache bedeutet für Ödipus nichts mehr. Denn er, der Mensch des *passer outre* und des *dépasser*, macht jede Situation zur Ausgangsbasis für etwas Zukünftiges, Neues. Den Schlußteil seines Romans *Les faux-monnayeurs* hatte Gide mit einem *Pourrait être continué* eingeleitet. Das gleiche gilt für die dramatische Einrichtung seiner Ödipus-Handlung. In den *Faux-monnayeurs* war es eine bestimmte Erzählkonzeption, die dieses *Pourrait être continué* gegen das harmonistisch gerundete Wirklichkeitsbild des traditionellen realistischen Romans richtete⁴¹. Im *Cédipe* ist es ein autonomes, bindungsloses, zukunftsorientiertes Menschenbild, das die Vergangenheitsbindung und die Geschlossenheit des ‚absoluten Dramas‘ als Seinsweise des Menschen disqualifiziert.

Ein einziges Mal aber hat sich Gides Ödipus die Initiative zur Tat und damit die Zukunft aus der Hand nehmen lassen. Anstatt nach dem Sieg über die Sphinx auf neue tathafte Zukunftsgewinnung auszugehen, akzeptierte er die Aussicht auf glückliche Herrschaft, akzeptierte er Iokaste, *et avec elle tout mon passé. [...] En vain m'appelait l'avenir. Jocaste me tirait en arrière* (III 294). Dieser Rückfall in die Tatenlosigkeit eines geruhsamen *bonheur* aber ist, poetologisch gesehen, ein Rückfall in die Zeitstruktur des analytischen Dramas, das alles Vergangene zum Leben zu erwecken sucht. Vor allem aber ist dieser Rückfall auch ein Sturz in die Theatersituation, nämlich in die bühnenähnliche Illusion von gegenwärtigem Glück in Ehe und Herrschaft. Denn was für den von der Illusion geblendeten Ödipus wie zwanzig glückliche Jahre ausgesehen hatte, das war, wie ihm Teiresias bestätigt, *devant le regard de Dieu comme un jour* (I 258). Dieser ‚eine Tag‘ aber bedeutet in dem metaphorischen Zusammenhang nichts anderes als die bekannte theatergesetzliche Tageszeitspanne der aristotelischen Dramenpoetik; und Gott erwies sich durch sie als der große, die dramatische Zeit beherrschende Theaterregisseur.

Damit sind wir zum Ausgangspunkt der struktur- und themengebenden Bühnenmetapher zurückgekehrt. Der Vergleich der im Ödipus-Stoff verschieden aktualisierten Personenkonstellationen und Zeitstrukturen hat ergeben, daß Gide seine Darbietungsstrategie auf eine Dissoziierung von Stoff und überlieferter Gattung gerichtet hat. Gide brach mit modernen theatertechnischen Mitteln die geschlossene Realität des ‚absoluten Dramas‘ auf, präsentierte das Ödipus-Geschehen als eine Art ‚Spiel im Spiel‘ und demonstrierte unter dieser besonderen Form eines Metatheaters die Unzulänglichkeit der analytischen Dramenform bei der Aufgabe, das Sinnpotential des Ödipus-Stoffes einer spezifischen, nämlich seiner historischen Situation gemäß darzustellen. Somit liefert

d'abord été dans mes pères? me redisais-je. Écoutant la leçon du passé, j'attendais d'hier seul mon ainsi-soit-il, ma dictée. Puis, soudain, le fil est rompu. Jailli de l'inconnu; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer; tout à créer, patrie, ancêtres... à inventer, à découvrir. [...] Je sentais qu'à la cour de Polybe, dans le calme et dans le confort, je manquais à ma destinée (II 272 f.).

⁴¹ Dazu Vf.: André Gide — *Les Faux-monnayeurs*, in: *Der französ. Roman*, hg. v. Klaus Heitmann, Düsseldorf 1975.

der *Ædipe* in dem dezidiert literaturtheoretisch gerichteten und fundierten Gesamtwerk des Dichters einen weiteren wichtigen Beleg für Gides Konzeption einer modernen Literatur, die, um mit ihrem Zugriff auf die umgebende Wirklichkeit sowie auf das Bewußtsein von ihr erfolgreich sein zu können, unbedingt ihre eigene Entstehungs-, Seins- und Wirkungsweise thematisierend mitdenken muß.

Das Verfahren erinnert an Pirandello, der zehn Jahre früher mit *Sei personaggi in cerca d'autore* der dramatischen Verlebendigung des Vergangenen entsagt hatte. Dem Italiener widerstrebe das analytische Drama, weil es sich der erinnerten Realität nicht gewachsen zeigte. Pirandello thematisierte deshalb die Unmöglichkeit dieser Form. Bei Gide widersprechen das von ihm mit dem Ödipus-Stoff intendierte Menschenbild und der weltanschauliche Gehalt offensichtlich der bisher als stoffadäquat angesehenen dramatischen und analytischen Form. Die mit strukturellen Mitteln (Episierung, Metaphorisierung) vorgenommene Darbietung des dramatischen Stoffes ist für Gide die Thematisierung eines schon existentialistisch anmutenden Wirklichkeitsbewußtseins, das die Verantwortlichkeit für die Vergangenheit ablehnt und die Gebundenheit des Menschen an eine transzendente Gesetzlichkeit zur bloßen Metapher herabwürdigt. Durch die substantielle Minderung der dramatischen Seinsweise signalisierte Gide dem Publikum seine Absicht, die dramatische Gebundenheit und den damit gegebenen Verlust der persönlichen Autonomie als Existenzform des Menschen in Frage zu stellen.

IV

Die behandelten Beispiele haben unterschiedliche Funktionen literarischer Stoffrezeption sichtbar gemacht, die es geboten erscheinen lassen, vor aller Stoffgeschichte mehr als bisher die Geschichtlichkeit der Stoffe zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, und zwar unter der Voraussetzung, daß ein gewandeltes ästhetisches Bewußtsein ein verändertes Wirklichkeitsbewußtsein einschließt.

Man hat versucht, eine derartige Tendenz der Forschungsrichtung in Gang zu bringen, indem man die ‚Stoffgeschichte‘ in ‚Thematologie‘ umbenannte (Manfred Beller), was nicht nur terminologisch, sondern auch am theoretischen Anspruch gemessen sicherlich weiter zu fassen ist als Hellmuth Petriconis ‚Themengeschichte‘⁴². Denn bei Beller (aaO. [Anm. 10] 37) ist die „historische Tiefendimension dieses Forschungsgebietes“ ausdrücklich als Erkenntnisziel in die Stoffuntersuchung mit einbegriffen⁴³. Wie das methodisch anzugehen sei,

⁴² Zu deren methodischer Eingrenzung neuerdings Margot Kruse: *Lit.gesch. als Themengesch.*, in: H. Petriconi: *Metamorphosen der Träume — Fünf Beispiele zu einer Lit.gesch. als Themengesch.*, Frankfurt/M. 1971, 195—208.

⁴³ Allerdings läßt es dann auch Beller weitgehend mit der Formulierung des Anspruchs sein Bewenden haben. Und so beiläufig erscheinende Bemerkungen wie die, der „Blick für die Details“ vermöchte „außerliterarische Gesichtspunkte zu korrigieren“ (ebd. 8, anlässlich Louise Vingés Narcissus-Abhandlung), lassen vermuten, daß auch hier die immanentistische Orientierung doch noch stärker wirkt, als es der Anspruch erlauben dürfte.

darüber läßt Beller den Leser allerdings im Ungewissen. Ganz sicher jedoch nicht so, wie es Raymond Trousson einer modernen Stoffgeschichte zur Aufgabe machen will, nämlich durch historisch geordnete Parallelsetzung verschiedener Stoffaktualisierungen mit geistes- und ideengeschichtlichen Entwicklungen⁴⁴. Denn hier wiederum kommt die ästhetische Komponente viel zu kurz⁴⁵. Gegen Troussons Behauptung, daß in einem ‚thème de situation‘, d. i. in hauptsächlich dramatischen Stoffkonstellationen, der umfassende „intérêt dépasse son contenu idéologique“ (aaO. 42), muß man nach den hier erarbeiteten Ergebnissen doch wohl einwenden, daß sich bei einem sog. ‚thème de situation‘ keineswegs eine künstliche Dichotomie von zeitgeschichtlicher Implikation und ästhetischer Verwirklichung konstruieren läßt, sondern daß das ästhetische Gebilde in jeder Phase seiner Aktualisierung der „contenu idéologique“, nämlich verstandene Wirklichkeit, selbst ist.

Bei einer derart ausgeweiteten Definition stoffgeschichtlichen Interesses aber muß nun noch einmal die anfangs gestellte Frage nach Standort und Funktion einer im Stoffvergleich nachgewiesenen ‚immanenten Poetik‘ im größeren Rahmen einer kommunikationstheoretisch orientierten Literaturwissenschaft aufgeworfen werden. Dabei spielen zwei Aspekte eine entscheidende Rolle, die sich schlagwortartig als ‚Poetik und Wirklichkeit‘ sowie als ‚literarischer Kritizismus‘ angeben lassen. Denn nicht nur eine umstrittene literaturwissenschaftliche Disziplin — ‚Stoffgeschichte‘ bzw. ‚Thematologie‘ — sollte hier zur Debatte stehen. Vielmehr muß — angesichts der zunehmenden literarischen Tendenz, poetisierte Selbstbefragung und Selbstinfragestellung in die Werke hineinzunehmen — an dieser Stelle auch die Überlegung angestellt werden, welcher Stellenwert einer ‚poetologischen Literatur‘ heute zukommen kann und welchen wirkungspoetischen Bedingungen dieser Stellenwert zuzuschreiben ist.

Zum ersten (‚Poetik und Wirklichkeit‘): An der stoffgeschichtlichen Gegenüberstellung von Sophokles und Corneille war erkennbar geworden, daß die poetologisch faßbare künstlerische Zurichtung von Lebenswirklichkeit die Qualität besitzt, im Vollzug der strukturellen Darbietung die Wirklichkeit zu analysieren und zu ordnen. Der Vorausgriff eines Künstlers über das Herkömmliche hinaus — beispielsweise in Form der kontrastiven Stoffbearbeitung — ist Ausdruck einer veränderten Wirklichkeitserfahrung. Aber die Poetik der Werke besitzt auch die Qualität des Projekts, der Antizipation; sie ermöglicht die „Vororientierung unserer Erfahrung durch das kreative Vermögen der

⁴⁴ Trousson formuliert aaO. (Anm. 9) 29 f., 30 f.: „de voir de quelle manière et dans quelle mesure un thème littéraire s'imprègne de l'idéologie des époques traversées, comment il la restitue et ce qu'il a représenté dans les phases successives de la civilisation; tracer des pistes dans la jungle des interprétations et des transformations d'un thème dans le cadre de l'histoire des idées, c'est l'affaire de la thématologie.“

⁴⁵ Es ist bezeichnend für den Mangel an ästhetischer Bewußtheit bei einer derartigen Betrachtungsweise, daß Trousson gerade höher formalisierte Stofftypen, nämlich die sog. „Situationsstoffe“, ausdrücklich aus seiner Methode ausschließt. Statt dessen entscheidet er sich für Persönlichkeitsstoffe (vgl. sein Buch über Prometheus), also für jenen Typus, den er auch und vorwiegend in nicht-ästhetischen Schriften aller Art behandelt finden kann.

Literatur⁴⁶. Die Autonomie der poetischen Wirklichkeit besteht darin, daß sie eben nicht nur widerspiegelt und im Sinne eines mißverstandenen ‚Realismus‘ abschildert⁴⁷, sondern sie findet ihre Autonomie darin, das Mögliche zu beinhalten. Unmittelbarer Ausdruck für die Potentialität der Kunst ist die sich wandelnde Rezeptionsgeschichte. Um bei den vorstehenden Beispielen zu bleiben: Die Aktualisierungen, die Corneille und Gide vorgenommen haben, waren stets schon ansatzweise bei den jeweiligen Vorläufern zu finden gewesen. Jedoch, durch die veränderte historische Situation erhielten sie eine jeweils neue Funktion als Einlösung „des dialogisch-intersubjektiven Charakters sinnkonstituierender Prozesse“⁴⁸. Die herkömmliche kunstsoziologische Frage nach den Ursachen der Kunst in der Lebenswirklichkeit kann deshalb nicht genügen, weil Kunstgegenstände ja selbst Wirklichkeit sind, und zwar dynamische, verständnisoffene Wirklichkeit, die durch die Mitwirkung einer Reihe von Beteiligten im Rezeptionsakt konstituiert wird⁴⁹. Potentiell aber ist diese sich wandelnde Realität in Form ihrer ‚Appellstruktur‘ (Iser) in den Werken enthalten. Und die verschiedenen Bearbeitungen eines literarischen Stoffes sind gut zu beobachtende Verfestigungen in diesem dynamischen Prozeß.

Zum zweiten (‚literarischer Kritizismus‘): Seit Sartre die Literatur als eine appellierende und die Rezeption als „création dirigée“ dargestellt hat⁵⁰, ist dem Funktionszusammenhang zwischen Autor, Text und Rezipienten in verstärktem Maße nachgegangen worden. Von daher erklären sich beispielsweise die Ansprüche des ‚Nouveau roman‘ an die schöpferische Beteiligung, die „lecture créatrice“ (Robbe-Grillet) des Publikums beim literarischen Akt, sowie an die damit verbundene didaktische und emanzipatorische Rolle der Literatur⁵¹. Viele zeitgenössische Autoren tragen diesem Tatbestand mit der Verwirklichung einer ‚poetologischen Literatur‘ Rechnung. Selbstreflexion bzw. artikulierte Selbstbeobachtung hat, wie man von der Psychoanalyse weiß, befreienden Effekt. Dies vorausgesetzt, läßt sich der Stellenwert ‚immanenter Poetik‘ als eine fest umrissene Wirkungsqualität angeben, die man die ‚kritische Funktion‘ der Literatur nennen kann. Die Bezeichnung ist von Käthe Hamburger auf Romane wie den *Zauberberg* und den *Mann ohne Eigenschaften* angewendet worden. Auch Reinhard Baumgart hat in seinem Essay *Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft* (1968) die moderne Literatur mit dem Appell „Lesen heißt kritisieren“ von dieser Überzeugung eines kritischen Akts her eingeschätzt.

⁴⁶ Hans Robert Jauß: *Lit.gesch. als Provokation der Lit.wiss.*, Konstanz 1967, 66.

⁴⁷ „Es gehört zu den schier unaustilgbaren Naivitäten der Literaturbetrachtung zu meinen, Texte bildeten Wirklichkeit ab. Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit“: Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1971, 11.

⁴⁸ Hans Robert Jauß: *Die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode*, Nachwort zu *Racines und Goethes Iphigenie*, in: *Neue Hefte für Philos.* 4 (1973), 33.

⁴⁹ Eine grundlegende Erkenntnis, der Umberto Eco mit der Erfahrung und der Bestimmung eines „offenen Kunstwerks“ gerecht zu werden suchte: *Opera aperta*, Milano 1962, 1967.

⁵⁰ In seinem Essay *Qu'est-ce que la litt.?*, Paris 1948, 57.

⁵¹ Eine Funktion, die wesentlich in der von Nathalie Sarraute gegebenen Definition eines neuzeitlichen „soupçon“ mit enthalten ist: *L'ère du soupçon*, Paris 1956, 71, 73, 90 u. ö.

Mit der Verwirklichung einer ‚Ästhetik des Möglichen‘ oder ‚Ästhetik des Lesers/Zuschauers‘, wie sie sich in Gides poetologischer Konzeption des Ödipus-Stoffes darstellt, ist demnach ein emanzipatorischer Zugriff auf den Literatur- bzw. — allgemeiner — den Informationskonsumenten gemeint.

Verständlich und notwendig in unserer Zeit aber scheinen solche Tendenzen im Rahmen einer Ästhetik, die, angesichts wachsender Abhängigkeit des Menschen von Massenmedien, Unterhaltungsmarkt und Manipulationsfunktionen der Reklame, eine wesentliche Aufgabe der Kunst in der Bewußtseins- und Verstehensförderung sieht. ‚Immanente Poetik‘, die sich im Sinne einer Metaliteratur mit den ‚idées reçues‘ menschlichen Bewußtseins, so auch Kunstbewußtseins, auseinandersetzt, erhält auf diese Weise eine Wirkungsqualität, die Einfluß auf die Lebenspraxis und Lebenswirklichkeit der Menschen zu nehmen sucht. Auf dem Felde der Ästhetik und Rhetorik, von denen ja auch Reklame und Unterhaltungsbetrieb profitieren, werden dabei gerade diejenigen Elemente und Verhaltensweisen durchsichtig gemacht, die beispielsweise den mühelosen Bestsellererfolg garantieren, nämlich Anpassung an das Gängige und die Fähigkeit zu geschickter Aufbereitung des längst Verinnerlichten, des Klischeehaften und unkritisch Adaptierten, alles dessen also, was im Informationsaustausch auf Vereinseitigung gerichtet ist. Einer im schlechten Sinne journalistisch oder fabrikmäßig aufgezogenen Literatur aber läßt es die poetologische Orientierung ‚moderner Literatur‘ zunehmend schwerer werden, ihre Authentizität begreiflich zu machen. Denn eine derartige Aktivität poetologischer Literatur stände unter dem unveräußerlichen Strukturgesetz der Kunst, nicht zu reproduzieren, sondern zu projektieren, für die Zukunft zu planen. Nicht umsonst fand Nathalie Sarraute die Hauptanleihe, die etwa der moderne Roman an Flaubert gemacht hat, im kritischen, bewußtseinsfördernden Umgang mit dem „inauthentique“ in der Beziehung zwischen Autor und Leser⁵². Was Michel Butor als die didaktische Aufgabe des modernen Romans bezeichnet hat⁵³, ist innerhalb des hier ausgeführten Rahmens nicht in der Funktion unmittelbarer Lebenshilfe zu sehen, sondern in einer gemeinsamen Bewußtseinsveränderung: in der allmählichen Befähigung nämlich, im produktiven Zusammenwirken mit der Kunst zur Erkenntnis des Zeitgemäßen und jeweils Authentischen zu gelangen.

Eine Stoffgeschichte bzw. eine Vergleichende Literaturwissenschaft, die sich dieser Aufgabe mitverpflichtet wissen, besitzen die Voraussetzungen, um den Ansprüchen gerecht zu werden, die man heute an literaturwissenschaftliche Tätigkeit stellen darf.

⁵² *Flaubert le précurseur*, in: *Preuves* 15, Nr. 168 (1968), 3—11.

⁵³ „Il résulte de tout ceci que toute véritable transformation de la forme romanesque, toute féconde recherche dans ce domaine, ne peut que se situer à l'intérieur d'une transformation de la notion même de roman, qui évolue très lentement mais inévitablement [...] vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique, à l'intérieur d'une transformation de la notion même de littérature qui se met à apparaître non plus comme simple délassement ou luxe, mais dans son rôle essentiel à l'intérieur du fonctionnement social, et comme expérience méthodique“: *Le roman comme recherche*, in: *Répertoire*, Paris 1960, 11.