INHALT

7 **Von Ödipus zu Ödipus**
worin der Regisseur und Mitautor des Stückes, Sven Schütze, beschreibt, wie aus dem Sophokles ein Wartke wurde

21 **Schicksal und Orakel – Pfade durch das Ungewisse**
worin Carmen Kalisch, die Dramaturgin der Produktion, an ein zentrales Thema des *König Ödipus* heranführt

33 **Ödipus – komplex betrachtet**
worin der Psychotherapeut Klaus Schlagmann eine neue Lösung für den Krimi *König Ödipus* präsentiert und seine Schlussfolgerungen mit der Theorie vom sogenannten Ödipuskomplex kontrastiert

55 **Bildung im Vorbeigehn**
worin der Kulturwissenschaftler Til Tessin die beiläufige Bildungsarbeit im Kabarett von Bodo Wartke beleuchtet

ANHANG

66 **Stammbaum des Hauses Kadmos**
68 **Zur Geschichte des Ödipusmythos**
72 **Literaturempfehlungen**
74 **Die Autoren dieses Heftes**
75 **Danksagung**
76 **Bilderläuterungen**

Von Ödipus zu Ödipus

von Sven Schütze

Ödipus: Kreon, verzeih, auch Dich hab ich zu Unrecht bezichtigt.

Kreon: Ja, doch das ist jetzt null und nichtig.
Du musst erstmal zum Augenarzt.

Ödipus: Ob der mir helfen kann, da seh ich schwarz.

(aus dem Urtext von König Ödipus *von Bodo Wartke)*

Anfangen, wo es anfängt

Bodo Wartkes Fassung von *König Ödipus* ist über einen langen Zeitraum entstanden. Einzelne Szenen seines ersten vollständigen Entwurfs schrieb er im Verlauf von fast 15 Jahren, mit unterschiedlich langen, immer kürzer werdenden Unterbrechungen. Den Anfang machte 1996 die zentrale Szene zwischen Ödipus und Teiresias. Nachdem diese schon lange im Repertoire war, schob er zur Premiere seines Kabarettprogramms *Noah war ein Archetyp* die erste Episode um Laios, Iokaste und das Orakel sowie den Tod des Laios durch Ödipus nach. Wenig später stellte er dann die Sphinx-Szene fertig, und von da an hatte das *Ödipus*-Projekt oberste Priorität und wurde in wenigen Monaten bis zum November 2008 fertiggestellt.

Diesen Prozess kann man als die erste Phase der *Ödipus*-Entstehung bezeichnen. In dieser Zeit ist die Arbeit ein Soloprojekt, von Bodo ganz allein in seinem Kämmerlein erdacht und einzig seinem persönlichen Willen und Geschmack verpflichtet .

In der zweiten Phase hat er diesen Rohtext, den *Ur-Ödipus*, mir zur Auseinandersetzung anvertraut und den Prozess damit nach

außen geöffnet. Ich selbst habe dann noch Carmen Kalisch, ihres Zeichens Dramaturgin, hinzugezogen, um der Sache wirklich bis auf den Grund gehen zu können.

Denn was entstanden war, war zwar eine Variante von Sophokles' *König Ödipus*, hatte aber außer den grundlegenden Handlungsmotiven mit der Tragödie des antiken griechischen Dichters nicht mehr viel gemeinsam. Darin lag Gutes und Verheißungsvolles für das Projekt wie auch manch Beschwerliches und zunächst Bedauerliches.

Unsere Arbeit begann mit den beiden öffentlichen Aufführungen der Urfassung im November 2008 in Berlin. Hierfür hatten Bodo und ich den Text etwa eine Woche lang geprobt und dann im Zebrano-Theater auf die Bühne gebracht. Es war ein Experiment, für das wir auch theateraffine Freunde eingeladen hatten, um ihre Eindrücke hinterher mit ihnen zu diskutieren und uns inspirieren zu lassen, in welche Richtung wir mit der Bearbeitung gehen könnten. Und der Tenor war einhellig: noch ernster, noch dramatischer, noch emotionaler. Reichhaltiger, tiefgründiger, glaubwürdiger. Bitte!

Komödie

Bodos Augenmerk liegt eindeutig auf dem Heiteren, dem Humorvollen, auch mal auf dem schnellen Witz. Dahinter steckt erstens sein Anspruch an einen Bodo-Wartke-Abend im Ganzen: wer zu ihm kommt, soll mit einem Lachen im Gesicht und dem Gefühl, einen unterhaltsamen Abend erlebt zu haben, das Theater wieder verlassen. Zweitens spiegelt dieser Wunsch Bodos eigenen Charakter: er schaut auf die Dinge mit einem heiteren Blick und vermag selbst tragischen Situationen eine lustige Seite abzugewinnen.

Die erste Szene, die er schrieb, war und ist Teil seines ersten, komisch-heiteren Programms *Ich denke, also sing' ich*. Dass es bei ihrer Erschaffung also nur um den Witz ging, war nicht weiter abträglich. Das Gleiche galt für die nachfolgenden Szenen.

Neben seiner Aufmerksamkeit für den einzelnen Vers, den Reim, das Wortspiel behält Bodo jedoch auch das Ganze im Blick. So war es ihm für die komplette Fassung des Theaterstückes wichtig, Informationen, über die ein heutiger Zuschauer ohne Kenntnis der antiken Sagenwelt nicht verfügt, unterhaltsam zu

vermitteln, um das Publikum in die Lage zu versetzen, dem Stoff all die faszinierenden Momente abzugewinnen, die die Vorlage bereithält. Dazu gehören die ersten beiden Szenen des endgültigen Textes, in denen die Vorgeschichte zu Ödipus' Regentschaft erzählt wird. Also beließ er es nicht bei den Querverweisen, die im Originaltext zu lesen sind, sondern stellte die Ereignisse seinem *Ödipus* voran.

So sehr er sich jedoch für die Umsetzung des genauen Ablaufs der Ereignisse interessiert und hierzu auch Quellenforschung und Recherchen betreibt, so wenig interessiert ihn anfangs ein dramaturgischer, theaterwissenschaftlicher oder auch philosophischer Überbau. Das ist nicht Bodos Geschäft, er ist, in diesem Sinne, kein Konzeptionist, der sich vorher genau überlegt, was er mit dem Stück als Ganzem, jeder Figur im Einzelnen und seiner Adaption, seiner Version und seinem Blick einem heutigen Zuschauer sagen will. Vielleicht würde das seine anderen Talente sogar behindern.

Was er allerdings bestens kann, ist, genau dieses Fehlen des Überbaus zu sehen und sich und seine Arbeit an dieser Stelle für andere zu öffnen. Er holt sich, was er und sein Text brauchen.

Tragödie

Denn letztendlich ist Sophokles' Vorlage eine Tragödie. Es gibt Handlungen und Emotionen darin, über die zu lachen dem Text und den Figuren gegenüber nicht angemessen ist oder zumindest die Intention des Autors verrät und mithin unmöglich macht, die Geschichte so zu erzählen, wie sie Sophokles am Herzen lag. Hierfür kann das diesem Artikel vorangestellte Zitat aus der Urfassung in mehrfacher Hinsicht Beispiel sein.

Diese Worte werden gesprochen, als Ödipus nach der Selbstblendung vor seinem Palast steht und das Volk von Theben bittet, ihn gemäß dem Orakelspruch zu töten, um das Unheil in Form der gerade wütenden Pest von der Stadt abzuwenden. Kreon kommt hinzu, voller Bedauern für den König und dessen Schicksal, und Ödipus – in seiner Blindheit endlich sehend geworden – erkennt seinen fatalen Fehler, Kreon des Verrats bezichtigt zu haben. Er bittet um Entschuldigung. Eine hochemotionale, intensive Begegnung zwischen den Freunden ist dies und ein Wende-

Schicksal und Orakel – Pfade durch das Ungewisse

von Carmen Kalisch

Die ersten Schritte

Stellen wir uns vor, es sei ein verregneter, kühler Herbsttag. Draußen zu ungemütlich, um spazieren zu gehen, bleiben wir lieber drinnen. Doch alle Bücher sind ausgelesen, keine Beschäftigung interessiert uns. Allmählich breitet sich geruhsame Langeweile aus. Wir geraten ins Sinnieren, denken über das Leben nach und fragen uns vielleicht bei dieser oder jener Erinnerung, ob das, was gewesen ist, auch anders hätte kommen können, und schon sind wir mittendrin in den Gedanken über Schicksal und Karma und Zufall und Entscheidungsfreiheit.

Schicksal. Seit jeher beschäftigt dieses Thema die Menschen. Dabei streiten sich die Geister, ob nun der Mensch selbst für seinen Lebensweg verantwortlich oder sein Geschick letztlich einer höheren Macht unterworfen ist, und darüber hinaus, ob unsere Wege vielleicht schon von Geburt an vorbestimmt sind. Den meisten Menschen heutzutage sträuben sich vermutlich die Nackenhaare, wenn sie von Schicksal hören. Viele lehnen die Idee eines Schicksals schon deshalb ab, weil sie sich gegen die Vorstellung verwahren, dass eine Gottheit über den Menschen bestimmt. Denn dies würde ihnen die Verantwortung für ihr Handeln abnehmen.

Bodos unterhaltsame Interpretation der Tragödie um König Ödipus ist eine gute Gelegenheit, sich mit dem Thema wieder einmal auseinanderzusetzen und möglicherweise neue Perspektiven zu entdecken, Zwischentöne zu finden, Sicherheiten in Frage zu stellen oder zu bestätigen.

Als das Inszenierungsteam im Entstehungsprozess von Bodos Version des Ödipusstoffes das Schicksalsthema hitzig diskutierte, waren uns folgende Überlegungen wichtig: Was genau begreifen wir als Schicksal? Ist das einmal verhängte Schicksal in jeglicher Hinsicht unausweichlich? Welche Rolle kann das Orakel spielen? Und schließlich, welchen Umgang mit diesen Aspekten kann man

sich für die Figuren des Stücks, aber auch generell vorstellen? Diese Fragen bilden auch die Grundlage der folgenden Gedanken, die sich mal näher am Drama und der Inszenierung bewegen, mal weiter davon entfernen.

Ein vielschichtiger Schicksalsbegriff

Gehen wir einen Schritt zurück in die Vergangenheit und tauchen ein in die Welt der antiken Mythen. Sie erzählen unter anderem von den drei Moiren Klotho, Lachesis und Atropos (den Personifizierungen des Begriffes griech. *moira*, „Los“, „Teil“, „Schicksal“), welche den Lebensfaden des Menschen spinnen und so sein Schicksal festlegen. Der Mensch ist deren Macht zwar einerseits ausgeliefert, gleichzeitig kann er jedoch über das „ihm Zugeteilte“ hinaus sein Leben bestimmen. Als weitere Instanz, die zwar an die Vorgaben der Moiren gebunden ist, aber dennoch richtungsweisend in das Leben der Menschen eingreifen kann, sind die olympischen Götter zu nennen. Hier bleibt dem Menschen ebenfalls eine gewisse Freiheit, da auch die Götter nicht jeden Schritt des Menschen überwachen. Obendrein kann ein einmal gesprochenes Urteil, zum Beispiel von einem anderen Gott, umgelenkt, abgeschwächt oder gar aufgehoben werden. Insgesamt können wir also davon ausgehen, dass das Schicksal eines Menschen im griechischen Denken nicht fatalistisch, nicht bis ins kleinste Detail vorherbestimmt war. Welcher Spielraum dem Menschen zugedacht war, änderte sich je nach Epoche.

Blicken wir auf das Schicksal in der Geschichte um König Ödipus, so ist eben dieser Götterwille gemeint, verkündet durch das Orakel. Sophokles setzt sich hier mit dem Verhältnis zwischen Mensch und dem Gebot der Götter auseinander. In der Spannung zwischen Göttergebot und der Willensfreiheit des Menschen entscheidet er sich – gemäß der Stoffgeschichte um Ödipus – dafür, dass sich das, was Apoll angeordnet hatte und was von Anfang an prophezeit war, auch erfüllt. Der Sohn ermordet (unwissend) den Vater und ehelicht (ebenso ahnungslos) die Mutter. In seinem Drama wird uns dabei im Verlauf der Geschichte der Wandel zwischen zwei Haltungen vorgeführt. Während sowohl die Eltern wie auch der junge Ödipus versuchen, das, was sie als Schicksal verstehen, auszutricksen, zeigt der Dichter uns, wie im Gegensatz

dazu der erwachsene und zum König gekrönte Ödipus allmählich die Wahrheit über sein Tun herausfindet und bereit ist, diese, wie auch sein Schicksal, zu akzeptieren.

Wenn es nun so ist, dass sich das Vorhergesagte schließlich erfüllt, erscheint der Mensch dann nicht doch gänzlich machtlos? Haben wir es in diesem Drama also doch mit einem „eisernen Schicksal“ zu tun und mit einer Weltanschauung, von der sich ein moderner, aufgeklärter Mensch distanziert? Und was halten wir von dieser veränderten Einstellung gegenüber dem Schicksal am Schluss des Dramas? Fühlt sich dieses Ende nicht nach Resignation an?

Die Bewertung dieser „Annahme des Schicksals“ kann auch positiv ausfallen. Es ist sogar denkbar, dass mit einer anderen Einstellung der Figuren, einer weniger furchtsamen Haltung gegenüber dem Schicksal zu einem früheren Zeitpunkt im Drama, die Katastrophe zu verhindern gewesen wäre. Schließlich geht selbst aus dem Text des Sophokles nicht hervor, ob sich die Geschichte so entwickelte, weil das Schicksal eben doch übermächtig ist, wenngleich die Figuren versuchten, sich von der Prophezeiung zu befreien, oder ob sich die Prophezeiung gerade durch ihr Verhalten eingelöst hat – was den Aspekt der Eigenverantwortlichkeit berührt.

Setzen wir einmal voraus, dass das, was wir unter Schicksal verstehen, keine unumstößliche Größe ist und dass die Katastrophe zu verhindern gewesen wäre. Wie wir gesehen haben, ist diese Betrachtungsweise nicht auf den ersten Blick gegeben, wenn ein Stück vorliegt, das mit der Erfüllung der Prophezeiung endet. Diese Auffassung wollten wir aber im Stück deutlich machen. In Bodos Dramenversion spielt deshalb vor allem der Sprecher eine wichtige Rolle, indem er in den vorgetragenen Liedern verschiedene Aspekte des Schicksals erörtert und offen lässt, ob es ein festgefügtes Schicksal gibt. Darüber hinaus nehmen in Bodos Variante die Figuren jeweils ganz unterschiedliche Positionen zum Schicksal ein. Die Mutter beispielsweise beklagt, dass sie und Laios glaubten, das Schicksal verhindern zu können, indem sie sich an ihrem Kind versündigten. Dies kann der Zuschauer, je nach eigenem Standpunkt, als einen Selbstvorwurf über die Art und Weise verstehen, mit der sie versuchten, dem Schicksal zu begegnen, wie auch als Bekräftigung des Glaubens

liegt auch darin, Chancen zu sehen und zu ergreifen. Annehmen heißt, sich zu konfrontieren. Das, was schlimm scheint oder schlimm ist, nicht abzuspalten. Es treibt sich ja ohnehin irgendwo herum. Und ist es nicht notwendig, dass man das, was ist, erstmal annimmt, um einen Wandel herbeizuführen? Dies geht sicher auch ein Stück weit mit dem Verzicht auf den Wunsch nach absoluter Kontrolle einher. Das gefällt uns möglicherweise nicht. Aber wir bleiben dann in der Gegenwart, und bei dem was wirklich ist.

Ödipus – komplex betrachtet

von Klaus Schlagmann

Der *König Ödipus* – von Bodo Wartke mit gewaltigem Wortwitz, in modernem Jargon und mit toller Musik zu einem rasanten, anspruchsvollen Kabarett aufbereitet – liest sich im Original des Sophokles wie ein Krimi. Und obwohl der antike Dichter alle Sachverhalte recht genau darlegt, besteht bis heute oftmals Unklarheit über den eigentlichen Bösewicht.

Ausgangspunkt des Dramas: Misshandlung eines Kindes

Der Ursprung des komplexen Dramas liegt in der Aussetzung des drei Tage alten Ödipus mit durchstochenen und zusammengebundenen Fersen. In dem Stück von Sophokles bleibt im Dunkeln, wie es genau zu dieser brutalen Misshandlung des Säuglings gekommen ist und was dahinter steckt[1]. Jedenfalls bekommt das Kind, das nur durch Glück überlebt, von dieser Misshandlung her seinen Namen: *Oidipous*, „Schwellfuß“. Ödipus selbst fragt am Ende entsetzt: Wer hat das bloß fertiggebracht?

Und es ist gar nicht so leicht, diese scheinbar simple Frage korrekt zu beantworten!

Beschuldigung von König Laios: Die Lüge der Iokaste

In Zusammenfassungen des Dramas bzw. des Mythos um Ödipus wird in der Regel König Laios, der Vater von Ödipus, der Tat bezichtigt. Er habe das Kind misshandelt und zur Aussetzung bestimmt. Fachleute behaupten dies so seit Jahrhunderten in Kommentaren zu dem Stück.

Das ist verblüffend, weil Sophokles diese Frage eigentlich eindeutig anders beantwortet. Er lässt am Ende des Stückes einen Kronzeugen auftreten: den Mann, der als Diener im Hause Laios

vor vielen Jahren den Auftrag hatte, den misshandelten Säugling fortzubringen. Dieser Zeuge macht eine klare Aussage: Die amtierende Regentin, Königin Iokaste, die Mutter von Ödipus, habe ihm das so zugerichtete Kind überreicht – mit dem Befehl, es zu vernichten![2)]

Ein gutes Stück zuvor, etwa in der Mitte des Dramas, behauptet jedoch Iokaste etwas ganz anderes: Ihr erster Gatte, Laios, habe dieses gemeinsame Kind einst aussetzen lassen.[3)]

Nun stellt sich dem Publikum die Frage (die Sophokles selbst in seinem Stück nicht auflöst): Wie ist dieser (von Sophokles ja bewusst[4)] in Szene gesetzte) Widerspruch zu verstehen? Wer hat denn nun diese Tat vollbracht? Vater Laios? Oder Mutter Iokaste?

Eine genauere Analyse von Iokastes Aussagen und ihrem Verhalten in dem Stück (vgl. Schlagmann, 2005[5)]) unterstreicht, was m. E. eigentlich bereits auf der Hand liegt: Der Hirte sagt die Wahrheit – Iokaste lügt![6)]

Ein Impuls zum Muttermord

Als Ödipus weiß, wer ihn als Säugling misshandelt und seine Aussetzung veranlasst hat, eilt er in den Palast. Wütend verlangt er dort sein Schwert und Auskunft darüber, wo er Iokaste fände. Seine Absicht ist deutlich: Er möchte seine Mutter umbringen.

Muttermord gilt an sich als eines der schlimmsten Verbrechen, das man sich vorstellen kann. Es gibt nur eine einzige Situation, die in der griechischen Mythologie von einem Sohn geradezu verlangt, die Mutter zu töten: Wenn die Mutter für den Tod des Vaters verantwortlich ist. Dies ist jedenfalls das Tatmotiv bei Orest und Alkmaion. Beide wären zuvor jeweils selbst beinahe ihrer Mutter zum Opfer gefallen. Beide handeln auf Geheiß und mit moralischer Entlastung durch den Gott Apollo.

Ganz analog setzt Sophokles sein Stück in Szene: Auf Weisung Apollos soll Ödipus den Tod des Laios sühnen. Er greift diese Aufgabe beherzt auf. Am Ende erkennt er, dass er selbst diesen Laios, seinen Vater, in einer Notwehrsituation getötet hatte.

Dabei hätte er – wie sein respektvolles Verhalten gegenüber seinem Adoptivvater beweist[7)] – niemals Laios getötet, wenn er ihn als seinen Vater erlebt und kennengelernt hätte. Aber er konnte

Laios nicht als seinen Vater erleben und kennenlernen, weil seine Mutter ihn als Säugling hatte aussetzen lassen. Dadurch, dass Iokaste dieser Tat überführt ist, erweist sie sich somit auch mittelbar für den Tod des Laios verantwortlich. Ödipus' Impuls zum Mord an Iokaste ist also schlüssig: Er will damit, dem Orakel folgend, den Tod des Laios sühnen.

Iokaste kommt ihrem Sohn jedoch durch ihren Suizid zuvor. Ödipus hat damit eine Möglichkeit verloren, seine berechtigte Wut an der richtigen Stelle loszuwerden. In diesem Moment – wohl überwältigt von einer Mischung aus Wut, Trauer, Entsetzen und Ekel – sticht er sich die Augen aus. Emotional aufgewühlt und verwirrt beschuldigt er sich (fälschlich) selbst des Inzests und des Vatermords.

Selbstverletzung und falsches Schuldgefühl

In der Psychotherapie habe ich z. T. mit Menschen zu tun, die sich selbst verletzen (sog. *Borderline*-Störung). Die Betroffenen sind meist vielfach seelisch traumatisiert worden. In der Regel hatten sie keine Möglichkeit, ihre berechtigten Gefühle zu Gehör zu bringen. Beispielsweise weil ihr Umfeld sich nicht für ihre Klagen interessiert oder sie als unglaubwürdig zurückgewiesen hatte. Oft wurde ihnen vermittelt, selbst für das Geschehen verantwortlich zu sein. So können sie sich nicht von Verzweiflung, Trauer, Wut oder Ekel entlasten. Diese Spannung entlädt sich dann oft in Selbstverletzung. So, als wollten sich die Betroffenen – nur für sich selbst – versichern, dass sie die besten Gründe haben, sich verletzt und gequält zu fühlen. Trotz aller Unschuld übernehmen sie dann auch noch allzu oft die Beschuldigungen, die ihnen ihr Umfeld aufdrängt.

Hier gleicht das Schicksal des Ödipus, wie es Sophokles auf die Bühne bringt, exakt dem Schicksal vieler kindlicher Gewaltopfer von heute!

Übrigens lässt Sophokles den Ödipus (in seinem *Ödipus auf Kolonos*) klar reflektieren, dass seine Selbstblendung und Selbstbeschuldigung unangemessen und übereilt waren. Wie ein Heiliger wird Ödipus dann von einem Gott leibhaftig in die Unterwelt entrückt.

Stimmengleichheit für beide Positionen! Man könnte daraus geradezu ein Plädoyer für Gleichberechtigung herauslesen.

10) So der Titel des Dramas im Original: *Ödipus, der Tyrann.* Nach Christoph Menke meint Tyrann im griechischen Sinn „Herrscher nicht durch Abstammung, sondern durch eigene Tat" (in: *Ödipus/Antigone: Begleitheft zum Gastspiel des „schauspiel frankfurt" bei den Antikenfestspielen Trier,* 2010. – S. 21).

11) Herodot, ein Zeitgenosse von Sophokles, berichtet von Hippias, einem der letzten Tyrannen Athens, der 510 aus der Herrschaft vertrieben worden war, dass er bei der Schlacht von Marathon auf Seiten der Perser gestanden habe. Er hatte gehofft, durch sie die Herrschaft in Athen wieder zu erlangen. Vor dieser Schlacht hatte Hippias geträumt, er würde mit seiner Mutter schlafen. Er selbst hatte seinen Traum so gedeutet, dass er seine Mutter = Mutter Erde = seine Heimat unterwerfen würde.

12) Sophokles beschreibt z. B. schlüssig bei Ödipus den Mechanismus von Traumatisierung – Bewusstwerdung der Traumatisierung – Wut – Selbstverletzung, weil er die Gefühle nicht los wird – falsche Selbstbeschuldigung. Darüber hinaus zeigt er – wie im Folgenden geschildert – sehr klar die psychologische Dynamik eines familiären Konflikts auf.

13) Ich denke hier z. B. an Fallgeschichten aus meiner Praxis, bei denen Söhne als junge Erwachsene den seit jeher gewalttätigen Vätern sehr klar mit ihrer körperlichen Übermacht die Grenzen gesetzt haben.

14) Alltagssorgen oder Partnerprobleme werden z. B. von der Mutter (oder dem Vater) mit dem Sohn (oder der Tochter) besprochen, nicht aber mit dem Ehegatten. Das kann weitergehen, indem man z. B. dem Sohn (oder der Tochter) jede Partnerschaft madig macht – damit sich das Kind nicht allzu bald vom Elternhaus löst.

15) Nach Krüll, Marianne: *Freud und sein Vater.* Überarbeitete Neuausgabe. Frankfurt : Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. – S. 176.

16) Für Freud und die Theoretiker der Psychoanalyse gilt auch das Verhältnis einer Stiefmutter zu ihrem Stiefsohn als Inzest.

17) „Analyse" kommt von griech. *ana,* „zurück", „rückwärts" und *lyein,* „lösen".

18) Die junge Ida Bauer, die an Silvester 1900 nach ca. zehn Wochen von heute auf morgen Freuds merkwürdige Behandlung abgebrochen hatte, hatte an diesem 1. April 1902 noch einmal bei Freud vorgesprochen. Auf gelungene Art und Weise hat sie ihn dabei in den April geschickt und ihm dabei – scherzhaft – zu verstehen gegeben, dass sie seine akademische Ehrung wie einen „Schlag ins Gesicht" erlebt hatte (vgl. Schlagmann 2005, S. 458 – 466).

19) Im Fall von Freud: Als er z. B. den Vater (fälschlich) als „Perversen" tituliert, der die eigenen Kinder vergewaltigt habe.

Bildung im Vorbeigehn

von Til Tessin

April 2007, Bodo Wartke spielt sein erstes Programm *Ich denke, also sing' ich* im Berliner Comedy-Club Kookaburra und ist bereits bei den Zugaben angelangt. Er spielt sein „Liebeslied". Das Publikum ist bester Stimmung und es scheint, dass alle Gäste nur auf Bodos Frage warten, in welche Sprachen er denn seinen Liebesschwur noch übersetzen solle. Neben Persisch und dem viel gewünschten Neuköllner Deutschtürkisch bekommt Bodo ein verschmitztes „Gebärdensprache" von vorne rechts zugerufen.

Kurz stutzt Bodo und nimmt dann die Herausforderung an. In einer munteren Plauderei am Bühnenrand lässt sich Bodo von der jungen Dame die entsprechenden Gebärden für „Ich liebe Dich" zeigen. Nach einigem Üben, unter den aufmerksamen Augen des Publikums, baut Bodo seine neu gelernte Sprache in das „Liebeslied" ein.

Hier zeigt sich, dass der versverliebte Klavierkabarettist Bodo, neben Spontaneität und der Freude am Umgang mit seinem Publikum auch Wissen vermittelt, ganz nebenbei. Nun kennt sein Publikum die Gebärden für „Ich liebe Dich" und weiß, dass die Deutsche Gebärdensprache eine eigenständige, anerkannte Sprache ist.

Bodo entdeckt etwas Neues, er nimmt das Publikum mit und teilt die neu gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse. Diese offene und lockere Herangehensweise an Überraschendes und Interessantes ist spielerisch. Dieser Vorgang hat nichts Konzeptionelles, ist nicht generell im Programm angelegt, es ist ja kein Unterricht, und doch gehen die Zuschauer gebildeter aus einem Abend mit Bodo nach Hause, als sie sich vielleicht gedacht hätten.

Das oben genannte Beispiel ist nicht das einzige für Bodos ungezwungene und lässige Art der Wissensvermittlung. Legt man das Augenmerk auf diesen speziellen Aspekt seiner Bühnenkunst, so bietet *Ich denke, also sing' ich* viele solcher Wissensmomente.

In „Das letzte Stück“ erfährt das Publikum, dass die Sinfonie in h-Moll, D 759, genannt „Die Unvollendete“, eine Sinfonie von Franz Schubert ist. Freilich, um des Reimes willen dichtet Bodo dem Sensenmann die Schuld an der Nichtvollendung der Partitur zu, da aber auch die Forschung über diesen Punkt noch streitet, ist diese künstlerische Freiheit des Dichters legitimiert.

Und nicht zuletzt bietet Bodo mit seiner Nach- und Neuschöpfung des Gedichts „Heidenröslein“ einen klassischen Stoff, von dem viele zuletzt in der Schule gehört haben dürften. Aus Franz Schuberts berühmter Vertonung des bekannten Goethegedichts macht der Reimkünstler mit seiner musikalischen Adaption und feinem Wortwitz ein amüsantes Plädoyer für Umweltschutz.

Diese Freude, sich respektvoll, aber immer mit schalkhaftem Augenzwinkern am klassischen Text im zeitgemäßen Gewand zu versuchen, setzt Bodo auch in seinem zweiten Programm *Achillesverse* fort. Das zentrale Motiv um Treue, Liebe und Freundschaft aus Schillers Ballade „Die Bürgschaft“ verwandelt Bodo in ein rasantes, amüsantes Liebeslied. Am Ende seines Vortrags – zum guten Schluss gekommen – fordert Bodo die Zuhörerschaft humorvoll auf, in konfliktreichen Situationen besser die Sprache der Lyrik als die der Gewalt zu wählen.

Gerade die humorvolle Leichtigkeit in der Interpretation eines zum Bildungskanon gehörigen Textes, eben im Hinblick auf Umweltschutz oder Gewaltfreiheit, schafft die Brücke zum Originaltext. Man muss sie nicht beschreiten, aber man könnte. Jetzt vielleicht viel beschwingter als zu Schulzeiten, denn Bodo zeigt wie: mit Neugier, Witz und Liebe zur Sprache. So holt er oft zu Unrecht als verstaubt Angesehenes ins Jetzt eines Bühnenprogramms.

Auch im dritten Programm *Noah war ein Archetyp* finden sich weitere Beispiele für die ungezwungene Freude am klassischen wie dem neuzeitlichen Kulturgut und dessen Vermittlung.

Das kenne ich doch, schießt es der einen oder dem anderen im Publikum durch den Kopf. Jimmy Yancey? Oldtime Jazz oder Boogie-Woogie?! Und irgendwie ganz schön Mozart. Das virtuos und souverän vorgetragene Instrumentalstück „Alla Turca Stomp“ bleibt vom Künstler unkommentiert und wirkt allein durch die gelungene Mischung der nur scheinbar so unterschiedlichen Musikstile. Bodo gelingt es, das mozartsche Allegretto in seiner Rondoform und die rollenden Bässe des Boogie-Woogie mit seinen kurzen, sich wiederholenden Riffs und den bluesorientierten Off-Beat-Figuren zu einer harmonischen Komposition zusammenzuführen und fügt so den bekannten Interpretationen des auch als „Türkischer Marsch“ bekannten, dritten Satzes der Klaviersonate Nr. 11 A-Dur (KV 331) von Wolfgang Amadeus Mozart eine weitere, einzigartige hinzu. Er öffnet da musikalisch einen Horizont und die Ohren der Zuhörenden, indem er einen Weg findet, den Wiener Klassiker Mozart mit dem von Bluesmusikern entwickelten Soloklavierstil des Boogie-Woogie zu verbinden.

Die musikwissenschaftlichen Fakten muss man nicht kennen, um dieses Musikstück genießen zu können. Der sinnliche Genuss von guter Livemusik kann aber auch anregen, wie schon oben mit den Beispielen zu Schiller und Goethe beschrieben, mehr über das Gehörte erfahren zu wollen.

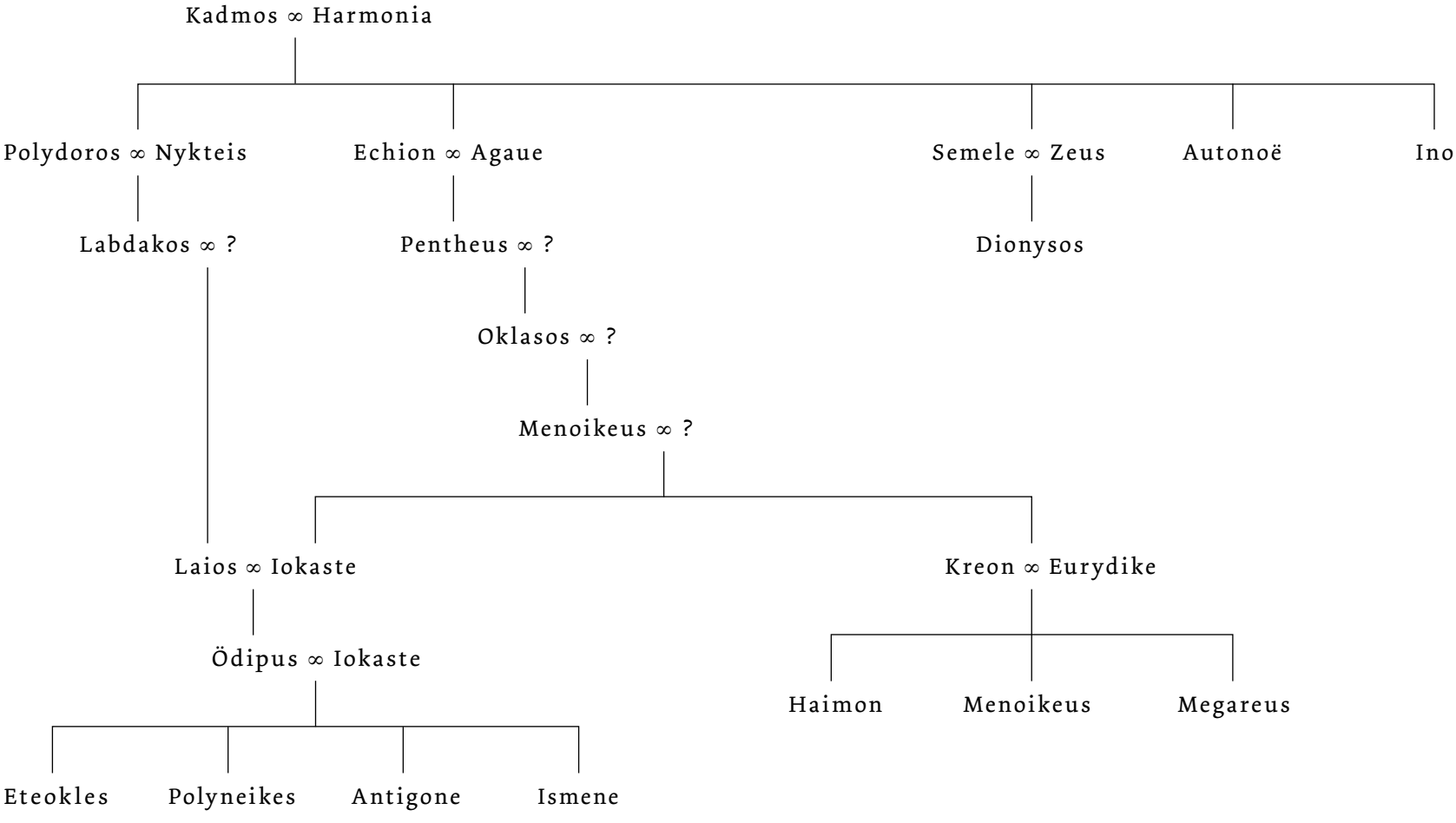
Im Gegensatz zum wogenden Instrumentalstück führt Bodo uns, didaktisch moderierend und erläuternd, mit Die „Grätchenfrage“ kompetent und anschaulich in das geheimnisvolle Kompositionsprinzip der Zwölftonmusik ein. Eine Alltagsszene, musikalisch mit einem Begleitmotiv aus der Swingmusik untermalt, genügt, und wir sehen Arnold Schönberg als Gast in einem kleinen Restaurant sitzen und mit Loriot als Kellner disputieren. Am Ende der Spielszene und Bodos höchst unterhaltsamer Einführung in die Neue Musik ist der Unterschied zwischen serieller und simultaner Zwölftonmusik klingend geklärt – und ganz nebenbei wird hier eine liebevolle Hommage an den Erfinder von Steinlaus & Jodeldiplom vor unsere Augen gezaubert.

Betrachtet man den modernen Bildungsbegriff, der Bildung als einen dynamischen, lebenslangen Entwicklungsprozess versteht, in dessen Verlauf der Mensch seine Fähigkeiten auf geistigem, kulturellem und lebenspraktischem Gebiet weiterentwickelt sowie seine unterschiedlichen Kompetenzen erweitert, unter der Annahme, dass dies ein wünschenswerter Prozess ist, so sind Bodos Konzerte und sein Solo-Theater, ob live oder auf CD und DVD, eine gute Gelegenheit, die eigene Persönlichkeitsentwicklung positiv zu beeinflussen.

Mit „Die Amerikaner“ und „PCdenzfall“ finden sich zwei Lieder, die politische und gesellschaftskritische Töne anschlagen. Hier zeigt sich das reflektierte Verhältnis von Bodo zu sich selbst, zu anderen und den Dingen, die ihm in der Welt begegnen. Darüber

ANHANG

Stammbaum des Hauses Kadmos



Zur Geschichte des Ödipusmythos

von Dr. Nikola Roßbach

Die Spur des Ödipusmythos, der als thebanischer Sagenstoff bis auf das zweite vorchristliche Jahrtausend zurückgeht, manifestiert sich erstmals in der Dichtung des 8. Jahrhunderts v. Chr.: in den beiden nicht erhaltenen Epen *Oidipodeia* und *Thebais*. Sie liegen den Mythoserwähnungen bei Homer, Hesiod und Pindar zugrunde. Eine ganze Reihe nicht erhaltener Dramen und historischer Berichte aus dem fünften und vierten Jahrhundert, über die meist nur dürftige Kenntnisse bestehen, kommt hinzu. Erhalten ist Aischylos' Drama *Sieben gegen Theben* (*Hepta epi Thēbas,* Uraufführung 476 v. Chr.), das vom Bruderzwist der Ödipussöhne handelt.

Unumstrittener Höhepunkt der dichterischen Manifestation des Ödipusmythos ist Sophokles' *König Ödipus* (*Oidípous Týrannos*, UA zwischen 429 und 425 v. Chr.), die weltweit bekannteste und einflussreichste griechische Tragödie. Hier erscheinen bereits alle zentralen Figuren, Handlungselemente, -motive und -strukturen, die für die Rezeptionsgeschichte modellbildend werden; das Verlaufsschema – Orakel, Vatermord, Rätsel und Überwindung der Sphinx, Mutterehe, Suche und Entdeckung der Wahrheit, Selbstmord der Mutter, Blendung des Helden – ist vollständig vorhanden. Sophokles' Drama ist der klassische Ödipustext schlechthin, der am Beginn einer langen und vielfältigen Rezeptionsgeschichte steht. Weniger Nachwirkung hat das zweite sophokleische Ödipusdrama *Ödipus auf Kolonos* (UA 401 postum) erfahren, das eine Art Konkurrenztext zu den *Phönikierinnen* des Euripides (*Phoinissai*, entstanden um 410 v. Chr.) bildet. Das Drama des Euripides beeinflusst die römische Literatur: Das belegen Senecas fragmentarisch erhaltene *Phoenissae* aus den fünfziger Jahren n. Chr. und das selbst wiederum rezeptionsgeschichtlich wirksame Epos des Publius Papinius Statius, *Thebais* (92 n. Chr. vollendet). Euripides' und Sophokles' Texte bieten alternative Versionen des *Ödipus auf Kolonos*-Stoffes. Während Sophokles die

Wanderung des blinden Ödipus in Begleitung seiner Tochter Antigone, seine Verfluchung der Söhne Polyneikes und Eteokles und deren Kampf, Ödipus' Prophezeiung des Untergangs beider und schließlich Ödipus' Tod und Entrückung gestaltet, bleibt in der euripideischen Version Ödipus nach seiner Selbstblendung in Theben und wird von seinen Söhnen, die er verflucht, gefangen gesetzt. Erst am Ende, nach Bruderkampf und gegenseitiger Ermordung, wandert er mit Antigone nach Kolonos.

Nicht nur die Dichter überliefern den Ödipusmythos aus der griechischen Antike. Bedeutend sind vom vierten vorchristlichen Jahrhundert an auch mythographische Handbücher und historische Werke (von Palaiphatos, Dikaiarch, Philochoros, Peisandros, Apollodor, Diodor, Plutarch, Pausanias).

Als nächster literarischer Meilenstein der Rezeptionsgeschichte muss Senecas lateinischer *König Ödipus* aus den fünfziger Jahren n. Chr. genannt werden. Mit dem Druck im Jahr 1484 wird er zum Hauptvermittler des Mythos für die Folgezeit. Vorher jedoch gibt es noch eine mittelalterliche, wenn auch nicht sehr umfangreiche Reflexion des Stoffes, für die Statius' *Thebais* als wichtigster Übermittler fungiert. Zu ihr gehört der altfranzösische *Roman von Theben* (1150 – 1155 verfasst), zu dem mehrere Prosafassungen entstehen.

Die Renaissance „entdeckt" den Ödipusmythos in der dichterischen Gestaltung von Sophokles und Seneca neu. Er wird von nun an ins Lateinische und in moderne europäische Nationalsprachen (Italienisch, Englisch, Deutsch, Französisch) übersetzt, unselbstständig oder frei in diesen Sprachen bearbeitet und zunehmend in Neuschöpfungen variiert. Die deutsche Literatur des 16. Jahrhunderts bietet nur einen nennenswerten Reflex des Mythos: *Die unglück hafftig Königin Jocasta* (1550) von Hans Sachs, gestaltet nach dem Jokaste-Abschnitt in Boccaccios *Über berühmte Frauen* (entstanden 1360, Erstdruck 1439). Umso mehr *Ödipus*-Übersetzungen und -Neuschöpfungen, deren Höhepunkt sicherlich Tassos *König Torrismondo* (ED 1587, UA 1618) darstellt, entstehen in Italien.

Im 17. Jahrhundert, in das auch die *Oedipus*-Dramen des Niederländers Joost van den Vondel (UA 1665) und der Engländer John Dryden/Nathaniel Lee (UA 1679) fallen, dominieren dann die Franzosen die Rezeptionsgeschichte – und daran hat sich bis in die