



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Über die Tragödie lachen –
Komik in Bodo Wartkes Neudichtung von
Sophokles' „König Ödipus““**

Verfasserin

Anouscha Maria Nabeghe-Bakhtiari

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Danksagung

„Keine Schuld ist dringender als die, Danke zu sagen.“

Marcus Tullius Cicero (106-43 v. Chr.), röm. Redner und Schriftsteller

Ich danke allen, die mich bei meiner Diplomarbeit unterstützt haben. Danke für die Geduld. Danke für eure Ratschläge, aufmunternde Worte und Inspiration.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
2. Komiktheorie.....	7
3. König Ödipus von Sophokles.....	13
3.1 Relevante Informationen zur Beschaffenheit des Theaters und der Tragödie in der griechischen Antike.....	13
3.2 Sophokles als Tragödiendichter.....	17
3.3 Zum Mythos „König Ödipus“.....	18
4. „König Ödipus“ von Bodo Wartke.....	19
4.1 Kurzbiografie des Autors und Schauspielers Bodo Wartke.....	19
4.2 Die Entwicklung von Wartkes „König Ödipus“.....	20
4.3 „König Ödipus“ von Bodo Wartke.....	22
4.4 Bühnenbild, Kostüm und grundlegende Elemente der Inszenierung.	24
5. Vergleich der „König Ödipus“ Fassungen.....	25
5.1 Die Geschichte und die Figur Ödipus.....	25
5.2 Die räumliche und zeitliche Struktur.....	30
5.3 Das zentrale Thema.....	31
5.4 Die Inszenierung.....	33
5.5 Komik durch Wartkes Erzählweise und die Inszenierung.....	34
6. Textanalyse von Bodo Wartkes „König Ödipus“.....	36
6.1 Reimschema und Wortwitz.....	36
6.2 Die Lieder.....	39
6.2.1 „Die Stadt der sieben Tore“.....	39
6.2.2 „Ironie des Schicksals“.....	40
6.2.3 „Die Regentschaft des Ödipus“.....	40
6.2.4 „Klagelied des Priesters“.....	41
6.2.5 „Die Wahrheit ist schwer zu ertragen“.....	42
6.2.6 „Grandmaster Ödipus Rex vs. MC Kreon“.....	43
6.2.7 „Finale“.....	44
6.2.8 „Sonstige Musik im Theaterstück“.....	45
6.2.9 Komik durch Musik.....	46
6.3 Zitate aus dem Original.....	46
6.4 Bezüge zu anderen Werken aus den Bereichen Film, Literatur und Musik.....	52
6.5 Bezüge zu aktuellen Themen.....	56
6.6 Komik aus Zitaten und Bezügen.....	59

7. Inszenierungsanalyse von Bodo Wartkes „König Ödipus“ unter der Regie von Sven Schütze.....	59
7.1 Figurenanalyse.....	61
7.1.1 Ein Sprecher.....	61
7.1.2 Laios.....	62
7.1.3 Das Orakel.....	63
7.1.4 Iokaste.....	64
7.1.5 Ein Hirte aus Theben.....	65
7.1.6 Ein Hirte aus Korinth.....	65
7.1.7 Ein betrunkener Korinther.....	66
7.1.8 Ödipus.....	67
7.1.9 Polybos.....	69
7.1.10 Kreon.....	69
7.1.11 Die Sphinx.....	70
7.1.12 Ein Priester.....	71
7.1.13 Theiresias.....	72
7.1.14 Ein Arzt.....	72
7.2 Interaktion im Theaterstück.....	73
7.3 Komik durch die Inszenierung der Figuren.....	78
8. Die Entwicklung des Theaterstückes und seiner Komik.....	79
9. Publikumsreaktionen im Vergleich.....	85
9.1 Die Inszenierung am Wolfgang Borchert Theater in Münster.....	85
9.2 Ablauf des Theaterstückes in der Inszenierung von Monika Hess-Zanger und Rollenübersicht.....	86
9.3 Vergleich der Inszenierungen von Sven Schütze und Monika Hess-Zenager.....	92
10. Resümee.....	96
11. Quellenverzeichnis.....	98
11.1 Bücher.....	98
11.2 DVD, DVD-Rom, Blu-ray und CD.....	101
11.3 Internet.....	101
Anhang.....	
Abbildungsverzeichnis.....	102
Abstract.....	103
Lebenslauf.....	105

1. Einleitung

„Ich möchte die Tragödie so lustig gestalten, wie es eben geht.“

Bodo Wartke

Dieses Zitat stammt aus einem Radio Interview, das Bodo Wartke 2009 gegeben hat¹. Er bringt hier auf den Punkt, was seine Fassung des „König Ödipus“ neu und einzigartig macht. Denn Wartke schafft es in seiner Adaption, Komik in dieses tragische Theaterstück zu bringen und dabei die tragischen Momente zu erhalten. Um dies zu erreichen, verwendet Wartke verschiedene Mittel, welche in dieser Arbeit näher erläutert werden.

Ich beginne meine Arbeit damit, die Komiktheorien auszuführen, die herangezogen werden, um die Frage zu beantworten, wie Wartke es schafft, Komik in die Tragödie zu bringen. Dabei konzentriere ich mich auf die Theorien von Henri Bergson und Theodor Lipps.

Daraufhin wird gezeigt, dass es sich bei Wartkes Inszenierung um eine Tragödie handelt, indem der Vergleich zu Sophokles „König Ödipus“ gezogen wird.

Im Folgenden wird Wartkes Fassung ausführlich analysiert. Sowohl die Textfassung, wie auch die Inszenierung werden hier einbezogen. Besonderes Augenmerk liegt dabei auch auf dem Aspekt des Solo-Theaters. Wartkes künstlerische Mittel werden dabei auf ihren komischen Wert hin untersucht.

Der Vergleich mit einer Ensemble-Inszenierung desselben Stückes am Wolfgang Borchert Theater Münster soll weiteren Aufschluss darüber geben, worin die Komik in Wartkes Fassung von „König Ödipus“ liegt.

¹ Reimkultur Musikverlag, *Radio Interview*, DVD-ROM, Reimkultur Musikverlag GbR 2010

2. Komiktheorie

Um Komik erzeugen zu können, müssen bestimmte Voraussetzungen erfüllt sein. Die wichtigste ist, dass es sich um eine konsequenzverminderte Situation handeln muss. Damit ist gemeint, dass die gezeigte Handlung keine realen Konsequenzen hat, wie zum Beispiel im Theater. Hier kann man Leid und Tod als lustig empfinden, da wir wissen, dass die Personen keinen realen Schaden davontragen. Luigi Pirandello stellte bereits 1908 fest, dass es diese Distanz braucht. Komik würde, so seine Theorie, in Mitleid umschlagen, wenn man sie zu sehr reflektiert. Durch reine Beobachtung erscheinen viele Situationen lustig, die ihre Komik verlieren, wenn man über die Hintergründe und Motive nachdenkt.²

Es ist im Theater also wichtig, dass der Zuschauer weiß, dass es sich um einen konsequenzverminderten Raum handelt. Um den Aufbau dieser Distanz noch zu unterstützen, kann ein Regisseur zu verstärkenden Mitteln, wie beispielsweise offenen Rollenwechseln oder Spiel-im-Spiel-Strukturen, greifen. Ingrid Hentschel vertritt die Position, dass es in der Komödie nicht so wichtig ist, was gezeigt wird, sondern wie es gezeigt wird. Die Körperlichkeit steht im Vordergrund. Weiters kann die Komödie nur dann zur Komödie werden, wenn die Körperlichkeit des Schauspielers durch die körperliche Reaktion des Publikums, nämlich das Lachen, erwidert wird.³

Es gibt viele Definitionen für Begriffe wie Witz, Humor und Komik. Sigmund Freud beispielsweise definiert Witz als einen Moment, in dem der Mensch von dem Druck der Verdrängung befreit wird. Damit ist gemeint, dass wir in unserem Alltag von Tabus und Hemmungen geprägt sind und dass es dem Menschen ein Gefühl von Freiheit gibt, wenn diese thematisiert werden.⁴ Als Humor bezeichnet er die „Ersparnis eines Gefühlsaufwandes“, wobei es sich dabei um ganz unterschiedliche Gefühle, wie Ärger, Schmerz, Rührung et cetera handeln kann. Erspart ein Mensch sich beispielsweise das Mitgefühl dadurch, dass ein anderer einen Scherz macht und der Affekt des Mitühlens

² Vgl. Pirandello, Luigi, „Der Humor“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 101-103, S. 101ff.

³ Vgl. Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz – Transformation des Komischen im Gegenwartstheater“, *Maske und Kothurn. Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien.*, Hg. Hilde Haider-Pregler et al., Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2006, S. 214-226, S. 218f.

⁴ Vgl. Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten. Der Humor*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag⁴ 1998, S. 197f.

ausbleibt, so definiert Freud dies als Humor.⁵ Das Komische entsteht daraus, dass jemand mehr Aufwand für etwas betreibt, als man selbst für nötig erachtet. Diesen Mehraufwand empfindet man als komisch.⁶

Der Philosoph Nicolai Hartmann betrachtet Komik und Humor aus einem anderen Blickwinkel. Er sagt, dass Komik Sache des Gegenstandes und Humor Sache des Betrachters ist, wodurch beide einander bedingen. Der Kern der Komik liegt für ihn in der Fähigkeit des Menschen sich in seiner Umwelt zu positionieren. Doch erst im Zusammenspiel mit anderen Menschen entfaltet sich das komische Potential eines Menschen oder einer Situation und wird zum Humor.⁷

Bergson unterscheidet beim Wortwitz komische und witzige Aussagen. Als komisch betrachtet er es, wenn man über jene Person lacht, welche den Witz ausspricht. Lacht man aber über sich selbst oder jemand Dritten, ist der Ausspruch witzig.⁸

Lipps sagt, dass Komik nicht so sehr den Ursprung bezeichnet, sondern viel eher die Wirkung. Alles, was der Mensch als lustig empfindet, ist Komik oder komisch.⁹ In diesem Sinne werden auch in dieser Arbeit die Worte „Komik“ und „komisch“ genutzt.

Dies sind Beispiele von Definitionen, welche für diese Arbeit relevant sind. Es gibt in der Literatur eine große Anzahl an Theorien zur Komik, wie diese entsteht und was sie in den Menschen auslöst. Im Folgenden kann daher nur ein Überblick über relevante Komiktheorien gegeben werden. Dabei liegt der Fokus auf den Mitteln, welche Komik erzeugen können. Viele der genannten Theorien sind schon im achtzehnten Jahrhundert verfasst worden, doch wird in aktueller Literatur, wie beispielsweise in „Maske und Kothurn. Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien.“¹⁰ noch immer Bezug auf sie genommen.

⁵ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten. Der Humor*, S. 243ff.

⁶ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten. Der Humor*, S. 203

⁷ Vgl. Hartmann, Nicolai, „Ästhetik“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 113-116, S. 113f.

⁸ Vgl. Bergson, Henri, *Das Lachen*, Jena: Eugen Diederichs Verlag 1921, S. 71

⁹ Vgl. Lipps, Theodor, *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung.*, Gutenberg EBook 2005, S 4f.

¹⁰ Siehe *Maske und Kothurn. Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien.*, Hg. Hilde Haider-Pregler et al., Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2006

Zu Beginn werden die Inkongruenztheorie und die Kontrasttheorie kurz erklärt und durch Theorien veranschaulicht. Fast jede Theorie kann diesen beiden Kategorien untergeordnet werden, es gibt also keine klare Abgrenzung. Der Fokus liegt dann auf den Komiktheorien Bergsons und Lipps¹.

Inkongruenztheorie

Grundlegend besagt die Inkongruenztheorie, dass ein Gegenstand dann komisch wird, wenn der Gegenstand an sich oder seine Bedeutung ins Gegenteil verkehrt wird. Dies kann auf viele Arten geschehen.

Der größte existierende Gegensatz nach Schelling ist der Kontrast zwischen Notwendigkeit und Freiheit. Somit entsteht die größte Komik, wenn diese Zustände vertauscht werden.¹¹ Eine weitere Möglichkeit Inkongruenz zu inszenieren ist es, eine Sache einem falschen Begriff unterzuordnen. Schopenhauers Theorie besagt, dass wenn man etwas „Falsches“ sieht, was aber für den Moment innerhalb des Stücks Wahrheit erlangt, dieses Ereignis Freude in den Menschen hervorruft.¹²

Ein weiteres Beispiel für Inkongruenz wäre, dass jemand etwas seiner Situation Unangemessenes tut, wie beispielsweise ein gesunder Mensch, der Maßnahmen ergreift, als ob er krank wäre. Jean Paul nennt dies den Widerspruch zwischen Bestreben und Lage.¹³

Kontrasttheorie

Auch ein komischer Kontrast kann auf vielen Ebenen stattfinden, zum Beispiel bei den Figuren einer Handlung, wenn es eine komische Paarung gibt, wie Stan Lauren und Oliver Hardy oder Karl Valentin und Liesel Karstadt. Der Gegensatz kann aber auch zwischen dem Publikum und dem Geschehen entstehen. Ein komischer Kontrast besteht dann, wenn man sich der Person auf der Bühne überlegen fühlt. Baudelaire schreibt, dass wir in der Überzeugung lachen, dass wir eine solche Dummheit wie der lustige Charakter nie begehen würden.¹⁴ Auch Freud ist der Meinung, dass der Mensch lacht,

¹¹ Vgl. Schelling, Friedrich W.J., „Philosophie der Kunst“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 39-41, S. 39ff.

¹² Vgl. Schopenhauer, Arthur, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, *Texte und Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 44-48, S. 44ff.

¹³ Vgl. Paul, Jean, „Vorschule der Ästhetik“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 29-33, S. 30f.

¹⁴ Vgl. Baudelaire, Charles, „Vom Wesen des Lachens“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 65-73, S. 70

wenn er erkennt, dass der körperliche Aufwand eines anderen größer ist, als er sein müsste. Das Besser-Wissen macht den Akt lustig. Dabei ist die Diskrepanz zwischen körperlichem und seelischem Aufwand entscheidend. Je größer der seelische Aufwand, desto weniger lustig wird die Situation. Wenn die seelische Leistung schließlich sehr hoch und der physische sehr klein ist, beginnen wir die Person zu bewundern. Das heißt wenn jemand durch einen kleinen körperlichen Aufwand eine große Wirkung erzielt und damit seine Schläue unter Beweis stellt.¹⁵

Mechanisierung des Lebendigen nach Henri Bergson

Mehrere Theoretiker beziehen sich darauf, dass Komik entsteht, wenn der Zuschauer bestimmte Mechanismen erkennt oder Mechanismen verändert werden. Henri Bergson ist einer von ihnen. Er erklärt die Komik damit, dass sie immer eine Reaktion darauf ist, dass eine erwartete lebendige Bewegung ausbleibt und durch eine starre und mechanische ersetzt wird. Deswegen liegt beispielsweise in jeder Wiederholung eine gewisse Komik, da man statt etwas Lebendigem etwas Mechanisches beobachtet. Die Replik wird dabei als Automatismus wahrgenommen, was den Menschen dinglich wirken lässt.¹⁶ Für ganze Situationen, die sich wiederholen, verwendet er den Begriff „Repetition“. Gegebenheiten erhalten durch die Wiederholung eine gewisse mathematische Ordnung, trotz ihrer Lebendigkeit. Daraus entsteht wiederum Komik.¹⁷ Mit der „Interferenz der Reihen“ gibt Bergson ein weiteres Beispiel für Komik. Damit ist gemeint, dass eine Situation dann komisch wird, wenn sie einen doppelten Sinn hat. Der Umstand kann also aus zwei unterschiedlichen Kontexten heraus betrachtet werden und erhält so eine Ambivalenz. Das Erkennen der unterschiedlichen Bezugnahmen ist dabei der entscheidende Teil, welcher die Komik ausmacht.¹⁸ Beim Wortwitz nennt er den Vorgang „Transposition“. Es bedeutet, dass ein Satz gleichzeitig zwei Bedeutungen hat, die eine, die wir intentional kennen, und die zweite, die im Rahmen der Situation erschaffen wird. Dieser neue Sinngehalt ist das, worüber man lacht.¹⁹ Dies sind nur einige Beispiele, die Bergson für die Komik anführt.

Im Allgemeinen geht es Bergson vor allem um Automatismen. Alles ist besonders dann komisch, wenn es starr wirkt, obwohl es lebendig sein sollte. Aus demselben Grund

¹⁵ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten. Der Humor*, S. 207f.

¹⁶ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 50f.

¹⁷ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 62f.

¹⁸ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 66f.

¹⁹ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 82f.

sind jegliche mechanisch wirkende Bewegungen etwas Lustiges. Für Bergson sind beispielsweise auch unfreiwillige Handlungen mechanisch. Als Beispiel nennt er einen Mann, der hinfällt, oder einen, der sich auf einen Stuhl setzen will, aber rücklings zu Boden fällt. Die Menschen können nichts gegen diese Handlungen tun, sie werden mechanisch weiter ausgeführt und führen ins Sinnlose. Dies macht sie komisch. Diese Mechanismen kann man von außen betrachten. Doch auch wenn das Denken eines Menschen mechanisch verläuft, zum Beispiel wenn es immer der aktuellen Situation etwas hinterher hängt, wird dies als komisch empfunden. Allgemein geht Bergson von einem Moment der Trägheit aus, den man erkennt und als komisch empfindet. Das Lachen ist die Strafe für die Trägheit.²⁰

Die Komik der enttäuschten Erwartungen bei Theodor Lipps

Das Enttäuschen von Erwartungen spielt in vielen Komik-Theorien eine große Rolle. Allgemein geht es darum, dass man etwas erwartet und etwas anderes geschieht. Für Lipps jedoch reicht dies nicht aus. Für ihn ist es konstitutiv, dass man mit etwas größerem rechnet und etwas Kleineres geschieht. Er nennt das Beispiel, dass wenn ein Apotheker statt zum Medikament zum Gift greift, keiner lacht. Sollte der Bösewicht aber statt zu einem Gift zu einem harmlosen Pulver greifen, entsteht Komik. Dieser *Unlustmoment*, der aus der enttäuschten Erwartung entsteht, schlägt in Komik um, da wir Gefallen daran finden, dass etwas Kleines dort passiert, wo wir Großes erwartet haben.²¹

Lipps Theorie bezieht sich auf Komik im Alltag und nicht direkt auf das Theater. Er unterscheidet in seiner Theorie objektive, subjektive und naive Komik. Um objektive Komik handelt es sich dann, wenn sich das Objekt nicht absichtlich komisch verhält, aber durch die Grenzen, in denen es sich bewegt, komisch wirkt. Beispielsweise wenn Eigenschaften und Handlungen nicht zur handelnden Person passen, diese aber unabsichtlich aufgrund der ihr auferlegten Grenzen so handelt und handeln muss.²² Bei der subjektiven Komik handelt derjenige, der komisch ist, mit Absicht. Er macht den Witz aus freien Stücken. Zum Beispiel wenn jemand etwas sagt, dem offensichtlich die Logik fehlt, wird das von ihm und anderen als lustig wahrgenommen.²³ Die naive Komik entwickelt sich aus dem Spannungsfeld der beiden vorherigen. Sie entsteht dann,

²⁰ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 10ff.

²¹ Vgl. Lipps, *Komik und Humor*, S. 34ff.

²² Vgl. Lipps, *Komik und Humor*, S. 34-69

²³ Vgl. Lipps, *Komik und Humor*, S. 70-86

wenn man eine Situation sowohl vom objektiven, wie auch vom subjektiven Standpunkt aus betrachten kann und sie aufgrund des Kontrastes der beiden als komisch empfindet. Eine Aussage kann zum Beispiel von außen, also objektiv, betrachtet lustig sein, aber wenn wir die subjektive Perspektive einnehmen, eine gewisse Logik für die handelnde Person haben. Die Figur, die naiv komisch ist, handelt aktiv, jedoch sind ihr objektive Grenzen auferlegt, die sie zum Teil passiv werden lassen. So kann es sein, dass jemand eine für ihn logische Aussage trifft, die für einen Außenstehenden im Kontext betrachtet unlogisch und somit komisch wirkt.²⁴

Lipps betont, dass diese Arten der Komik fließend ineinander übergehen, doch trotzdem nie gleichzeitig vorhanden sind. Wenn man eine Situation aus einer dieser Sichtweisen betrachtet, so schließt man die anderen beiden damit aus. Jedoch gibt es Gegebenheiten, die aus verschiedener Betrachtung gleichermaßen komisch wirken.²⁵

Komik der Sprache

In aller Komik sieht Lipps ein Zusammenspiel zwischen Verblüffung und Verständnis. Die Verblüffung, die ein Witz hervorruft, wird gefolgt von einem Verstehen des Witzes. Wobei Lipps diese zweite Stufe eher als jene des Verblüffens oder erste des Verstehens bezeichnet, da er im Anschluss noch eine dritte Stufe, nämlich das Verstehen des Verstehens sieht. Auch Wortwitze erklärt er in dieser Abstufung. Bei Wortneuschöpfungen beispielsweise sind wir zunächst verblüfft über das unbekannte Wort, dann verstehen wir es aus dem Zusammenhang, um dann in der Gesamtsituation die Absicht der Wortneuschöpfung zu erkennen. Für Lipps ist vor allem der mittlere Schritt jener, der Komik erzeugt, weil der Zuhörer für einen Moment die Wahrheit und Logik in dem unbekannten Wort erkennt. Er nennt dies das „verblüffende Verständnis“ oder „die Verblüffung aufgrund des Verständnisses“. Schlussendlich im Verstehen der Gesamtsituation und damit der Mittel und Wege, die zur Erkenntnis geführt haben, kommt es zur vollen Auflösung und diese erzeugt die Komik.²⁶

²⁴ Vgl. Lipps, *Komik und Humor*, S.87ff.

²⁵ Vgl. Lipps, *Komik und Humor*, S. 96

²⁶ Vgl. Lipps, *Komik und Humor*, S. 81ff.

3. König Ödipus von Sophokles

3.1 Relevante Informationen zur Beschaffenheit des Theaters und der Tragödie in der griechischen Antike

Das antike Theater in Griechenland entwickelte sich aus dem Dionysoskult. Ein wesentlicher Teil dieses Kultes waren die Feste, die zu Ehren des Gottes Dionysos abgehalten wurden, der als Gott des Weines, der Freude, der Trauben, der Fruchtbarkeit und der Ekstase galt. Aus den Tänzen und Ritualen, die häufig in Maske und Kostüm dargeboten wurden, entstand nach einiger Zeit ein voll entwickelter Theaterbetrieb. Wie genau diese Entwicklung vonstatten ging, ist heute nicht mehr rekonstruierbar.²⁷

Doch ist zu belegen, dass Theaterwettbewerbe mit der Zeit zu einem relevanten Element der drei großen Feste - den Großen Dionysien, den Lenäen und den Ländlichen Dionysien - wurden. Es wird davon ausgegangen, dass bei den Ländlichen Dionysien Stücke aus den letzten Großen Dionysien erneut aufgeführt wurden, während bei den Lenäen eher Komödien im Mittelpunkt standen. Bei den Wettbewerben entschieden Laienjurys über die Sieger und die Platzierungen. Der Wettbewerbsgedanke prägte große Teile der griechischen Kultur, weswegen ein Sieg von großer Bedeutung war.²⁸

Es sind viele Quellen erhalten, die über die Sieger der Dionysien Auskunft geben. So kann ein Überblick über die Entwicklung des Theaters gegeben werden. Daher ist festzustellen, dass alle Dramen von Sophokles bei den großen Dionysien uraufgeführt wurden²⁹ und dass er achtzehn Wettbewerbe dort gewann. Schon bei seiner ersten Teilnahme 468 v. Chr. siegte er mit seiner Tetralogie „Triptolemos“.³⁰ Dabei ist zu beachten, dass von den Großen Dionysien überliefert ist, dass von zehn abgegebenen Stimmen nur fünf per Zufall ausgewertet wurden, vermutlich um dem Festgott die letzte Entscheidung über den Sieger zu überlassen.³¹

²⁷ Vgl. Seidensticker, Bernd, *Das antike Theater*. München: H.C. Beck oHG 2010, S. 11ff.

²⁸ Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, S. 14ff.

²⁹ Vgl. Flashar, Hellmut, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: H.C. Beck oHG 200, S. 21

³⁰ Vgl. Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band*. Stuttgart Weimar: J.B. Metzler 1993, S. 108; Vgl. Seeck, Gustaf A., *Die griechische Tragödie*, Stuttgart: Philip Reclam jun. 2000, S. 101

³¹ Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, S. 14ff.

Der Ort der Wettbewerbe entwickelte sich über die Jahre. Die Bühne bestand zunächst aus einem kreisrunden Tanzplatz, einem Zelt, das je nachdem, ob es einen Palast, ein Gebirge oder etwas anderes darstellen sollte, geschmückt wurde. Zu dieser Zeit sind Chor und Schauspieler noch gemeinsam an einem Ort, der sogenannten Orchestra aufgetreten. Als die Schauspielerauftritte jedoch an Bedeutung gewannen, entwickelte sich ein Aufbau des Theaters, bestehend aus drei wesentlichen Elementen, nämlich das die Orchestra als Auftrittsort des Chores, die Skene als Auftrittsort der Schauspieler und dem Zuschauerraum.³²

Mit der Zeit entwickelte sich die Bühne des griechischen Theaters. Das Bühnenbild stellte meist einen Tempel, einen Palast, ein Brunnenhaus, ein bürgerliches Haus oder eine Höhle von außen dar. Innenraum Szenen gab es zu dieser Zeit nicht.³³

Der Tragödienwettbewerb bei den Großen Dionysien war einer der wichtigsten der Zeit. Doch bei der Entstehungsgeschichte der Tragödien handelt es sich um ein umstrittenes Thema. In einigen Quellen wird ein Dramatiker namens Thepsis als Initiator der griechischen Tragödie genannt, da er dem Chor einen Schauspieler gegenüber gestellt haben soll. Andreas Kotte sieht diese Einschätzung jedoch kritisch, da aus Thepsis Zeit, etwa 500 Jahre v. Chr., keine Quellen zu finden sind, die diese Annahme bestätigen. Erst im vierten Jahrhundert nach Christus wird Thepsis als Begründer der Tragödie erwähnt.³⁴ Allerdings gehen mehrere Quellen davon aus, dass die Einführung des Schauspielers eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Tragödie gespielt hat, da durch diese Einführung Dialog möglich wurde. Doch es gibt auch andere Theorien, die zum Beispiel besagen, dass die Tragödie aus der Politik und sozialen Struktur der Zeit entstanden ist und nicht aus einer anderen Theaterform. Während noch andere Quellen dafür sprechen, dass die Tragödie schon in der vorgeschichtlichen Zeit aus Riten, Mythen und Kulten hervorgetreten ist.³⁵

Die Tragödie zeichnete sich mit der Zeit unter anderem dadurch aus, dass das zentrale Thema der Mensch im Verhältnis zu den überirdischen Mächten ist, was sich aus dem mythisch-theatralischen Weltbild dieser Zeit ergibt. Es geht stets um eine Erkenntnis, die schweres Leid hervorruft aber auch durch die Einsicht der Wahrheit reinigend wirkt.

³² Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band*, S. 37ff.

³³ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band*, S. 40

³⁴ Vgl. Kotte, Andreas, *Theatergeschichte*, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag 2013, S. 35

³⁵ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band*, S. 5ff.

Bei Sophokles ist der Mensch der Macht der Götter grundsätzlich unterlegen.³⁶ Wolfgang Schadewaldt, ein deutscher Literaturwissenschaftler und Altphilologe, spricht gar von einer Gottverlassenheit, in der die Heroen des Sophokles sich befinden und sich ihre eigenen Strafen auferlegen. Anders als bei anderen Tragödiendichtern leiden die Figuren sehr allein. Es ist kein Welt-Leid, das hier dargestellt wird. Leiden wird mit dem Menschsein gleichgesetzt. Es ist wie ein innerer Teil der Person und somit gibt es kein Entrinnen. In den Dramen des Sophokles zeigt sich die Stärke des Menschen viel Elend zu ertragen, was er auch tun muss, da das Elend ausweglos ist. Anders war dies bei weiteren Dichtern, wie beispielsweise Aischylos, bei dem noch eine neue Ordnung aus dem Leid entstand. Dass Sophokles Helden all den Schmerz ertragen, ließ, so Schadewaldt, das Publikum schon damals freudig aus dem Theater gehen. Zu sehen, dass der Mensch seinem Elend entgegen geht und es erträgt hat etwas Schönes.³⁷

Durch die Gestaltung der Feste als Wettbewerb gab es strikte Regelungen beim Schreiben und bei der Inszenierung der Werke. Die Autoren waren auf eine der beiden vorherrschenden Gattungen Komödie oder Tragödie festgelegt.³⁸ Dennoch schrieben Tragödien-Dichter immer, wenn sie drei thematisch zusammenhängende Stücke fertiggestellt hatten, ein Satyrspiel, das im Gegensatz zur Tragödie stand und eher komisch war. Meist wurde im Satyrspiel ein Thema einer Tragödie aufgegriffen und persifliert. Diese vier thematisch zusammenhängenden Stücke, die bei den Großen Dionysien gemeinsam aufgeführt wurden, nennt man „Tetralogie“.³⁹

In der Tragödie durfte es im fünften Jahrhundert v. Chr. maximal drei Schauspieler geben, wobei alle Männer waren. Zuvor waren es sogar nur zwei. Somit mussten Schauspieler mehrere Rollen übernehmen und teilweise waren einzelne Charaktere auf zwei Darsteller aufgeteilt. Des Weiteren ergab sich daraus, dass nie mehr als drei Personen gleichzeitig agieren konnten. In seltenen Fällen wurden kurze Sprechrollen und stumme Rollen von weiteren Schauspielern übernommen. Zudem gab es einen Chor, der zunächst aus zwölf, dann aus fünfzehn Personen bestand – eine Entwicklung, die Sophokles zugesprochen wird. Die Chorlieder sind ein wesentlicher Bestandteil der griechischen Dramen. Allerdings wandelte sich die Stellung des Chors von einer

³⁶ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band*, S. 111f.

³⁷ Vgl. Schadewaldt, Wolfgang, *Hellas und Hesperian. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neuen Literatur*, Stuttgart und Zürich: Artemis Verlag 1960, S. 231ff.

³⁸ Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, S. 37f.

³⁹ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band*, S. 27f.

eigenen Rolle hin zu einer kommentierenden, außenstehenden Funktion.⁴⁰ Der Chor ist in jedem Drama durchgehend anwesend und kann verschiedene Aufgaben übernehmen. Zum einen kann er ein Gegenpol zum Protagonisten sein, zum anderen aber auch ein Unterstützer. Des Weiteren ist es möglich, dass der Chor eine Rolle übernimmt, wie zum Beispiel ein ganzes Volk. In Aischylos‘ „Hiketiden“ ist der Chor sogar die Hauptrolle und sucht als Danaostöchter Asyl in Griechenland. Weiters konnte der Chor zwischen Rollen wechseln, was beispielsweise in „König Ödipus“ geschieht. Zu Beginn steht er stellvertretend für den Priester und das Volk von Theben auf den Stufen zwischen Orchestra und Bühne. Am Ende der Szene beklagt der Chor dann von der Orchestra aus als Chor der thebanischen Greise ihre Not.⁴¹

Im Chor waren alle bis auf die besonderen Rollen, wie zum Beispiel der Chorleiter, gleich gekleidet und hatten die gleichen Masken auf. Zum Kostüm der Schauspieler gehörte eine Maske, die das Gesicht und große Teile des Kopfes bedeckte. Außerdem wurden lange Gewänder getragen, die den gesamten Körper bedeckten und reich verziert waren. Diese waren keine Kostüme bestimmter Figuren. Der Schauspieler trug sie das ganze Stück und machte Rollenwechsel nur durch einen Wechsel von Masken deutlich. Dies erleichterte das Darstellen von weiblichen Rollen. Weiters gab es die Möglichkeit, dass Trikots angezogen wurden. Diese machten deutlich, ob es sich um eine männliche oder weibliche Rolle handelte. Durch Accessoires wurden die Kostüme verfeinert. Manche Nebenfiguren von niedrigem Stand trugen Alltagskleidung.⁴²

Der Einsatz von Requisiten auf der Bühne war in der Tragödie sehr sparsam. Man nutzte sie nur, wenn sie unbedingt notwendig waren.⁴³ Zudem hatte die Bühne technische Finessen, wie einen Bühnenkran, der Menschen durch die Luft bewegen konnte, oder hölzerne Plattformen auf Rädern. Beides gab es bereits seit der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr..⁴⁴

⁴⁰ Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, S. 38ff.

⁴¹ Vgl. Seeck, *Die griechische Tragödie*, S. 206ff.

⁴² Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, S. 45ff.

⁴³ Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, S. 61

⁴⁴ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band*, S. 42

3.2 Sophokles als Tragödiendichter

In seinem Buch „Sophokles. Dichter im demokratischen Athen“, das 2000 veröffentlicht wurde, wertet der Autor Hellmut Flashar die bis dato existierenden Quellen aus und bezieht dabei auch die Widersprüche verschiedener Biografien mit ein. Somit dient sein Buch als Grundlage für diese Kurzbiografie zu Sophokles, die sich in erster Linie auf gesicherte Daten stützt. Der Fokus liegt dabei auf Sophokles als Dichter und Autor von Tragödien. Dabei ist zu beachten, dass nicht viel von und über Sophokles erhalten ist. All seine Frühwerke, geschätzte 30 Stücke, sind nicht bewahrt.⁴⁵

Sophokles wurde 497/496 v. Chr. in Kolonos geboren, einem der Demen⁴⁶, die zu Athen gehörten. Sein Vater war ein Unternehmer, der einige Sklaven beschäftigte. Somit wuchs Sophokles in einem Hause auf, in dem seine Talente gefördert werden konnten. In Athen wurde zu jener Zeit die Demokratie als Regierungsform etabliert, doch auch der Krieg gegen die Perser war bis zu Sophokles‘ 23. Lebensjahr von großer Bedeutung.⁴⁷

In den folgenden Jahren nahm Sophokles zunächst als Zuschauer und dann als Autor an den Großen Dionysien teil. Besonders faszinierten ihn die Werke des Aischylos, von dem er viel lernte. Bereits 468 v. Chr. gelang Sophokles der erste von vielen Siegen im tragischen Wettbewerb. Sophokles gilt als Begründer mehrerer Elemente in die Tragödie, wie beispielsweise die Erhöhung der Zahl der Schauspieler von zwei auf drei, die Erhöhung des Chores von zwölf auf fünfzehn Sänger und der Bühnenmalerei. All diese Bestandteile wurden bald allgemein für die Tragödie akzeptiert und von anderen Dichtern genutzt.⁴⁸

Ab 450 v. Chr. sind die Werke von Sophokles, der zu dieser Zeit etwa 50 Jahre alt war, erhalten. Die überlieferten Werke sind „Aias“ (ca. 449 v. Chr.), „Antigone“ (442 – 440 v. Chr.), „Die Trachinierinnen“ (438 – 433 v. Chr.), „König Ödipus“ (ca. 427 v. Chr.), „Elektra“ (422 – 413 v. Chr.), „Philoktet“ (409 v. Chr.) und „Ödipus auf Kolonos“ (404 – 406 v. Chr.). Zudem ist das Satyrspiel „Die Spurensucher“ in Fragmenten überliefert. Während dieser Zeit bekleidete Sophokles mehrere wichtige politische Ämter und spielte eine wichtige Rolle im samischen Krieg sowie um 411 v. Chr., als die

⁴⁵ Vgl. Flashar, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, S. 31

⁴⁶ Ein Demos ist eine Ortschaft (Siehe Falshar 2000, Sachregister)

⁴⁷ Vgl. Flashar, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, S. 31

⁴⁸ Vgl. Flashar, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, S. 31ff.

Demokratie scheiterte und eine Oligarchie von 400 Mann die Regierung übernahm. Später stellte sich Sophokles in den Dienst des Asklepieion, einer Heilstätte, gewidmet dem Gott der Heilkunst Asklepios. Dass Sophokles an die heilende Kraft der göttlichen Mächte glaubte, wird auch in seinen anderen Stücken deutlich. Im Jahre 406 v. Chr. starb Sophokles im Alter von fast 90 Jahren.⁴⁹

3.3 Zum Mythos „König Ödipus“

Der Mythos des König Ödipus existiert als Sagenstoff seit dem zweiten Jahrtausend v. Chr. und wurde zum ersten Mal in der Dichtung des 8. Jahrhunderts v. Chr. in den heute nicht mehr erhaltenen Epen „Oidipodeia“ und „Thebais“ niedergeschrieben. Die zentralen Elemente sind dabei das Orakel, der Vatermord, das Rätsel und die Überwindung der Sphinx, die Muttererehe, die Seuche sowie die damit verbundene Entdeckung der Wahrheit, woraufhin die Mutter Selbstmord begeht und der Held sich blendet.⁵⁰

In der griechischen Mythologie stammt die Familie von Laios, Iokaste und somit auch Ödipus von Kadmos, dem Gründer Thebens, ab. Während Laios der Urenkel des Gründers ist, kommt Iokaste in fünfter Generation zur Welt. Ihr Urgroßvater Pentheus ist der Enkel von Kadmos und seiner Frau Harmonia. Laios und Iokaste sind dementsprechend sehr entfernt miteinander verwandt.⁵¹

⁴⁹ Siehe Flashar, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, S. 33ff.

⁵⁰ Vgl. Roßbach, Nikola, „Zur Geschichte des Ödipusmythos“, *König Ödipus. Neudichtung von Bodo Wartke nach dem antiken Drama von Sophokles*, Chefredakteur: Sven Schütze, Hamburg: Reimkultur Musikverlag GbR 210, S. 68-71, S. 68.

⁵¹ Abb. 1 aus *König Ödipus. Neudichtung von Bodo Wartke nach dem antiken Drama von Sophokles*, Chefredakteur: Sven Schütze, Hamburg: Reimkultur Musikverlag GbR 210, S. 66f., sowie vgl. Zimmermann, Bernhard, *Erläuterungen und Dokumente. Sophokles König Ödipus*. Stuttgart Philipp Reclam jun. 2003, S. 64f.

Stammbaum des Hauses Kadmos

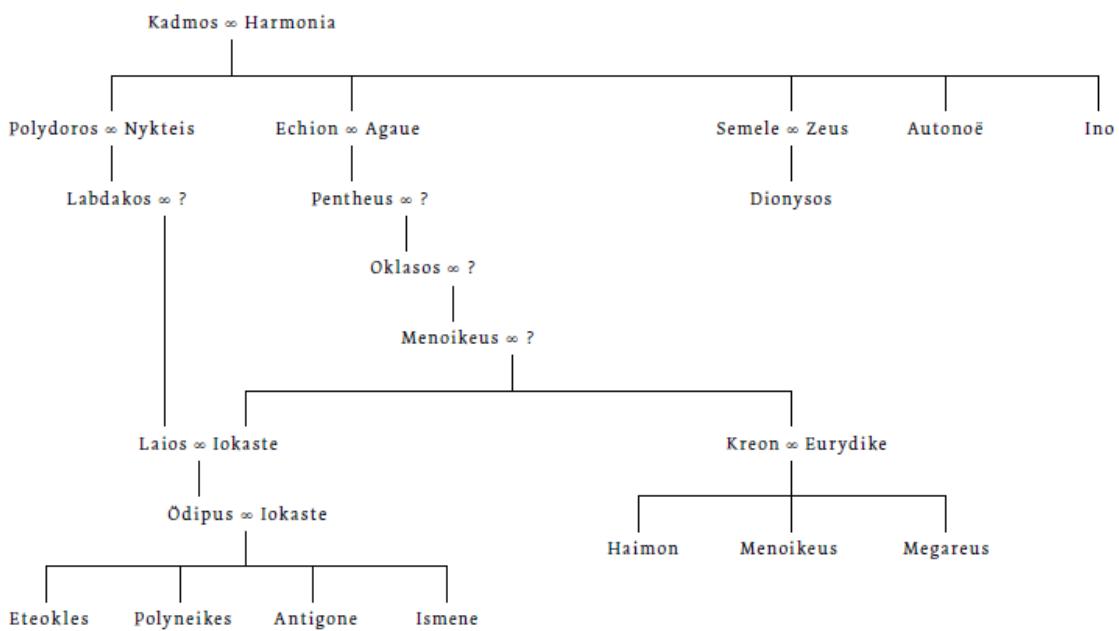


Abb. 1: Stammbaum des Hauses Kadmos

4. „König Ödipus“ von Bodo Wartke

4.1 Kurzbiografie des Autors und Schauspielers Bodo Wartke

Bodo Wartke wurde am 21. Mai 1977 in Hamburg als Sohn eines Ärzte-Ehepaars geboren und wuchs in Bad Schwartau auf. In Lübeck besuchte er das Leibnitz Gymnasium, wo er im Alter von 19 Jahren sein erstes abendfüllendes Konzert gab. Danach studierte er zunächst Physik, wechselte dann aber das Fach, beendete 2005 sein Studium in Klavier und Gesang an der Universität der Künste in Berlin und lebt seitdem dort.⁵²

Wartke tritt in der Regel allein auf und begleitet seine Lieder am Flügel. Er selbst bezeichnet das, was er tut, als „Klavierskabarett in Reimkultur“. Neben diesen Auftritten hat er zudem 1998 als Conférencier in einer Varietéshow mitgewirkt, war Komponist und musikalischer Leiter bei einer Inszenierung von „Unter dem Milchwald“ von Dylan Thomas und verfasste 2002 ein neues deutsches Libretto für „Orpheus in der Unterwelt“ von J. Offenbach, dessen Erstaufführung 2003 in Norderstedt folgte.

⁵² Wartke, Bodo, *Leben & Werk*, Reimkultur Musikverlag/
<http://www.bodowartke.de/seiten/index.php?nav=27>, 212, 20.03.2013

Bei allen Programmen von Wartke ist Sven Schütze als Regisseur tätig. Gemeinsam gründeten sie 2001 zunächst das Musiklabel „RimeTime Records“, das 2008 zum Reimkulturverlag umfirmiert wurde. Im Reimkultur Musikverlag werden seitdem alle Notenhefte, CDs und DVDs von Wartke veröffentlicht. Zu seinen Konzertprogrammen zählen „Ich denke, also sing‘ ich“ (1998), „Achillesverse“ (2003), „Noah war ein Archetyp“ (2006) und „Klavierdelikte“ (2012). Für ein paar Aufführungen kamen Ende 2012 sowie 2013 Wartke und das „Capital Dance Orchestra“ zusammen, um ein Programm namens „Swingende Notwendigkeit“ zu spielen, das viele Musikstücke von Wartke als Swing Versionen enthält.⁵³ Für seine Projekte erhielt Wartke mehrere Auszeichnungen, unter anderem den deutschen Kleinkunstpreis in der Sparte „Chanson“ 2004, die „St. Ingberter Pfanne“ samt Publikumspreis und den 1. Preis beim „Bundeswettbewerb Gesang“.⁵⁴

Neben seinen Konzertprogrammen brachte Wartke 2009 sein Theaterstück „König Ödipus“ auf die Bühne. Dieses Projekt unterscheidet sich stark von den anderen, da es sich hierbei um eine freie Neudichtung des „König Ödipus“ von Sophokles handelt. Wartke führt dies seit 2009 als Ein-Mann-Stück auf. Das Werk ist mit passenden Liedern angereichert, wodurch ein Bezug zu den anderen Programmen hergestellt wird.⁵⁵

4.2 Die Entwicklung von Wartkes „König Ödipus“

Wartke begann bereits zu seiner Schulzeit an „König Ödipus“ zu arbeiten. Als Schüler musste er damals Sophokles‘ Theaterstück in der Übersetzung von Kurt Steinmann lesen, was ihm zu dieser Zeit sehr schwer fiel. Somit entstand die Idee das Theaterstück so umzuschreiben, dass es für Schüler einfacher und interessanter ist. Am selben Tag, an dem ihm sie Idee kam, verfasste er bereits die Teiresias-Szene, welche später in dem „Ich denke, also sing ich“ zur Aufführung kam. Bis zur schlussendlichen Fertigstellung des Stücks dauerte es aber noch einige Jahre, und zwar bis 2008. In diesem Jahr stellte Wartke seine erste Fassung von „König Ödipus“ fertig. Diese Version enthielt sehr viel mehr komische Elemente und war somit weniger tragisch, als die heute aufgeführte

⁵³ Reimkultur Musikverlag, *In guter Begleitung*, <http://www.bodowartke.de/seiten/index.php?nav=20,212,20.03.213>

⁵⁴ Wartke, Bodo, *Leben & Werk, Reimkultur Musikverlag/* <http://www.bodowartke.de/seiten/index.php?nav=27,212,20.03.2013>

⁵⁵ Wartke, Bodo, *Leben & Werk, Reimkultur Musikverlag/* <http://www.bodowartke.de/seiten/index.php?nav=27,212,20.03.2013>

Version. Nach der öffentlichen Probe im November 2008 hielten Wartke und sein Regisseur Sven Schütze Rücksprache mit dem Publikum, welches einstimmig mehr Drama forderte, um sich besser in die Figuren einfühlen zu können.⁵⁶ Wartke und Schütze schrieben daraufhin gemeinsam einige Stellen um, und es entstand die aktuelle Version des Theaterstückes. Diese wurde im Mai 2009 uraufgeführt und erschien anschließend am 24. Oktober 2009 inklusive eines Glossars als Buch.⁵⁷ Wartke und Schütze versuchten, das Theaterstück möglichst ohne Regieanweisungen fertigzustellen, sodass Theater, die diese Textfassung inszenieren, es auch frei interpretieren können.⁵⁸ Seit 2012 haben mehrere Theater Wartkes Fassung inszeniert, darunter das hessische Staatstheater Wiesbaden und das Wolfgang Borchert Theater in Münster.⁵⁹

Im März 2010 wurde eine DVD herausgebracht, die im August 2009 im Schmidt Theater in Hamburg aufgezeichnet wurde. Eine zweite Ausgabe erschien bereits im Dezember 2010. Auf der DVD ist allerdings nicht eine einfache Aufzeichnung des Stücks zu sehen, sondern ein Zusammenschnitt, der durch technische Mittel das Theaterstück filmischer wirken lässt.⁶⁰ Sven Schütze sagt dazu „[...] wir können eben auch gar nicht so tun, als würden wir das Echte abbilden. Denn das Echte ist nur im Theater erlebbar [...]“⁶¹ Oft werden mehrere Bodo Wartkes gleichzeitig auf der Bühne gezeigt und somit die Illusion hervorgerufen, dass mehrere Darsteller zur selben Zeit agieren. Der Schnitt ist sehr schnell und es entstehen keine Pausen, wie bei der live Aufführung. Gleichzeitig werden durch Nahaufnahmen Gestik und Mimik von Wartke deutlicher dargestellt, als man es im Theater sehen kann.⁶²

⁵⁶ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), Regieanmerkungen/ Audiokommentar, Min. 01:29:00f.

⁵⁷ Siehe Reimkultur Musikverlag, *Produktfakten Buch König Ödipus*, DVD-ROM, Reimkultur Musikverlag GbR 210

⁵⁸ Siehe Wartke, Bodo, *König Ödipus*. Hamburg: Reimkultur Musikverlag.² 211, S. 9

⁵⁹ Siehe Reimkultur Musikverlag, *Kleine Zeitleiste zu König Ödipus*, DVD-ROM, Reimkultur Musikverlag GbR 210

⁶⁰ Siehe *Kleine Zeitleiste zu König Ödipus*, sowie *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, Regie: Sven Schütze, DVD-Video, Reimkultur Musikverlag GbR 210 (DE)

⁶¹ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), Kommentar von Sven Schütze, 0:03f.

⁶² *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010)



Abb. 2: König Ödipus, Solo-Theater, 0:44:01
Wartke als Ödipus und Priester

Mit dem Erscheinen des Programmheftes im September 2010 entschied sich der Reimkulturverlag die sogenannte „Ödition“ zu verkaufen, die nun aus DVD, Buch und Programmheft bestand. Das Programmheft enthält fünf vertiefende Artikel zu Wartkes Fassung und der Inszenierung von „König Ödipus“.⁶³

4.3 „König Ödipus“ von Bodo Wartke

Die Neudichtung von Bodo Wartke aus dem Jahr 2009 beginnt mit dem Orakelspruch des Orakels von Delphi, den Laios erhält. Dieser besagt, sein Sohn werde ihn töten und die Mutter heiraten. Laios erschrickt vor dieser Nachricht und eilt nach Hause, wo ihm seine Frau Iokaste eröffnet, dass sie schwanger ist. Laios berichtet ihr dennoch von dem Orakelspruch und als das Baby auf die Welt kommt und ein Junge ist, entscheiden sie sich, das Kind aussetzen zu lassen, in der Hoffnung es würde sterben. Doch der Hirte, der mit dieser Aufgabe betraut ist, hat Mitleid mit dem Kind und gibt es einem Boten auf Korinth. Dieser bringt das Kind wiederum zu den Herrschern Polybos und Merope, die das Kind Ödipus taufen und es als ihr eigenes aufziehen. Somit ist Ödipus schockiert, als ein Betrunkener ihm eröffnet, seine Eltern seien nicht seine leiblichen. Polybos und Merope bestreiten dies, doch Ödipus ist noch nicht überzeugt und begibt sich zum Orakel von Delphi. Dieses gibt ihm zwar keine Antwort auf seine Frage, doch eröffnet es ihm, dass er sowohl seinen Vater töten, wie auch seine Mutter heiraten wird. Erschrocken von dieser Nachricht entscheidet sich Ödipus, nicht mehr nach Korinth zurück zu kehren. Auf seiner Flucht vor dem Schicksal begegnet er in einer Gasse einem älteren Mann, bei dem es sich um Laios handelt. In einem Streit erschlägt Ödipus Laios und damit unwissentlich seinen eigenen Vater.⁶⁴

⁶³ Siehe *Der ganze König Ödipus – Drei Werke in einem Schuber!*, Reimkultur Musikverlag, <http://www.koenig-oedipus.de/seiten/index.php?nav=173>, 20.03.213

⁶⁴ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 15 - 22

Etwas später kommt Ödipus vor den Toren Thebens an und wird dort von der Sphinx aufgehalten. Diese belagert die Stadt seit geraumer Zeit, was den König und Bruder von Iokaste Kreon dazu veranlasste, demjenigen, der das Rätsel der Sphinx löst, und damit die Stadt Theben befreit, den Königsthron zu versprechen sowie eine Ehe mit Iokaste. Ödipus schafft es durch einen Zufall das Rätsel der Sphinx zu lösen, wodurch ihm eben jene Ehren zuteilwerden.⁶⁵

Es folgt ein Zeitsprung und die Kinder von Iokaste und König Ödipus werden erwähnt sowie das nächste Elend, das die Stadt heimsucht, nämlich die Pest. Das Volk, angeführt von einem Priester, bittet bei Ödipus um Hilfe in dieser schlimmen Lage. Dieser hat schon längst reagiert und seinen Schwager Kreon zum Orakel nach Delphi geschickt. Als Kreon zurück kommt berichtet er, dass man den Mörder des Laios finden müsse, um die Stadt von der Pest zu befreien, allerdings hat die Sphinx jegliche Suche nach dem Mörder verhindert, somit stehe man noch ganz am Anfang der Suche. Ödipus ist voller Zuversicht, den Mörder zu finden und bittet den Seher Teiresias zu sich, damit dieser ihm helfen möge. Doch Teiresias will Ödipus den Namen des Mörders nicht verraten, was Ödipus sehr wütend macht. Schließlich bezichtigt er Teiresias und auch seinen Schwager Kreon des Verrats. Diese hätten Laios umgebracht und nachdem Teiresias ihm auch noch eröffnet, dass er selbst der Mörder sein soll, ist Ödipus sich ganz sicher, dass ein Komplott gegen ihn im Gange ist.

Nur Teiresias Andeutungen, dass er wisse, wer Ödipus Eltern sind, lässt ihn nervös werden, doch der Seher weigert sich, ihm weitere Informationen zu geben und so gehen die beiden auseinander. Ödipus führt eine kurze Unterredung mit einem Arzt oder Psychologen, bei der herauskommt, dass Ödipus noch immer der Meinung ist, Kreon hätte einen Plan geschmiedet, um ihn vom Thron zu stoßen. Daraufhin konfrontiert Ödipus ihn mit diesen Vorwürfen, doch Kreon streitet vehement ab, was Ödipus ihm unterstellt. Iokaste versucht den Streit der beiden zu schlichten und schürt im darauffolgenden Gespräch Ödipus Befürchtungen, da sie ihm Details über Laios Tod verrät, die stark mit Ödipus Erinnerungen übereinstimmen, wie er einst den alten Mann in der Gasse erschlagen hat. Als Iokaste ihm dann auch noch erzählt, dass er Laios ziemlich ähnlich sieht, scheint alles schon aufgeklärt, doch dann erscheint ein Bote aus

⁶⁵ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 23 - 26

Korinth. Die Stadt ruft nach Ödipus, dem Nachfolger von Polybos, der an Altersschwäche gestorben ist. Über diese Nachricht freut Ödipus sich sehr, da er nun seinen Vater nicht mehr ermorden könne.

Alle Zweifel scheinen für einen Moment vergessen bis der Bote ihm, in Erwartung dies sei eine gute Nachricht, eröffnet, dass Ödipus nur ein Findelkind war. Sichtlich geschockt von dieser Nachricht geraten Ödipus und Iokaste in einen Streit, da Ödipus weiter nach der Wahrheit suchen möchte. Iokaste flieht und Ödipus verlangt nach dem Hirten, der dem Boten aus Korinth damals ein Kind gegeben hat. Das Gespräch mit dem alten Hirten klärt die Situation auf. Durch Anwendung körperlicher Gewalt zwingt Ödipus ihn dazu, die Wahrheit zu sagen, nämlich dass Ödipus jenes Kind ist, das damals von ihm dem Boten aus Korinth übergeben wurde. Womit auch ersichtlich wird, dass er Orakelspruch sich bewahrheitet hat.⁶⁶

Die entschwundene Iokaste hat sich ins Schlafzimmer zurückgezogen, wo sie sich, während Ödipus draußen vor der Tür steht und versucht herein zu kommen, selbst das Leben nimmt. Ödipus kann dies nicht mehr verhindern und findet seine tote Mutter. Entsetzt über alles was geschehen ist, blendet er sich mit einem Schwert und tritt dann vor das thebanische Volk. Kreon und Teiresias kommen hinzu und Ödipus bittet Kreon um Verzeihung und darum, dass er Iokaste ein ehrenhaftes Begräbnis bereiten und sich um seine Kinder kümmern solle, während er ins Exil geht, um Theben zu retten. Teiresias will ihm helfen und bietet an, ihn auf dem Weg zu begleiten. Der Text endet mit einem Lied, das die Ereignisse reflektiert.⁶⁷

4.4 Bühnenbild, Kostüm und grundlegende Elemente der Inszenierung

In der Inszenierung von Wartke und Schütze ist der Aufbau der Bühne sehr minimalistisch gehalten. Die Bühne ist durch eine Stufe in einen hinteren und vorderen Teil gegliedert, wobei sich im hinteren Teil mittig das Klavier befindet. Der Rest ist der Phantasie des Publikums überlassen. Wo die Szenen stattfinden, wird meist vom Sprecher bekanntgegeben.⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 27 – 53

⁶⁷ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 53 - 58

⁶⁸ Siehe *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010)

Das Kostüm von Wartke ist ähnlich minimalistisch wie das Bühnenbild. Er trägt einen Anzug bestehend aus Hose, Gürtel, Hemd, Weste, Jackett und Krawatte, der in beige gehalten ist. Ebenso haben seine Schuhe, Socken und die Kappe, die er trägt, den gleichen Farbton. Für den Sender des Mikrofons befindet sich am Gürtel eine kleine Tasche, ebenfalls in beige. Im Laufe des Stückes wird zudem ein braunes Unterhemd sichtbar.⁶⁹

Wartke führt seine Fassung als Solo-Theater auf. Durch das schlichte Kostüm bleiben ihm kaum Möglichkeiten, durch die Kleidung den Unterschied zwischen den



Charakteren zu zeigen. Lediglich das Umdrehen der Kappe dient zur Differenzierung zwischen den Figuren. Weitere Requisiten, die bei der Unterscheidung helfen, sind eine Sonnenbrille und die Löwen-Handpuppe. Des Weiteren hilft im Falle des Orakels die Beleuchtung dabei, sie von anderen Rollen zu unterscheiden. Alle weiteren Besonderheiten der Figuren sind auf eine Veränderung von Körperhaltung und Sprache zurückzuführen.⁷⁰

Abb. 3: Bodo Wartke und Carl der Löwe⁷¹

5. Vergleich der „König Ödipus“ Fassungen

5.1 Die Geschichte und die Figur Ödipus

Trotz der unterschiedlichen Art die Geschichte zu erzählen, ist beim Vergleich von Sophokles' und Bodo Wartkes „König Ödipus“ festzustellen, dass beide in den zentralen Elementen übereinstimmen. Die gemeinsame Geschichte lautet folgendermaßen:

Laios, Herrscher von Theben, erhält den Orakelspruch des Orakels von Delphi, dem Verkünder des Willens von Apoll, woraufhin er und Iokaste entscheiden ihren Sohn von einem Hirten aussetzen zu lassen. Sie hoffen, dass jenes Kind sterben wird, doch der

⁶⁹ Abb2, *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010)

⁷⁰ Siehe *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010)

⁷¹ Abbildung 3: Bodo Wartke und Carl der Löwe, Foto von Nele Mertensen 2009, http://www.koenig-oedipus.de/content/2090515_181549_34.jpg

Hirte übergibt das Kind einem anderen Hirten aus Korinth. Dieser kehrt heim und das Kind wird von den Herrschern Korinths, Polybos und Merope, aufgezogen. Als Ödipus älter wird, erzählt ihm ein betrunkener Mann, dass er nur ein Findelkind ist. Schockiert von dieser Nachricht geht Ödipus zum Orakel von Delphi, doch statt ihm seine Frage zu beantworten, prophezeit es ihm, dass er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten werde. Ödipus verlässt daraufhin das Orakel Richtung Theben und erschlägt auf dem Weg dorthin seinen Vater Laios.

In Theben angekommen trifft er auf die Sphinx, welche die Stadt Theben belagert. Durch die Lösung des Rätsels der Sphinx wird Ödipus zum neuen König der Stadt Theben und heiratet Iokaste. Sie bekommen vier Kinder. Als die Pest das Volk von Theben heimsucht, eröffnet das Orakel von Delphi Kreon, dass die Pest verschwinden werde, wenn man den Mörder des Laios findet. In der darauffolgenden Suche wird zunächst Teiresias, der blinde Seher um Rat gefragt. Ödipus gerät mit ihm in Streit und als Teiresias ihm eröffnet, Ödipus sei der Mörder des Laios, kann der König nur noch an eine Verschwörung gegen ihn glauben. Es kommt zu einem Streit mit Kreon, als Iokaste diesen schlichten will, eröffnet sie Ödipus unwissentlich, dass dieser der Mörder des Laios ist. Als dann aber ein Bote aus Korinth kommt, der den Tod des Königs Polybos verkündet, wird klar, dass Ödipus weiter davon ausgeht, dass Polybos und Merope seine Eltern seien. Doch der Bote eröffnet Ödipus die Wahrheit, woraufhin der Hirte aus Theben zur zentralen Figur der Auflösung wird. Nach der Befragung des Hirten kann Ödipus nicht mehr anders, als sein Schicksal klar zu sehen. Iokaste ist inzwischen im Palast und hat sich dort erhängt. Ödipus blendet sich, um nie mehr an seine schlimmen Taten erinnert zu werden. Er bittet Kreon darum, sich um seine Angelegenheiten zu kümmern.

Es wird somit deutlich, dass Wartkes Neudichtung in weiten Teilen mit jener von Sophokles übereinstimmt. Dennoch bleiben auch Themen ungenannt. Zimmermann stellt in seinen Erläuterungen zum Werk „König Ödipus“ dar, dass die Aussetzung des Ödipus und die Verletzung an den Füßen, der Vatermord, Inzest und Selbstblendung zu den zentralen Elementen des Mythos gehören und auch in anderen Versionen des Mythos um König Ödipus enthalten sind. Des Weiteren hebt er die Verfluchung der Söhne als wichtig heraus.⁷² Wenn man von dieser Definition des „König Ödipus“

⁷² Vgl. Zimmermann, Bernhard, *Erläuterungen und Dokumente. Sophokles König Ödipus*, S. 62

ausgeht, fehlen bei Wartke die Verletzung der Füße sowie der Fluch. Allerdings ist der Fluch, der auf Ödipus' Söhnen liegt, ein Thema, das in anderen Bearbeitungen des Ödipus Mythos behandelt wurde, die sich mit der Zeit befassen, nachdem Ödipus Theben verlassen hat⁷³. Auch in Sophokles „König Ödipus“ kommt dieser Fluch nicht vor.

Somit ist klar, dass es sich bei Bodo Wartkes Theatertext um eine sehr werkgetreue Adaption handelt. Die wichtigsten Elemente des „König Ödipus“ von Sophokles sind übernommen worden. An einigen Stellen geht Wartke in seiner Fassung sogar über das Drama von Sophokles hinaus. Sophokles selbst hat den Orakelspruch der Sphinx und den Orakelspruch an Laios in anderen Schriften festgehalten. Wartke integriert sie in seine Erzählung. Die Schriften von Sophokles sind in „Dramen“, herausgegeben und übersetzt von Wilhelm Willige und überarbeitet von Karl Beyer, enthalten. Wobei hier geschrieben steht, dass das Orakel Laios bloß prophezeit, dass er vom eigenen Sohn erschlagen wird, nicht aber die Ehe des Sohnes mit der eigenen Mutter.⁷⁴

Weiters ist das Rätsel der Sphinx sind in Schriften von Sophokles überliefert. Diese Schriften hat Wilhelm Willige übersetzt und veröffentlicht. Dieses hat Wartke zwar sinngemäß übernommen, doch der heutigen Sprache angepasst. In der ursprünglichen Fassung lautet es:

„Zweifüßig, dreifüßig, vierfüßig lebt es auf Erden, und eine Stimme nur hat es; doch wechselt's allein von allem Getier, das sich auf der Erde bewegt, in Luft und im Meer, seine Haltung. Aber sobald es auf drei Füßen, sich stützend, einhergeht, dann ist äußerst gering die Geschwindigkeit der Gelenke.“⁷⁵

Dieses Rätsel wird in Wartkes Fassung zu:

„Was ist das?
Es läuft am Morgen auf vier Beinen, am Mittag auf zweien
und im allgemeinen [sic!] am Abend auf dreien.“⁷⁶

⁷³ Vgl. Zimmermann, *Erläuterungen und Dokumente. Sophokles König Ödipus*, S. 62

⁷⁴ Sophokles, *Einführungen zu König Ödipus*, In: Sophokles, *Dramen*. Texte von Sophokles gesammelt, übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Willige, überarb. von Karl Beyer. Mit Anm. und einem Nachw. von Bernhard Zimmermann Zürich: Artemis & Winkler³ 1995, S. 281; Vgl. Sophokles, *König Ödipus*, S. 35, Vers 711 – 713

⁷⁵ Sophokles, *Einführungen zu König Ödipus*, In: Sophokles, *Dramen*. Texte von Sophokles gesammelt, übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Willige, überarb. von Karl Beyer. Mit Anm. und einem Nachw. von Bernhard Zimmermann Zürich: Artemis & Winkler³ 1995, S. 281ff.

⁷⁶ Wartke, *König Ödipus*, S. 25

Was aber entscheidend die Wirkung der Geschichte und Ödipus‘ Charakter verändert, ist die Lösung des Rätsels, da bei Sophokles Ödipus nicht nur des Rätsels Lösung weiß, sondern auch noch wie folgt erklärt, wie aus Sophokles‘ Schriften hervorgeht:

*„Hör, auch wenn du nicht willst, bösflatternde Muse der Toten,
auf mein Wort: nach Gebühr hat nun dein Treiben ein End‘!
Meintest du doch den Menschen, der, wenn er der Erde genaht ist,
vierfüßig töricht zuerst geht aus den Windeln hervor;
doch ist er alt, so stützt er als dritten Fuß auf den Stab sich,
trägt eine Last auf dem Hals, weil ja das Alter ihn beugt.“⁷⁷*

In Sophokles‘ „König Ödipus“ kommt klar heraus, dass die Thebaner ihn für einen von den Göttern geleiteten Menschen halten. Ödipus ist nicht nur machtvoll, sondern auch sehr klug. Dennoch ist das Volk der Meinung, dass eigentlich die Götter für die Errettung Thebens verantwortlich sind und Ödipus viel eher nur ein Instrument dieser ist. Ihm wird trotz der Bezeichnung als „Bester der Sterblichen“⁷⁸ kaum eigener Anteil an der Lösung zugesprochen.⁷⁹ Ödipus selbst ist anderer Meinung, er sieht sich selbst als den Bezwinger der Sphinx, wie in Vers 398 klar wird. „Weil mit Verstand ich’s traf, von Vögeln nicht belehrt“⁸⁰ sagt Ödipus hier. Die ständige Auseinandersetzung mit dem Thema, wie sehr die Menschen dem Willen der Götter ausgesetzt sind, wird hier mit tragischer Ironie deutlich. Denn Ödipus sieht sich als mächtig, vor allem mächtiger als die Götter, an. Doch befindet er sich bereits mitten im Unglück, das die Götter ihm zugesetzt haben. Sein Verstand hilft ihm nicht gegen die Übermacht der Götter.

In Wartkes Fassung ändert sich der Charakter, denn nur durch einen Zufall gelingt es Ödipus, das Rätsel zu lösen. Die Sphinx muss ihm seine Lösung erst erklären, bevor er das Rätsel tatsächlich versteht.⁸¹ Somit ist der Ödipus bei Wartke jemand, der durch Zufall oder eben Schicksal zum „König Ödipus“ wird, nicht aber seines Verstandes wegen. Weiters wird in Wartkes Theaterstück der Grund dafür genannt, warum Laios dieses schlimme Schicksal ereilt, vom eigenen Sohn erschlagen zu werden.

⁷⁷ Sophokles, *Einführungen zu König Ödipus*, In: Sophokles, *Dramen*. Texte von Sophokles gesammelt, übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Willige, überarb. von Karl Beyer. Mit Anm. und einem Nachw. von Bernhard Zimmermann Zürich: Artemis & Winkler³ 1995, S. 283

⁷⁸ Vgl. Sophokles, *König Ödipus*, S. 6, Vers 46

⁷⁹ Vgl. Sophokles, *König Ödipus*, S. 7, Vers 52, S. 145, Vers 151 - 215,

⁸⁰ Sophokles, *König Ödipus*, S. 21, Vers 398; Anm.: „Vögel“ ist eine Metapher für die Götter, siehe Zimmermann, *Erläuterungen und Dokumente*, 209, S. 7

⁸¹ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 26

„Orakel: [...]“

*Du hast dich doch als Teenie mit König Pelops verkracht,
denn du hattest ‘ne intime Nacht mit seinem Sohn verbracht.*

Laios: Ach diese alte Geschichte! Was hat die damit zu tun?

Orakel: Ja, nun...

*Pelops hat darauf um Apoll um Hilfe ersucht
und dich mit dessen Billigung kurzerhand verflucht.“⁸²*

Dieses Detail findet sich bei Sophokles nicht. Dafür ist es an anderer Stelle zu lesen. In Roschers Lexikon beispielsweise beschreibt Heinrich W. Stoll, dass Laios von Pelops aufgenommen wurde, nachdem er von Zethos und Amphion aus der Heimat vertrieben wurde. Dort unterrichtete er Chrysippos, den Sohn des Pelops, im Wagenlenken. Laios entführte und verführte Chrysippos, woraufhin Pelops einen Fluch über Laios und die Labdakiden aussprach.⁸³

Da dies bei Sophokles nicht thematisiert wird, ergibt sich eine Schuldfrage, die auch Aristoteles schon behandelt hat. Es soll geklärt werden, ob Ödipus für etwas sühnt, was er selbst zu verantworten hat. Man könnte denken, dass der Mord am Vater der Grund für sein Leid ist. Doch der Altphilologe Albin Lesky schreibt, dass diese Tat kaum schlimm genug ist, um das zu rechtfertigen, was Ödipus wiederfährt.⁸⁴ Wartke macht in seiner Fassung klar, dass für ihn Ödipus keine Schuld an allem trägt, sondern er nur leiden muss, da sein Vater Fehler gemacht hat. Nicht nur den Fehler, Pelops‘ Sohn zu entführen, sondern auch den Fehler, ihn weggegeben zu haben. Denn Ödipus wollte sich bewusst dagegen entscheiden, seinen Vater zu töten, doch konnte er nie wissen, wer sein wahrer Vater ist. Besonders deutlich wird Wartkes Meinung zur Schuldfrage am Ende, als Ödipus sagt:

„Vater! Ein Fremder warst du, als ich dich erschlug
Trag ich überhaupt Schuld an dem, was sich zutrug?
Warum muss ich nun büßen für das, was du verbockt hast
und die Suppe auslöffeln, die du uns eingebrockt hast?“⁸⁵

Dennoch ist Ödipus ein Charakter, der seinem Schicksal offen entgegen geht. Als er die Wahrheit entdeckt, ist er bereit, sich für sein Volk zu opfern. Diese Entwicklung ist in

⁸² Wartke, *König Ödipus*, S. 16

⁸³ Vgl. Stoll, Heinrich W., „Chrysippos 2“, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band I.1. Aba - Evan*, Hg. Wilhelm H. Roscher, Hildesheim: Georg Olms Verlag³ 1993, Spalte 902 – 905 (=Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884 – 86), Spalte 902 – 905

⁸⁴ Vgl. Lesky, Albin, *Geschichte der griechischen Literatur*, S. 268

⁸⁵ Wartke, *König Ödipus*, S. 55

beiden Fassungen gleichermaßen dargestellt. Wenn man den Charakter des Ödipus in beiden Werken betrachtet, so kann man sehen, dass Wartkes Ödipus ab dem Ausbruch der Pest in Theben sehr nah am Original ist. Was er jedoch auch hier nicht verliert, ist eine gewisse Lockerheit. Er tanzt und rappt und ist damit nicht so ernst und kontrolliert, wie der Ödipus, den Sophokles darstellt. Doch in letzter Konsequenz, als die Wahrheit ans Licht tritt, kann man in der Reaktion der beiden Ödipus-Versionen kaum noch einen Unterschied feststellen.

5.2 Die räumliche und zeitliche Struktur

Die Tragödie „König Ödipus“ von Sophokles spielt von Anfang bis Ende an einem Ort, nämlich vor dem Palast von Theben, so wie die meisten Theaterstücke von Sophokles vor einem Palast spielten. Generell ist die Einheit von Handlung, Ort und Zeit charakteristisch für die griechische Tragödie. Nur drei erhaltene antike Tragödien brechen diese Einheit auf. Doch auch dabei kam es nicht zur Umgestaltung des Bühnenbildes. Der Wechsel des Ortes wurde lediglich durch einen kurzen Hinweis im Dialog oder eine andere Positionierung des Schauspielers verdeutlicht. In den Werken von Sophokles hat es einen solchen Bruch nie gegeben.⁸⁶

In Wartkes Fassung wechseln die Orte sehr häufig, doch wird das Bühnenbild in der Inszenierung von Schütze und Carmen Kalisch nicht verändert. Der Zuschauer wird durch den Sprecher auf einen Szenenwechsel vorbereitet. Der Sprecher teilt entweder sehr explizit mit, wo sich die folgende Szene abspielt, wie beispielsweise „*Ödipus geht, nachdem er diese Worte sprach, auf direktem Weg zum königlichen Schlafgemach./Doch die Tür ist verschlossen. Er rüttelt am Türknauf.*“⁸⁷ Hier ist ganz klar, Ödipus befindet sich im Palast direkt vor der Tür des Schlafzimmers.

An anderen Stellen wird kein genauer Ort genannt, wie beispielsweise bevor Laios und Ödipus aufeinandertreffen, als der Sprecher sagt „*Planlos irrte er [Anm. Ödipus] umher auf abgelegenen Wegen, da kommt ihm plötzlich wer auf seinem Weg entgegen.*“⁸⁸ Es folgt die Szene, in der Ödipus und Laios sich streiten und Laios erschlagen wird. Wo genau diese Unterhaltung stattfindet, geht aus dem, was der Sprecher sagt, nicht hervor, wird in den Regieanweisungen aber mit den Worten „*Auf einer Wegschneide zwischen*

⁸⁶ Vgl. Seeck, *Die griechische Tragödie*, S. 204f.

⁸⁷ Wartke, *König Ödipus*, S. 53

⁸⁸ Wartke, *König Ödipus*, S. 21

Delphi, Daulia und Theben.⁸⁹ beschrieben. Dies ist genau der gleiche Dreiweg, der auch bei Sophokles als Ort des Vatermordes genannt wird, was dem Zuschauer bei Wartke jedoch nicht klar wird.

Auch die zeitliche Struktur betreffend weisen die Werke starke Unterschiede auf. Jenes von Sophokles beginnt mit dem Wehklagen des Volkes und des Priesters aufgrund der Pest und Ödipus' Versprechen, das Volk erneut zu retten. Bei den folgenden Ermittlungen werden die vorangegangen Ereignisse anachronisch aufgedeckt. Iokaste berichtet von dem Orakelspruch an ihren Mann und der Aussetzung des Sohnes. Weiters kommen die Details über die Ermordung des Laios heraus, in diesem Fall, dass Laios mit einem Gefolge unterwegs war und alle von einem Einzelnen erschlagen wurden. Auch Ödipus erzählt von seinen Eltern, dem Betrunkenen, der ihm sagte, dass die Herrscher von Korinth gar nicht seine Eltern seien, dem Orakelspruch an ihn und die darauf folgende Flucht nach Theben. Die Bezwigung der Sphinx wird schon zu Beginn vom Volk angesprochen.⁹⁰ Diese Ereignisse wurden von Wartke aufgenommen und in eine chronologische Reihenfolge gebracht. Somit beginnt die Geschichte mit Laios beim Orakel von Delphi und erzählt daraufhin im Zeitraffer die Ereignisse bis zum Ausbruch der Pest in Theben.⁹¹ Danach kommt es zu noch zwei weiteren Besonderheiten, die anders sind als in Sophokles' Fassung. Denn Wartke zeigt, als Kreon vom Orakel von Delphi zurückkehrt, in einer Rückblende, was das Orakel prophezeit hat. Zudem werden Iokastes Tod und die Blendung von Ödipus dargestellt, was in der Ursprungsfassung ein Diener beschreibt.⁹²

5.3 Das zentrale Thema

Die Umstellung der Ereignisse von einer anachronischen in eine chronologische Folge verändert das zentrale Thema der Geschichte. Bei Sophokles findet man die klassische Struktur einer Tragödie vor. Zum einen aufgrund des genutzten Stoffes, zum anderen aufgrund der klassischen Struktur. In der Antike basierten die Stücke auf Geschichten, die sich schon seit mehreren Jahrhunderten erzählt wurden, den Mythen. Aus diesen wurden besonders dramatische ausgewählt und in einer Tragödie verarbeitet. Bei Sophokles sind das beispielsweise der Mord und Selbstmord, der Inzest, die

⁸⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 21

⁹⁰ Vgl. Sophokles, *König Ödipus*

⁹¹ Vgl. Wartke, *König Ödipus*

⁹² Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 34f., S. 54

Selbstverstümmelung und die Kindesaussetzung.⁹³ Eben jene Elemente, die oben schon als die zentralen des „König Ödipus“ herausgestellt wurden.

Die klassische Struktur beinhaltet, dass es einen „Knoten“ gibt, also einen Konflikt, der ausgebaut wird. Es folgt eine Wende, in diesem Fall in erster Linie durch neue Erkenntnisse, aber auch durch die Peripetie, eine Umkehrung ins Gegenteil. Latacz nennt für die Peripetie den Ödipus-Stoff als Beispiel, da der Bote, der denkt, er überbringt eine gute Nachricht, Ödipus ins Verderben stürzt. Am Ende steht die Auflösung des Knotens, was bei „König Ödipus“ bedeutet, dass der Mörder des Laios‘ gefunden wurde und somit Theben von der Pest befreit werden wird.⁹⁴ Durch die zeitliche Struktur ist also das Finden des Mörders der zentrale Konflikt der Tragödie, somit handelt es sich um eine Geschichte, bei der die Wahrheitsfindung im Mittelpunkt steht. Ödipus befindet sich schon inmitten seines Leides, da er seinen Vater bereits getötet und seine Mutter geheiratet hat.

Bei Wartke verschiebt sich das Thema sehr stark. Wir sehen Ödipus noch vor all seinen Entscheidungen, die ihn zur Erfüllung der Prophezeiung führen. Durch die chronologische Erzählweise steht die Frage, ob Ödipus dieses Schicksal ereilen wird und warum es ihn ereilt, viel stärker im Fokus als bei Sophokles. Es nicht mehr wichtig, was Ödipus erfährt, sondern viel eher, wann er es erfährt, wie er darauf reagiert und ob dieses Schicksal vermeidbar gewesen wäre. Der Orakelspruch und dessen Erfüllung werden im ersten Teil zum Zentrum des Geschehens. Ödipus ist hier noch ein Charakter, dem geholfen werden könnte, während er sich bei Sophokles bereits in der ausweglosen Situation befindet.

Wartkes Fassung der Tragödie will ganz offensichtlich als Abhandlung über Zufall, Schicksal und deren Vermeidbarkeit interpretiert werden. Dies wird sowohl durch den Sprecher wie auch durch die Lieder, welche die Aufführung begleiten, deutlich, da hier eben dieses Thema immer wieder angesprochen wird.⁹⁵ Schon im zweiten Lied, das den Titel „Ironie des Schicksals“ trägt, tritt das zentrale Thema deutlich hervor.

⁹³ Vgl. Latacz, Joachim, *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht² 203, S.10

⁹⁴ Vgl. Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 76

⁹⁵ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, u.a. S. 43, S. 58

„Ödipus und Laios, jeder von den beiden,
versuchte seine Prophezeiung zu vermeiden.
Doch hat es was genützt? Wie wir gesehen haben: nein.
Womöglich trat sie überhaupt erst dadurch ein.“⁹⁶

Man stellt also fest, dass in beiden Fassungen die erste Szene den zentralen Konflikt einführt. Bei Sophokles wird in seinem Prolog das Leid des Volkes von Theben und die Suche nach dem Mörder des Laios‘, um Theben zu retten, und damit die Suche nach der Wahrheit zum Thema gemacht.⁹⁷ Hingegen startet Wartkes „König Ödipus“ mit dem Orakelspruch für Laios, womit dieser und dessen Erfüllung zum zentralen Thema des Stückes werden.⁹⁸

5.4 Die Inszenierung

Mit dem, was wir über die Inszenierungen zur Zeit von Sophokles wissen, hat die Inszenierung von Schütze und Wartke nur wenig gemeinsam. Während in der Antike große Masken und Kostüme von großer Bedeutung waren, gibt Wartke sich mit einem minimalistischen Outfit zufrieden. Dennoch gibt es zwei Gemeinsamkeiten, die man feststellen kann.

Natürlich ist Wartke stets allein auf der Bühne, dennoch sind imaginär maximal drei Personen gleichzeitig anwesend, wie es auch im antiken Theater üblich war. Dabei werden nicht alle Figuren auch dargestellt. Auf ein paar wird lediglich hingewiesen, wie in Kapitel 6.2 „Interaktion im Stück“ näher erläutert wird. Die Anwesenheit von maximal drei Personen ist für das Ein-Mann-Stück sehr hilfreich, da es so nicht zu Verwirrungen kommt. Der Zuschauer kann leichter den Überblick darüber behalten, wer sich gerade auf der Bühne befindet. Dass bei Wartke maximal drei Personen in einer Szene vorkommen, ist auch der Nähe zum Original geschuldet.

Weiters nutzt Wartke wenige Requisiten. Auch dies war bei griechischen Tragödien durchaus üblich. Seine neun Requisiten, nämlich eine Kappe, ein Reclamheft, eine Handpuppe, eine Krawatte, ein Schwert, eine Sonnenbrille, eine Cajón, eine Mundharmonika sowie ein Klemmbrett, kommen nur sehr selten zum Einsatz und gehören zum Großteil zum Kostüm.

⁹⁶ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 22

⁹⁷ Vgl. Sophokles, *König Ödipus*, S. 5 - 9

⁹⁸ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 16

An dieser Stelle darf auch der Sprecher nicht unerwähnt bleiben. Er übernimmt in einigen Teilen die Funktion des Chores, auch durch die Lieder. Denn er fasst zusammen, kommentiert und mischt sich an einer Stelle sogar in das Geschehen ein. Der Chor war als Figur im Drama allerdings viel präsenter, da er auch das Volk darstellte und somit viel häufiger in den Dialog mit den Charakteren trat. In Wartkes Fassung ist das Publikum das Volk von Theben.

5.5 Komik durch Wartkes Erzählweise und die Inszenierung

Wartkes Adaption ist, obwohl sie weiterhin die Grundzüge der Tragödie hat, in weiten Teilen eine humorvolle. Vor allem zu Beginn, als Ödipus noch nicht weiß, was ihn erwartet und er sich die Dinge, die passieren, eher blauäugig zurechtlegt, als der Wahrheit ins Auge zu sehen. Wie Freuds Theorie besagt, ist ein Mensch dann lustig, wenn der körperliche Aufwand groß ist und der seelische klein. Wenn die seelische Leistung zu groß ist, fühlen wir mit, und die Situation ist nicht mehr komisch. So ist es in Wartkes „Ödipus“, in dem Moment, in dem seelische Aufwand sehr groß wird und die Wahrheit ans Licht kommt, schlägt die Komödie in die Tragödie um. Am Ende gibt es dann noch ein Aufatmen durch den Charakter des Theiresias, der der Situation den Schrecken nimmt und so den seelischen Aufwand aller wieder verringert. Er gibt allen, auch dem Publikum, das Gefühl, dass alles in Ordnung ist und so passieren musste. Jetzt müssen sie lernen mit der Situation umzugehen, aber das ist nicht schwer.

Auch Schellings Theorie kann man an dieser Stelle anwenden. Denn seine Inkongruenztheorie besagt, dass die größte Komik entsteht, wenn die Einheiten Freiheit und Notwendigkeit vertauscht werden. Das Theaterstück kann nur so lange lustig sein, wie Ödipus sich selbst als frei ansieht, obwohl er längst dem Schicksal erlegen ist und somit notwendig dem tragischen Ende entgegen geht. Als er erkennt, dass er dem Unvermeidlichen nicht ausweichen kann, beginnt der tragische Teil.

Auch „Wiederholung“ und „Repetition“ nach Bergson finden im Theaterstück statt. Durch Wartkes geänderte zeitliche Struktur, zeigt er drei Begegnungen mit dem Orakel von Delphi, welche alle auf die gleiche Weise beginnen. Weiters finden Wiederholungen bei den Figuren statt, was weiter unten näher erläutert wird.

Einige Situationen erhalten durch die Enttäuschung von Erwartungen ein komisches Element. Und zwar, so wie Lipps definiert, dadurch, dass etwas Kleines passiert, wo

etwas Großes erwartet wird. Ein Beispiel ist die Szene mit der Sphinx. Sie stellt Ödipus ein Rätsel, das noch kein anderer vorher lösen konnte. Das Publikum erwartet, dass ein großer geistiger Aufwand nötig ist, damit dass Rätsel gelöst werden kann. Doch Ödipus schafft es durch einen Zufall. Weiters ist die Battle-Szene eine solche Situation. Während in Ödipus Zeitalter eher mit Waffen gekämpft wurde, sieht das Publikum einen vergleichsweise harmlosen Rap-Battle.

Generell passieren aber viele Dinge, die von großer Dramatik sind, in Wartkes Fassung diese Dramatik aber nicht erlangen. Mit anderen Worten: Etwas Großes wird erwartet und es geschieht auch etwas Großes, wird aber banalisiert. Meist ist es die Figur des Sprechers die eine Situation verharmlost. Schon zu Beginn ist die Aussetzung des Ödipus ein eigentlich dramatischer Akt, der aber durch den geschickten Einsatz von Reimen und Gestik banalisiert wird. Die Zuschauer erhalten durch den Sprecher eine größere Distanz zu Wartkes Theaterstück. Das Publikum lacht, obwohl die Dramatik eigentlich ersichtlich ist, aber entschärft wird. Worüber der Sprecher Witze machen darf, kann das Publikum auch lachen.

Neben dem Sprecher sorgen vor allem die offenen Rollenwechsel für ein distanziertes Verhältnis. Als das Schauspiel in die Tragik umschlägt, stehen nur mehr Ödipus und Iokaste im Mittelpunkt des Geschehens. Zudem befinden sie sich kaum in einem Raum. So ist es dem Publikum besser möglich, sich mit den Charakteren zu identifizieren und die tragischen Momente des Stücks mitzuerleben. Auch wenn selbst hier einige verhalten lachen, wenn Iokaste sich erhängt und Wartke geschickt den Eindruck vermittelt, an einem Stick zu baumeln. Diese physische Komik dringt zu einem Teil des Publikums auch an dieser Stelle weiterhin durch. Der Sprecher beginnt hier mit den Figuren mitzufühlen und verringert so die Distanz zwischen Zuschauern und Charakteren.

6. Textanalyse von Bodo Wartkes „König Ödipus“

6.1 Reimschema und Wortwitz

In seiner Neudichtung von „König Ödipus“ verwendet Wartke in knapp 1050 Versen hauptsächlich Paarreime. Hierbei werden durch Endreime jeweils meist zwei Verse verbunden. Sehr selten nutzt Wartke Kreuzreime⁹⁹ und auch einen umarmenden Reim¹⁰⁰.

Allerdings gibt es auch vereinzelt für sich stehende Verse, so genannte Waise, wie beispielsweise an der Stelle, nachdem Ödipus Laios umgebracht hat und der Sprecher zusammenfasst: „*Und so, obwohl die beiden/ es versuchten zu vermeiden,/ nimmt das Unheil seinen Lauf.*“¹⁰¹ Meist dient eine Waise dazu einen Endpunkt zu markieren. So auch hier, da auf den Vers ein Lied folgt.¹⁰²

Oft finden sich in „König Ödipus“ zwei Verse, die sich nicht reimen, meist an jenen Stellen, an denen Wartke aus anderen Werken oder dem Original zitiert. Auf diese Zitate wird weiter unten explizit eingegangen.

Selten nutzt Wartke Reime, um mehr als zwei Verse zu verbinden und sie damit zu Haufenreimen oder Strophen zu machen.¹⁰³ Beispielsweise sagt Ödipus:

„*Oh! Ich werde meines Lebens nicht mehr froh!
Wo soll ich hin? Ich kann nicht mehr zurück nach Korinth,
denn dort sind Polibos und Merope.
Oh weh! Oh weh!*“¹⁰⁴

⁹⁹ Siehe Wartke, *König Ödipus*, S. 25, Z. 23 - 26

¹⁰⁰ Siehe Wartke, *König Ödipus*, S. 25, Z. 1 - 6

¹⁰¹ Wartke, *König Ödipus*, S. 22

¹⁰² Vgl. Asmuth, Bernhard, *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre*. Opladen: Westdeutscher Verlag⁷ 1984, S. 64

¹⁰³ Vgl. Arndt, Erwin, *Deutsche Verslehre. Ein Abriss*. Berlin: Volk und Wissen Verlag GmbH¹² 1990, S. 112

¹⁰⁴ Wartke, *König Ödipus*, S. 21

Zudem sind hier Enjambements zu sehen. Vom Enjambement spricht man, wenn sich ein Satz über mehrere Zeilen erstreckt und so mittendrin unterbrochen wird. Teilweise werden hier sogar Wörter erst im nächsten Vers zu Ende geführt. Dem Enjambement verwandt ist die Zäsur, die das Beenden eines Satzes innerhalb eines Verses bezeichnet.¹⁰⁵ Ein Beispiel dazu ist folgende Textstelle:

„*Laios: Iokaste! Mich nahm gerade das Orakel in Empfang. Er
hat gesagt, eines Tages wird –
Iokaste: Laios, ich bin schwanger!*“¹⁰⁶

Sowohl das Enjambement wie auch die Zäsur dienen dazu, die Verse so zu gestalten, dass sie sich reimen. Eine Definition dessen, was als Reim bezeichnet wird, findet man in „Deutsche Verslehre“ von Erwin Arndt. Laut seinen Definitionen besteht ein Reim dann, wenn ein „*Gleichklang zweier und mehrerer Lautgruppen von ihrem letzten betonten Vokal an*“ besteht¹⁰⁷. In Zusammenhang damit lässt sich an diesem Beispiel Wartkes besondere Art zu reimen gut erkennen. Das Wort „schwanger“ ist der Reim auf die zwei Worte. „[...] Empfang. Er [...]“. Diese Art von Reim kommt bei Wartke auch häufig in seinen Liedern vor. Durch die Teilung von Wörtern in zwei Verse oder das Zusammenspiel zweier Wörter entsteht ein unkonventioneller Reim. Weiters bemüht Wartke sich um Reime, bei denen sich nicht nur die letzte Silbe, sondern mehrere Reimen. Wie beispielsweise an folgender Stelle, an welcher die letzten vier Silben den Reim ergeben:

„*Ödipus: [...] Ich bin mir sicher, sobald ich was von Kreon höre,
geht uns ein Licht auf, wie in einer Neonröhre.*“¹⁰⁸

Neben Arndts Definition von Reim, findet man bei Hans-Jürgen Diller in „Metrik und Verslehre“ die unreinen Reime, die nur durch nachlässige Aussprache ähnlich erscheinen und lange Zeit nur in der komischen Dichtung zu finden waren¹⁰⁹. Bei Wartke finden sich sowohl gleich geschriebene Reime, sowie jene, die auf dem Gleichklang beruhen. In seltenen Fällen werden auch unreine Reime genutzt, wie beispielsweise an folgender Stelle:

¹⁰⁵ Vgl. Diller, Hans-Jürgen, *Metrik und Verslehre*. Düsseldorf: August Bagel Verlag 1978, S. 39ff.

¹⁰⁶ Wartke, *König Ödipus*, S. 17

¹⁰⁷ Arndt, *Deutsche Verslehre. Ein Abriss*, S. 110

¹⁰⁸ Wartke, *König Ödipus*, S. 34

¹⁰⁹ Vgl. Diller, *Metrik und Verslehre*, S. 37f.

„Kreon: [...] Du weißt, der blinde Seher.
Vielleicht weiß der ja mehr.“¹¹⁰

Diese unkonventionellen Reime erzeugen Komik. Zum einen durch den Einsatz von unerwarteten Worten, zum anderen durch lustige Aussprache, damit es zu einem Reim kommt.

An anderen Stellen ergibt sich Komik durch die Erwartung des Publikums, dass ein bestimmtes Wort am Ende eines Reimes steht, da es sich an die Nutzung von Paarreimen gewöhnt. Wartke nutzt diese Annahme, um unerwartet ein anderes Wort zu sagen oder auch ein Wort wegzulassen, wie an folgenden Stellen:

„Ödipus: Was?! Ey crass! O Graus!
Sprecher: Rief er nicht gerade leis aus.
Ihm brach der Schweiß aus, drauf nahm er Reißaus.
Ihm war übel, er sah ziemlich blass und weiß aus,
und lief, um sich zu übergeben, auf's [sic!] Klo.“¹¹¹

Um die Spannung auf den letzten Reim zu erhöhen, macht Wartke nach dem Wort „aufs“ eine Pause. Das Publikum erwartet aufgrund des Reimschemas das Wort „Scheißhaus“ und wird dann durch die andere Wortwahl überrascht. Unterstrichen wird dies dadurch, dass der Sprecher an dieser Stelle kurz unangenehm berührt schaut, um dann ein der Situation angemesseneres Wort als das erwartete zu verwenden.¹¹² Ganz ähnlich setzt Wartke dies auch an folgender Stelle um:

„Teiresias: [...]
dass der Frau, die dir zum Weib,
du selbst entsprangst aus ihrem Leib?
Mit anderen Worten: Du, ihr Macker,
bist in echt ein Motherf...
Ödipus: Wache! Schafft mir diesen Kerl vom Hals!“¹¹³

Ödipus unterbricht Teiresias an dieser Stelle, sodass der Reim nicht vollendet wird und das Schimpfwort, das vom Publikum erwartet wird, nicht ausgesprochen werden muss. Doch Wartke nutzt nicht nur den Endreim, häufig sind die Verse angereichert durch Binnenreime. Dies bedeutet, dass sich Worte innerhalb eines Verses reimen. Beispiele

¹¹⁰ Wartke, *König Ödipus*, S. 37

¹¹¹ Wartke, *König Ödipus*, S. 20f.

¹¹² *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 0:16f

¹¹³ Wartke, *König Ödipus*, S. 39f.

dafür sind: „*Allerdings, ich bin die Sphinx.*“¹¹⁴ oder „*[...] und Erbarmen haben! Amen!*“¹¹⁵

Wartkes „*König Ödipus*“ ist also ein lyrisches Werk. Bernhard Asmuth weist in „*Aspekte der Lyrik*“ darauf hin, dass die Lyrik sich sprachlicher Besonderheiten bedient. Damit meint er, dass sich hier meist nur Hauptsätze und Nebensätze erster Ordnung finden. Lange, verschachtelte Sätze gibt es kaum.¹¹⁶ Dies ist auch in Wartkes Fassung der Fall.

6.2 Die Lieder

Das Theaterstück wird von insgesamt sieben Liedern begleitet, wobei ein Lied als Prolog in das Geschehen einführt und ein zweites das Geschehen am Ende resümiert. Weiters wird der zweite Akt durch ein Lied begonnen. Die Begleitung durch Wartke ist sehr vielseitig. Neben fünf Liedern, die von Wartke auf dem Klavier gespielt werden, ist das „*Klagelied des Priesters*“ ein von einer Mundharmonika begleiteter Lobgesang mit Einflüssen aus der Musikrichtung des Blues. Hingegen ist der Streit zwischen Ödipus und Kreon nach der Beschuldigung Kreons ein Rap, der von einer Cajón akustisch untermauert wird.

Abgesehen von dem Rap gibt es nur zwei Kompositionen, welche variiert werden. Das Schlusslied ist eine Variante des Klageliedes. Alle anderen Lieder sind Variationen von „*Die Stadt der sieben Tore*“. So entsteht eine gewisse Kontinuität durch den Wiedererkennungswert der Melodien und Motive.

6.2.1 „*Die Stadt der sieben Tore*“

Das Einführungsgesang „*Die Stadt der sieben Tore*“ klärt zunächst über die Umstände zu Beginn des Stückes auf. Das Publikum erfährt, dass die Handlung in der Stadt Theben spielt, wo Laios König ist. Allerdings haben er und seine Frau Iokaste noch kein Kind und damit keinen Thronfolger. Mit dem letzten Vers wird die folgende Szene begonnen, in der Laios das Orakel von Delphi befragt.¹¹⁷ Das Lied dient als Einführung in das Theaterstück und ist, wenn man es im Gesamtwerk Wartkes betrachtet, eine Anknüpfung an das, was er in seinen ersten drei Klavierkabarettprogrammen gemacht

¹¹⁴ Wartke, *König Ödipus*, S. 24

¹¹⁵ Wartke, *König Ödipus*, S. 32

¹¹⁶ Vgl. Asmuth, *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre*, S. 72ff.

¹¹⁷ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 15

hat. Das Publikum bekommt hier zunächst etwas zu sehen, was es bereits von dem Künstler Bodo Wartke durch seine Klavierkabarett Programme gewohnt ist.

6.2.2 „Ironie des Schicksals“

„Ironie des Schicksals“ folgt auf die Szene, in der Laios ermordet wird¹¹⁸. Wie zuvor bereits erwähnt, ist eben dieses Lied eine deutliche Hinführung zum zentralen Thema der Tragödie. Dem Publikum werden Hypothesen vorgestellt, die zur Interpretation des Stücks herangezogen werden können, aber auch zum Nachdenken anregen sollen. Neben der oben bereits zitierten und beantworteten Frage, ob das Davonlaufen vom Schicksal etwas nützt, finden wir hier zudem folgende Hypothese: „*Hätten Sie[sic!] von Anfang an ihr Schicksal angenommen, / wären sie vielleicht glimpflicher davongekommen.*“¹¹⁹ Wartke will hier darauf hinaus, dass nur der Versuch des Entgegenwirkens gegen die „Wahrheit“¹²⁰ dazu geführt haben könnte, dass der Orakelspruch sich bewahrheitet hat.

Allerdings ist es interessant, dass der Orakelspruch hier eben als Wahrheit klassifiziert wird. Denn eigentlich handelt es sich laut seiner Interpretation um eine vermeidbare Version der Geschehnisse.

6.2.3 „Die Regentschaft des Ödipus“

Dieses Lied folgt auf den Zeitsprung, nachdem Ödipus das Rätsel der Sphinx gelöst hat. Schon der Sprecher hat zuvor erzählt, dass Iokaste und Ödipus inzwischen Kinder haben. Dies ist allerdings kaum etwas Positives in Anbetracht dessen, dass Iokaste Ödipus‘ Mutter ist.¹²¹

Das Lied beginnt mit einem Lobgesang auf Ödipus und seine Regentschaft. Er sei ein guter König, unter dessen Regierung es Theben sehr gut geht. Das Volk steht ihm entsprechend positiv gegenüber. Doch folgt auf eben jene gute Zeit eine des Leids, denn die Pest ist in Theben ausgebrochen.¹²²

Das Lied ist eine weitere Einführung in eine neue Situation nach einem Zeitsprung. Was man auf der Bühne nicht sieht, ist in der gedruckten Fassung ein klarer Bruch. Nach

¹¹⁸ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 22

¹¹⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 22

¹²⁰ Wartke, *König Ödipus*, S. 22

¹²¹ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 27ff.

¹²² Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 31

dem letzten Vers des Sprechers folgt eine Doppelseite, die bis auf die Worte „Ödipus‘ Regentschaft“ leer ist.¹²³ Ein Abschnitt geht zu Ende, somit ist es in der Bühnenfassung wiederum ein Lied, das dramaturgisch eine Zäsur setzt.

6.2.4 „Klagelied des Priesters“

Der Priester spricht daraufhin das Volk, in diesem Fall das Publikum, an und appelliert an die Zuseher, mit zum Palast zu kommen und den König um Hilfe zu bitten. Das Publikum wird zum Mitmachen aufgefordert, es soll den Priester mit dem Gesang des Namens „König Ödipus“ und einem dazu passenden Winken mit den Armen unterstützen.¹²⁴ Auch dies bringt dem Lied eine Sonderstellung ein.

Der Liedtext ist eine Bitte an König Ödipus, das Volk und das Leben aller zu retten. Dabei wird auch Ödipus‘ Heldentat, nämlich Theben von der Sphinx zu befreien, als Beispiel für seine Fähigkeiten genannt. Es wird auch gezeigt, dass man im Volk der Meinung ist, die Götter seien Ödipus so wohlgesinnt, dass er derjenige sein muss, der wiederum das Volk rettet. In diesem Gesang endet jede zweite der sechs Strophen auf das mitzusingende „König Ödipus“.¹²⁵

Das Publikum wird an dieser Stelle eingebunden und als „Volk“ klassifiziert. Somit hat es schon fast eine Rolle im Theaterstück, die mit dem Chor in Sophokles‘ „König Ödipus“ vergleichbar wäre. Allerdings ist diese Einbindung des Publikums auch kritisch zu betrachten. Bei manchen Zuschauern scheint sie dazu beizutragen, sich in das Theaterstück einmischen zu wollen. So ist es beispielsweise passiert, dass Wartke, wenn er in der Rolle des König Ödipus am Ende vor das Publikum tritt und ruft „Tötet mich!“¹²⁶ es vorkam, dass ein Zuschauer „Peng!“ in den Raum hinein rief. Dies ist zusätzlich durch Wartkes andere Programme bedingt, bei denen Zwischenrufe oft vorkommen, was nicht unerwünscht ist und oft auch von Wartke herausgefordert wird.¹²⁷

¹²³ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 27ff.

¹²⁴ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 0:37f.

¹²⁵ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 33

¹²⁶ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 1:34

¹²⁷ Siehe Konzertberichte: http://www.vinman.de/bodo/3_1beric.php?no=4 und http://www.vinman.de/bodo/3_1beric.php?no=3

6.2.5 „Die Wahrheit ist schwer zu ertragen“

Dieses Lied markiert den Beginn des zweiten Akts des Stückes. Es resümiert den ersten Teil und vor allem die letzte Szene.

„[...] die Wahrheit ist gesagt,
und im Fall von Teiresias hat Ödipus selbst danach gefragt.

Doch er glaubt sie nicht – als wären seine Ohren taub.
Denn manch ‘Wahrheit wiegt so schwer, dass man sie nur schwerlich glaubt.“¹²⁸

Es bleibt also nicht nur bei der Zusammenfassung des Vorangegangenen, sondern es wird sich auch an einer Interpretation versucht. Ödipus ist nicht fähig, die Wahrheit zu ertragen und kann sie deswegen nicht glauben. Zum einen ist dies wichtig, da die Suche nach der Wahrheit, das Hauptthema in Sophokles‘ „König Ödipus“, angesprochen wird, zum anderen weil es zu diesem Thema verschiedene Interpretationen gibt. Lesky beispielsweise sieht Ödipus als einen sehr leidensfähigen Charakter, der um jeden Preis die Wahrheit wissen möchte, bezieht sich dabei jedoch auch eher auf spätere Szenen, wie zum Beispiel das Gespräch mit dem Hirten.¹²⁹

Eine Interpretation des Philologen Bernhard Zimmermann stellt in Ödipus lediglich Hoffnung und Wissen, beziehungsweise Sein und Schein gegenüber. Damit ist Ödipus jemand, der hofft und dementsprechend nach einer Sicherung seiner Hoffnung sucht, auch wenn diese am Ende zerschlagen wird.¹³⁰ Wartke scheint in diesem Lied Ödipus als jemanden darzustellen, der sich absichtlich gegen die Wahrheit stellt. Denn Ödipus wird für seine weiteren Lügen kritisiert, was darauf schließen lässt, dass Ödipus absichtlich lügt. „Doch die Stunde der Wahrheit wird irgendwann unerbittlich schlagen,/ und dann ist sie womöglich noch viel schwerer zu ertragen.“¹³¹ Das heißt für Ödipus wäre es laut Wartkes Fassung besser gewesen, schon hier die Fakten zu akzeptieren, anstatt sich weiter dagegen zu wehren.

¹²⁸ Wartke, *König Ödipus*, S. 43

¹²⁹ Vgl. Lesky, Albin, *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern: Francke Verlag Bern 1957/58, S. 268

¹³⁰ Vgl. Zimmermann, *Erläuterungen und Dokumente. Sophokles. König Ödipus*, S. 71f.

¹³¹ Wartke, *König Ödipus*, S. 43

6.2.6 „Grandmaster Ödipus Rex vs. MC Kreon“

Als Kreon vorm Palast erscheint, wird er von Ödipus mit den Vorwürfen des Verrats konfrontiert. Nach einem kurzen Wortgefecht fordert Ödipus Kreon zum „Battle“¹³², ein Begriff der beispielsweise auf das Genre des Hip-Hop zurückgeführt werden kann, aber auch beim Breakdance oder Graffiti eingesetzt wird. Es bezeichnet eine „*konkrete künstlerische Auseinandersetzung*“¹³³. Um genau zu sein, geht es darum, sich durch Qualität und Quantität hervorzuheben, sich zu profilieren und seinen Gegner dementsprechend schlecht darzustellen. Beim Rappen wollen die Gegner jeweils besser in Wort- und Reimgefechten sein als der andere, indem sie mehr Reime, bessere Reime, mehr Metaphern, bessere Metaphern und vieles mehr liefern. Spontaneität und Improvisation zeichnen einen Battle im Hip Hop aus.¹³⁴

Diese Spontaneität ist in Wartkes „König Ödipus“ natürlich nicht gegeben, dennoch ist dieses Lied ansonsten wie ein Battle aufgebaut. Unter anderem werden Begriffe aus dem Hip Hop Genre verwendet. Dazu gehören die Bezeichnung von Kreon als MC (Master of Ceremony), sowie die verwendeten Wörter, wie zum Beispiel „Homies“, „Crew“, „Dissen“ oder „Style“, die Teile des Hip Hop Vokabulars sind.¹³⁵

In Sophokles „König Ödipus“ liest sich der Streit zwischen Ödipus und Kreon auch sehr rhythmisch. Fast durchgehend nutzt Sophokles für Rede und Gegenrede die gleiche Anzahl an Versen. Diese Strukturform des Dialoges nennt sich Stichomythie. Ob Wartke sich dadurch inspirieren ließ, ist nicht bekannt.



Abb. 4: König Ödipus, Solo-Theater,
1:09:12
Wartke und Cajón

¹³² Wartke, *König Ödipus*, S. 46

¹³³ Verlan, Sascha/ Hannes Loh, *20 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal 200, S. 343

¹³⁴ Vgl. Verlan, *20 Jahre HipHop in Deutschland*, S. 65 f.

¹³⁵ Vgl. Verlan, *20 Jahre HipHop in Deutschland*, S.360ff.

Wartke begleitet das Lied auf der Cajón, einem aus Peru stammenden Perkussionsinstrument. Es handelt sich dabei um eine Holzkiste, bei der eine Seite als Schlagfläche dient, üblicherweise ist auch diese aus Holz.¹³⁶ Auf eben dieser Cajón sitzend spielt Wartke beide Rollen, jene des Ödipus und des Kreon. Die beiden Charaktere werden dabei schon durch ihre Haltung, Bewegung und Sprache unterschieden, wie unten näher beschrieben wird. Doch wird diese Unterscheidung auch dadurch unterstützt, dass Wartke, wenn er als Ödipus rappt, nach, von vorn gesehen, rechts sieht und wenn er als Kreon agiert, nach links. Zusätzlich werden durch einen roten Scheinwerfer von rechts und einen blauen von links die Charaktere in unterschiedliches Licht getaucht. So ist es Wartke möglich, hier schnell zwischen den Figuren Ödipus und Kreon zu wechseln.¹³⁷

Kreon und Ödipus sind im Streit, da Ödipus ihm vorwirft, einen Komplott zu planen. Das Battle dient dazu, dass beide ihren Gefühlen Luft machen. Zunächst greift Ödipus Kreon an, indem er ihn mit seinen Vorwürfen konfrontiert und sein Motiv hinterfragt. Doch Kreon verteidigt sich, indem er Ödipus darauf aufmerksam macht, dass er noch nie nach dem Thron getrachtet hat. Er hat ganz offensichtlich kein Interesse daran, wieder König zu werden. Doch Ödipus glaubt ihm kein Wort und stellt seine Übermacht gegenüber Kreon klar, dass er damals Theben von der Sphinx befreit hat. Kreon erkennt die ausweglose Situation und zieht sich zurück. Doch zuvor macht er klar, dass auch er einen solchen Putschversuch verurteilen und somit sich nie daran beteiligen würde.¹³⁸ Nach den Regeln des Battle hätte Ödipus somit gewonnen, da Kreon aufgibt, nachdem Ödipus seine Übermacht durch den Rap demonstriert hat. Doch der Sieg währt nur kurz, da Ödipus kurz darauf beginnt, die Wahrheit zu erkennen.

6.2.7 „Finale“

Wartke stellt hier vor allem das Drama „König Ödipus“ als Tragödie heraus, da sie zum einen kein „Happy End“ hat und auch von „miesem Karma“ durchzogen ist. Mit den letzten zwei Strophen, die sich stark ähneln, lenkt Wartke den Fokus wieder zurück zum Thema der Prophezeiung und des Schicksals:

¹³⁶ Vgl. Herra, Cris, „Cajón Instrument“, *The Journal of the Acoustical Society of America* 132/2, 212, S. 1246, S. 1246

¹³⁷ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 1:09f.

¹³⁸ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 1:09f.

„Was am Anfang prophezeit war,
erfüllte sich am Schluss,
und das am schlimmsten – unbestreitbar –
ausgesprochen zeitnah
und dabei vielleicht vermeidbar
für König Ödipus“¹³⁹

Hier wird die wohl wichtigste Frage laut Wartkes Fassung noch einmal herausgestellt: Wäre das Schicksal von Ödipus vermeidbar gewesen? Und mit eben dieser Frage endet das Theaterstück.

Weiters ist zu diesem Lied zu bemerken, dass auch auf musikalischer Ebene ein Rückgriff auf das Gesehene stattfindet, da auch hier wieder drei Strophen auf „König Ödipus“ enden. Durch eine ähnliche musikalische Struktur wird das Publikum wieder zum Mitmachen angeregt und schließt gemeinsam mit Wartke die Aufführung ab.¹⁴⁰

6.2.8 Sonstige Musik im Theaterstück

Abgesehen von den Liedern wird weitere Musik in der Aufführung eingesetzt. Wartke spricht in der Rolle des Ödipus seinen Text nicht immer, sondern rappt ihn, was das erste Mal vorkommt, als er seine Frage an das Orakel richtet.¹⁴¹ Dies unterstreicht im Zusammenspiel mit den Begriffen, die in den Passagen genutzt werden, Ödipus‘ Jugendlichkeit. Oft benutzt er Jugend- und HipHop-Sprache. Zum Beispiel sagt er oft „Jo“ oder „gecheckt“. Auch die restliche Zeit geht Ödipus Art zu sprechen in Richtung des Rap, also des Sprechgesangs.¹⁴² Dies nimmt zum Ende des Theaterstückes ab, was zeigt, dass Ödipus älter und reifer wird.

Als der Priester Ödipus das Leid des Volkes klagt, spielt er, noch bevor er sein Lied singt, die Titelmelodie aus dem Film „Spiel mir das Lied vom Tod“. Damit unterstreicht er die Qual des Volkes.

¹³⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 58

¹⁴⁰ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 1:38f.

¹⁴¹ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 0:14

¹⁴² *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), u.a. 0:13

Weiters singt das Orakel, als Kreon zu ihm kommt, um die Zeit zu überbrücken. Es gibt an, „*schlechten Empfang*“ zu haben und stimmt deswegen das Lied „*Nobody knows*“ an.¹⁴³ Dieses Lied ergibt in dem Zusammenhang keinen bestimmten Sinn, sorgt jedoch für einen Witz, als das Orakel singt:

„*Orakel: [...] Nobody knows, but Jesus.*

Kreon: Wer?

„*Orakel: Kennste nicht.*“¹⁴⁴

6.2.9 Komik durch Musik

Abgesehen von den Wortwitzen innerhalb der Lieder und dem Einsatz als komisches Zitat haben die Lieder noch eine weitere Funktion. Sie führen zu einer weiteren Distanzierung zum Theaterstück. Wie oben bereits gesagt, steht der Sprecher als Puffer zwischen Publikum und Handlung, sodass das dramatische Geschehen entschärft werden kann. Die Lieder haben nicht immer diese Funktion, da sie oft sogar wieder mehr dramatisieren, indem sie wichtige Punkte über das Schicksal in den Mittelpunkt stellen. Trotzdem sind sie ein Bruch mit der diegetischen Ebene des Theaterstückes. Einige Zuschauer, die Wartke bereits als Klavierkabarettist kennen, werden sich daran erinnert fühlen und sich so weiter von der Handlung im Theaterstück distanzieren. Nachdem das Geschehen die dramatische Wendung nimmt und es wichtig wird, mit den Figuren mitzufühlen, dient das letzte Lied dazu, wieder Distanz aufzubauen. So kann das Publikum mit einem Lachen aus dem Theater gehen.

6.3 Zitate aus dem Original

Wartke nutzt an vielen Stellen Zitate aus dem Original. Er weist sie in Schriftform durch eine andere Schreibweise mit eineinhalb fachem Abstand zwischen den Buchstaben aus. In der Inszenierung hält er zur Verdeutlichung das Reclam-Buch in der Hand, während er spricht. Es werden allerdings nicht alle Zitate durch dieses Element angezeigt.

Die Zitate finden sich ab dem Zeitpunkt, als die Pest in Theben ausbricht, also an jener Stelle, an der das Theaterstück bei Sophokles beginnt. In Wartkes Fassung häufen sich die Zitate vor allem, wenn es um die Wahrheitsfindung geht. Das erste Zitat findet sich direkt zu Beginn der fünften Szene „*Die Pest*“. Wartke schreibt hier: „*Die Pest, die*

¹⁴³ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 35

¹⁴⁴ Wartke, *König Ödipus*, S. 35

*urverhasste, quält die Stadt,/ wodurch sich leert das Haus des Kad-/ mos und der schwarze Hades/ mit Klagerufen reich sich füllt.“¹⁴⁵ In der Übersetzung von Kurt Steinmann, die Wartke für seine Fassung genutzt hat, ist diese Stelle weiter ausgeschmückt: „[...] und quält – die Pest, die urverhasste – die Stadt,/ wodurch sich leert das Haus des Kadmos und der schwarze/ Hades mit Gestöhn und Klagerufen sich reich füllt.“¹⁴⁶ Wartke nutzt hier die Worte aus der Übersetzung des Originals von Kurt Steinmann, um die Verzweiflung der Thebaner zu schildern. Gleichzeitig scheint das Zitat ein Hinweis darauf zu sein, dass ab diesem Zeitpunkt Wartkes Adaption der Fassung von Sophokles näher kommt und ihr zum Teil folgt. Auch zu Beginn seines Liedes wird der Priester aus dem Original zitiert: „*Nun, Herrscher meines Landes, Ödipus!/ Komm, o bester du der Sterblichen, richte wieder auf die Stadt!*“¹⁴⁷ Eine Zusammenführung zweier Zitate aus dem Original. Die Bezeichnung von Ödipus als „Bester der Sterblichen“ hat eine enorme Bedeutung, da es zeigt, wie viel Hoffnung in ihn gesetzt wird. Somit verdeutlicht dieses Zitat Ödipus‘ Stellung als König der Thebaner.*

Ödipus reagiert wiederum mit einem Zitat. „*Meine Seele stöhnt um die Stadt und mich und dich zugleich.*“¹⁴⁸ In der Übersetzung von Steinmann ist dieser Ausspruch auf Seite 7, Verse 63-64, fast identisch zu finden. Hier wird allerdings noch deutlich, was Ödipus damit meint, denn er betont damit, dass er mehr unter der Krankheit leidet, als jeder einzelne im Volk, da er für alle leidet und an jedem Schmerz gleichermaßen teilnimmt. In Wartkes Fassung kommt diese Bedeutung nicht so stark zum Vorschein. Weiters reagiert Ödipus mit „*Nun denn, von neuem werd‘ ich, abermals, das Dunkel lichten*“¹⁴⁹ Wartke nutzt hier die Zeile, um einen eigenen Reim anzufügen: „*Ich finde, dies gehört zu meinen königlichen Pflichten.*“¹⁵⁰ Damit vermischt Wartke den Klang der älteren Übersetzung mit heutiger Sprache.

Die nächste Szene, in der sich die Zitate häufen, ist jene, die Teiresias und Ödipus beim Streitgespräch zeigt. Teiresias will Ödipus zunächst die Wahrheit verschweigen, bis er sich von Ödipus so provoziert und bedroht fühlt, dass er ihm alles erzählt. Vor allem handelt es sich hierbei um die Drohungen von Ödipus gegenüber Teiresias und

¹⁴⁵ Wartke, *König Ödipus*, S. 31

¹⁴⁶ Sophokles, *König Ödipus*, S. 6, V. 28-30

¹⁴⁷ Wartke, *König Ödipus*, S. 32; Siehe auch: Sophokles, *König Ödipus*, S. 5, V. 14 u. S. 6, V. 46

¹⁴⁸ Wartke, *König Ödipus*, S. 33

¹⁴⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 36, Siehe auch: Sophokles, *König Ödipus*, S. 10, V. 132

¹⁵⁰ Wartke, *König Ödipus*, S. 36

dessen Warnungen und Offenbarungen. Die Szenen sind einander generell in beiden Fassungen sehr ähnlich, Ödipus reagiert allerdings bei Sophokles deutlich intensiver und eloquenter, während er bei Wartke die Situation sehr schnell zu beenden versucht und trotzig reagiert. Am Ende steht bei Sophokles und Wartke eine komplette Enthüllung dessen, was passieren wird, dass Ödipus sich das Augenlicht nimmt und ins Exil geht.¹⁵¹

Ödipus versucht auf viele Arten Teiresias dazu zu bringen, ihm die Wahrheit zu sagen. Eine davon ist, ihm eine Teilschuld zuzuweisen, da er das Volk retten kann, aber nicht will. „*Du weißt und willst nicht reden?/ Hast vor uns alle preiszugeben/ und die Stadt zugrund’ zu richten?*“¹⁵² Doch Teiresias antwortet mit einer Warnung: „*Ich will mich selbst und dich nicht quälen./ Du erfährst nicht mehr von mir.*“¹⁵³ Bei diesem kurzen Wortwechsel bleibt Wartke sehr nah am Original. Es ist eine von vielen Warnungen, die Teiresias ausspricht bevor er doch die Wahrheit sagt, da er sich selbst bedroht sieht. Der Satz, mit dem Teiresias dies tut, ist in beiden Fassungen sehr ähnlich. Während es in Steinmanns Übersetzung heißt „*Denn dieses Landes heilloser Besudler bist du!*“¹⁵⁴, heißt es bei Wartke „*Du bist dieses Landes Qual!*“¹⁵⁵. Kurz darauf bekräftigt Teiresias dies mit den Worten „*Des Mannes Mörder, den du suchst, sag ich, bist du!*“¹⁵⁶ Diese Bekräftigung ist wichtig, um zu sehen, dass Teiresias nicht leere Behauptungen aufstellt, um sich zu verteidigen, sondern die Wahrheit spricht.

Im folgenden Zitat bekräftigt Ödipus weiterhin seinen Verdacht, Teiresias und Kreon würden gemeinsam Intrigen gegen ihn schmieden. Bei Sophokles heißt es: „*[...] den listigen Bettelpriester, der für den Gewinn/ nur Augen hat, doch blind ist in der Kunst.*“¹⁵⁷ Um den Text an sein Theaterstück anzupassen, hat Wartke ihn modifiziert, sodass er sich reimt. „*[...] Einen komplett verbiester-/ ten, heimtückisch-listigen Bettelpriester;/ der nur Augen hat für den Gewinn und Kreons Kunst,/ aber blind ist in der Seherkunst.*“¹⁵⁸ Auch beim nächsten Zitat ist eine solche Veränderung vorgenommen worden. In Steinmanns Übersetzung lautet die Textstelle: „*Du hast zwar Augen und*

¹⁵¹ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 37-42, Vgl. Sophokles, *König Ödipus*, S.17, V. 30 - 462

¹⁵² Wartke, *König Ödipus*, S. 38, Siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 18, V. 329-331

¹⁵³ Wartke, *König Ödipus*, S. 38, Siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 18, V 332-333

¹⁵⁴ Sophokles, *König Ödipus*, S. 19, V.353

¹⁵⁵ Wartke, *König Ödipus*, S. 39

¹⁵⁶ Wartke, *König Ödipus*, S.39, Sophokles, *König Ödipus*, S. 19, V. 362

¹⁵⁷ Sophokles, *König Ödipus*, S. 21, V. 388-389

¹⁵⁸ Wartke, *König Ödipus*, S. 40

siehst doch nicht, wie tief du steckst im Übel,/ nicht, wo du wohnst, und nicht mit dem du hausest./ Weißt von dem du stammst?“¹⁵⁹ Damit es sich reimt, heißt es bei Wartke: „Du hast zwar Augen und trotzdem checkst/ du nicht, wie tief du im Übel steckst./ Weißt du, von wem du stammst?“¹⁶⁰

Die weiteren Zitate sind vor allem Warnungen von Teiresias, der Ödipus voraussagt, was noch kommt. Es sind Zitate mit sehr großer Bedeutung, welche die Situation treffend zusammenfassen – vermutlich ein Grund, aus dem Wartke diese ausgewählt hat. Dabei handelt es sich um den Satz: „Doch unter den Sterblichen ist keiner schlimmer dran als du!“¹⁶¹ und eine längere Textstelle zum Ende der Diskussion zwischen Ödipus und Teiresias. Hier wird deutlich, dass Teiresias noch sehr viel mehr weiß, als bisher angedeutet. Er trifft Ödipus an seiner empfindlichsten Stelle, nämlich damit, dass er weiß, wer Ödipus Eltern sind. Steinmann übersetzt diese Stelle wie folgt:

„Teiresias

*So bin ich von Geburt an: wie dir scheint,
ein Narr, in den Augen deiner Eltern aber, die dich zeugten, ein kluger
Mann.*

Ödipus

Wie, welche Eltern? Bleib! Wer hat mich gezeugt?

Teiresias

Der heutige Tag wird zeugen dich – und auch vernichten!“¹⁶²

Bei Wartke ist die Stelle sehr ähnlich, aber zum Zwecke des Reimes zum Teil geändert:

*„Teiresias: Doch bin ich, wie dir scheint: ein Taugenichts
In Ermangelung des Augenlichts.*

*In den Augen deiner Eltern aber bin ich ein an –
gesehener weiser und kluger Mann.*

Ödipus: Wie, welche Eltern? Bleib!

Sag mir, wer hat mich gezeugt?

Teiresias: Der heut’ge Tag wird zeugen dich – und auch vernichten!“¹⁶³

Vor allem der letzte Satz hat sehr viel Gewicht, denn Teiresias gibt Preis, dass das Unheil seinen Lauf genommen hat und nicht mehr aufzuhalten ist. Noch am selben Tag wird Ödipus‘ Leben, wie er es kennt, enden.

¹⁵⁹ Sophokles, *König Ödipus*, S. 22, V. 413-415

¹⁶⁰ Wartke, *König Ödipus*, S. 41

¹⁶¹ Wartke, *König Ödipus*, S. 41, siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 22, V. 427-428

¹⁶² Sophokles, *König Ödipus*, S. 23, V. 435-438

¹⁶³ Wartke, *König Ödipus*, S. 41

Auch beim nächsten Streit, jenem zwischen Ödipus und Kreon, nutzt Wartke Zitate von Sophokles. Hier sind es vor allem jene Worte, mit denen Kreon sich verteidigt, die in die Neufassung übernommen werden. Kurz nach Beginn des Streits findet sich folgendes Zitat: „*Ödipus: [...] Grad dies sag mir nicht, du seist nicht schlecht! Kreon: Doch wenn du glaubst, es sei ein Gut der Eigensinn ledig der Vernunft, denkst du nicht recht.*“¹⁶⁴ In Wartkes Fassung von Ödipus wiederum quittiert mit „*Oho! Der Herr hat Zitate aufm Zettel!*“¹⁶⁵ Damit wird die diegetische Ebene durchbrochen und gleichzeitig ist es eine Provokation gegenüber Kreon, da Ödipus zuerst ein Zitat bringt und Kreon nur diesem Beispiel folgt. Auch im Folgenden lässt Wartke Kreon aus dem Sophoklesschen „Ödipus“ zitieren, wofür er stets von Ödipus kritisiert wird.

Das Battle, das zuvor bereits analysiert wurde, endet mit einem Zitat von Kreon. „*[...] verhafte und töte mich, nicht nur mit einer/ Stimme, nein, mit doppelter: mit deiner und mit meiner!*“¹⁶⁶ Kreon verteidigt sich weiterhin, indem er sagt, er würde sich selbst richten, wenn irgendwas von dem wahr wäre, was Ödipus ihm vorwirft. Damit würde er das tun, was Ödipus zu diesem Zeitpunkt verweigert, nämlich sich selbst zum Wohle des Volkes zu opfern. Dies wird mit einem weiteren Zitat noch bekräftigt: „*Ich will verflucht zugrunde gehn,[sic!]/ wenn ich irgendwas von dem,/ was du zur Last mir legst, getan!*“¹⁶⁷ An dieser Stelle ist Ödipus wiederum von Kreons Zitaten genervt. „*Iokaste: Ein gutes Zitat!/ Ödipus: Ja, und so spontan!*“¹⁶⁸ Durch diese Ergänzung wird das Reimschema nicht durchbrochen. Kreon beendet den Streit mit den Worten „*Ich gehe, von dir verkannt, gerecht jedoch vor diesen!*“¹⁶⁹

Zuletzt finden sich zwei Zitate von Iokaste und eines von König Ödipus in Wartkes Fassung wieder. Iokaste, die das Unheil nahen sieht und versucht, ihren Mann und Sohn davon abzuhalten, weiter zu forschen, ist entsetzt, als sie bemerkt, dass Ödipus von der Wahrheit nicht ablassen wird. „*Unseliger! Einzig dies Wort kann ich noch zu dir sagen, kein anderes mehr!*“¹⁷⁰, sagt sie zu ihm und verschwindet im Palast. Wartke nutzt hier,

¹⁶⁴ Wartke, *König Ödipus*, S. 45-46, siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 27, V. 548-550

¹⁶⁵ Wartke, *König Ödipus*, S. 46

¹⁶⁶ Wartke, *König Ödipus*, S. 47, siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 30, V. 606-607

¹⁶⁷ Wartke, *König Ödipus*, S. 48, siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 31, V. 644-645

¹⁶⁸ Wartke, *König Ödipus*, S. 48

¹⁶⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 49, siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 33, V. 677

¹⁷⁰ Wartke, *König Ödipus*, S. 51, siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 50, V. 1071-1072

wie auch bei Kreon, die letzten Worte, die sie auch in Sophokles Fassung zu König Ödipus sagt, bevor sie ihn mit seinem Schicksal allein lässt.

Ödipus‘ letztes Zitat ist eine Zusammenfassung dessen, was ihm widerfahren ist. Als er vom Hirten die Bestätigung bekommt, dass er der Sohn von Laios und Iokaste ist, sagt er:

*„Das Ganze wäre klar heraus.
Entstammt bin ich, von wem ich nicht gesollt,
verkehr, mit wem ich nicht gewollt,
und hab erschlagen, wen ich nicht gedurft.“¹⁷¹*

In Sophokles‘ Fassung ist dies noch dadurch ergänzt, dass Ödipus schon droht, sich blenden zu wollen. Wartke hingegen lässt ihn an dieser Stelle lediglich nach einem Schwert verlangen, ohne dabei explizit zu werden. Zudem zeigt er in seinem Werk später die Blendung des Ödipus und erklärt an dieser Stelle, warum der Verlust des Augenlichtes für Ödipus die notwendige Konsequenz ist.

Das nächste Zitat weist eine Besonderheit auf, denn es wird im Original und in Wartkes Fassung von anderen Personen gesprochen. Dies liegt an den unterschiedlichen Erzählweisen der beiden Autoren. Denn während Sophokles von den Ereignissen, dass Iokaste sich das Leben nimmt und Ödipus sich blendet, nur durch einen Diener erzählen lässt, zeigt Wartke diese auf der Bühne. In Steinmanns Übersetzung heißt es, als der Diener von Iokaste berichtet: „*Sie bejammerte dann das Bett, wo beides sie, die Unglückselige, vom Mann den Mann und Kinder von dem Kind, geboren.*“¹⁷² Diese Worte lässt Wartke Iokaste in ihrem Monolog vor ihrem Suizid selber sagen: „*Auf diesem Lager empfing ich indes/ erst den Mann vom Manne und dann Kinder meines Kindes.*“¹⁷³

Wartke wählt sehr aussagekräftige Zitate aus, die er geschickt in seine Fassung integriert. Besonders auffällig dabei ist, dass die Zitate in der gleichen Reihenfolge zu finden sind, dies zeigt die Nähe des Autors zur Tragödie von Sophokles. Beim Einbinden der Zitate achtet Wartke vor allem darauf, dass sich der Text weiterhin reimt,

¹⁷¹ Wartke, *König Ödipus*, S. 53, siehe Sophokles, *König Ödipus*, S. 55, V. 1182-1185

¹⁷² Sophokles, *König Ödipus*, S. 58, V. 1249-1250

¹⁷³ Wartke, *König Ödipus*, S. 54

auch wenn dazu das Original an manchen Stellen geändert wird. Oftmals entsteht der Reim aber auch durch hinzugefügte Zeilen oder die Antwort eines anderen Charakters.

6.4 Bezüge zu anderen Werken aus den Bereichen Film, Literatur und Musik

In der Neudichtung von Wartke gibt es viele Bezüge zu anderen Werken. Schon zu Beginn wird auf Asterix und Obelix verwiesen, nämlich mit den Worten „*Ganz Gallien ist von den Römern besetzt. Ganz Gallien? Nein.*“¹⁷⁴ Des Weiteren ist ein späteres Zitat, „*Der spinnt, der Korinther!*“¹⁷⁵ ein weiterer Bezug zu dieser Comicreihe und den oft wiederholten Satz „*Die spinnen, die Römer!*“¹⁷⁶

Auch ein Zitat aus der Bibel nutzt der Autor in leicht abgeänderter Form, als der Hirte den neugeborenen Sohn von Laios und Iokaste aussetzen soll. „*Und ob ich auch wandere im finsternen/ Tal, fürchte du kein Unglück.*“¹⁷⁷ Es wird durch dieses Zitat schnell klar, dass der Hirte nicht vor hat den Jungen im Gebirge auszusetzen, sondern eine andere Lösung zu finden. Der Psalm 23, auf dem das Zitat basiert, ist ein Psalm, der Vertrauen zu Gott ausdrückt und zeigt, dass man daran glaubt, dass dieser einen leitet¹⁷⁸. Was wiederum sehr bedeutungsstark ist, wenn man dies auf König Ödipus zurückführt, der durch den Willen der Götter in sein Unheil geleitet wird.

Weiters ist der letzte Satz der Sphinx ein Zitat. Nachdem Ödipus das Rätsel löst, greift sie ihn mit den Worten „*Das hat der Teufel dir gesagt!*“¹⁷⁹ an. Dies ist das Ende der ursprünglichen Fassung des Märchens „Rumpelstilzchen“. Als die Prinzessin plötzlich seinen Namen weiß, ruft auch dieses aus „*Das hat der Teufel dir gesagt!*“¹⁸⁰ und verschwindet. In der späteren Fassung sagt das Rumpelstilzchen diesen Satz nicht, sondern reißt sich selbst entzwei.¹⁸¹ Insofern haben er und die Sphinx etwas gemeinsam, denn beide gehen in den Tod, nachdem ihr Rätsel gelöst wurde. Darauf folgt ein weiterer Hinweis auf Märchen im Allgemeinen, als der Erzähler schon kurz davor ist,

¹⁷⁴ Wartke, *König Ödipus*, S. 15, Siehe Berner, Horst, *Das grosse Asterix-Lexikon*, Berlin: Egmont Ehapa Verlag³ 21, S. 18

¹⁷⁵ Wartke, *König Ödipus*, S. 19

¹⁷⁶ Berner, *Das grosse Asterix-Lexikon*, S. 18

¹⁷⁷ Wartke, *König Ödipus*, S. 18, Siehe Hossfeld, Frank-Lothar/ Erich Zenger, *Die neue echte Bibel. Die Psalmen Bd. 1: Psalm 1-50.* Hg. Josef G. Plöger/Josef Schreiner, Würzburg: Echter Verlag 1993, S. 153

¹⁷⁸ Vgl. Hossfeld, Zenger, *Die Psalmen 1-50*, S. 152

¹⁷⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 26

¹⁸⁰ Grimm, Jacob u. Wilhelm, „Rumpelstilzchen“, In: *Grimms Märchen. Vollständige Ausgabe.* Herausgegeben vom Anaconda Verlag Köln 2009, S. 286 – 288 , S. 288

¹⁸¹ Ebenda

die Aufführung mit den Worten „*Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute...*“¹⁸² zu beenden. Doch er stoppt und weist darauf hin, dass hier nicht alles in Ordnung ist, da die Wahrheit anders ist als der Schein. Ödipus‘ Sieg über die Sphinx scheint nur etwas Positives zu sein, ist aber in Wirklichkeit nur ein weiterer Schritt zur Erfüllung der unheilvollen Prophezeiung.

Neben diesen sehr bekannten Bezügen, nutzt der Autor zudem Zitate aus Werken von William Shakespeare, Goethe, Kleist und Schiller. Beispielsweise wendet der Priester sich zu Beginn der fünften Szene mit den Worten „*Freunde! Thebaner! Mitbürger!*“¹⁸³ an das Publikum, sowie Brutus in „*Julius Caesar*“ seine Ansprache mit „*Römer! Mitbürger! Freunde!*“¹⁸⁴ beginnt, als er zum Aufstand gegen Cäsar aufruft. Der Priester hat in dieser Szene bei Wartke nicht die Intention, Ödipus zu stürzen, sondern bittet um seine Hilfe. Dennoch ist diese Bitte der Anfang dessen, dass Ödipus alles verliert.

Weiters wird auf Shakespeare verwiesen, indem aus Marcellus‘ „*Something is rotten in the state of Denmark.*“¹⁸⁵ aus „*Hamlet*“ in Wartkes Fassung „*Da ist was faul im Staate Theben*“¹⁸⁶ wird. Es ist hier wieder der Priester, der die Anspielung auf Shakespeare macht.

Im darauffolgenden Streit zwischen Ödipus und Teiresias zitiert Ödipus zwei Mal aus Johann Wolfgang von Goethes „*Erlkönig*“. Zunächst ist Ödipus sehr eindringlich, doch versucht dann ruhig auf den Seher einzugehen. Er sagt: „*Mein Sohn, warum birgst du so bang dein Gesicht?*“¹⁸⁷ Doch Teiresias will nicht reden und so wird Ödipus sauer und ruft „*Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!*“¹⁸⁸ Damit nimmt er einmal die Position des Vaters und einmal die des Erlkönigs ein. Der Vater versucht einfühlsam seinen Sohn zu beruhigen, während der Erlkönig dem Sohn droht ihn mitzunehmen, wenn er ihm nicht freiwillig folgt.

¹⁸² Wartke, *König Ödipus*, S. 26

¹⁸³ Wartke, *König Ödipus*, S. 31

¹⁸⁴ Shakespeare, William, *Julius Caesar*, Übersetzt von August Wilhelm Schlegel, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9875/pg9875.html>, erschienen: Februar 206, online gestellt: 17. November 2011

¹⁸⁵ Shakespeare, William, *Hamlet. Prinz von Dänemark. Englisch und Deutsch*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1957, S. 44

¹⁸⁶ Wartke, *König Ödipus*, S. 32

¹⁸⁷ Wartke, *König Ödipus*, S. 38, siehe Goethe, Johann Wolfgang, *Erlkönig, Deutsche Gedichte*, Hg. Bode, Dietrich, Stuttgart, Philip Reclam jun., S. 11-102

¹⁸⁸ Wartke, *König Ödipus*, S. 38, siehe Goethe, „*Erlkönig*“, S. 11

Auch im Folgenden verleiht er seinem Ärger durch Zitate Ausdruck, indem er nun Kleist mit den Worten „*Torheit! Du regierst die Welt!*“¹⁸⁹ zitiert. Im Original „Michael Kohlhaas“ ist es der Kurfürst, der diesen Satz zur Dame Heloise sagt, die vorschlägt Michael Kohlhaas in Gefangenschaft zu besuchen. Bei diesem Besuch erfahren sie von dem Amulett, das Kohlhaas das Leben retten soll. Dieses Amulett enthält eine Prophezeiung, die der Kurfürst hört, die sich jedoch nicht erfüllt.¹⁹⁰ Anders als jene in „*König Ödipus*“.

Im Streit mit Teiresias geht Ödipus dann noch weiter und beschuldigt nicht nur den Seher, sondern auch Kreon, eine Intrige gegen ihn zu führen. Mehr zu sich selbst als zu Teiresias sagt er: „*Was wolltest du mit dem Dolche, sprich! Die Stadt vom Tyrannen befreien?*“¹⁹¹ Damit drückt er seine Wut darüber aus, dass er denkt, Kreon wollte ihm den Thron streitig machen. Bei Schiller findet man diese Verse in seiner Ballade „*Die Bürgschaft*“. Der Wütend Dionys findet bei Damon einen Dolch und beschuldigt ihn des Verrats.¹⁹² Wartke nutzt diese Metapher für sein Theaterstück. Ödipus findet zwar keinen Dolch, ist sich jedoch sicher, dass Kreon sich des Verrats schuldig gemacht hat. Doch im Battle verteidigt Kreon sich, denn Ödipus beschuldigt ihn ohne jeglichen Halt. Somit wirft Kreon ihm vor: „*Du sprichst ein großes Wort gelassen aus!*“¹⁹³ So wie es auch Thoas zu Iphigenie in „*Iphigenie auf Tauris*“ sagt, nachdem diese mit großer Gelassenheit über den Fluch spricht, der auf ihrer Familie lastet.¹⁹⁴ Danach sieht sich Ödipus noch mehr bestärkt, als der Hirte aus Korinth mit der Nachricht kommt, dass sein vermeintlicher Vater Polybos gestorben ist. In seiner Sicherheit ruft Ödipus dem Göttervater Zeus zu „*Bedecke einen Himmel, Zeus!*“¹⁹⁵ Dies stammt aus Goethes „*Prometheus*“, einem in Fragmenten überlieferten Drama. Laut der Sage wollte Prometheus den Menschen etwas Gutes tun und überlistete dabei sogar den Göttervater Zeus. In seiner Wut bestraft dieser die Menschen mit dem Verlust des Feuers, doch auch dieses holt Prometheus ihnen wieder. Davon handelt Goethes Gedicht, in dem

¹⁸⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 39; Kleist, Heinrich von, *Michael Kohlhaas*, Stuttgart: Phaidon Verlag Wien 1924, S. 72

¹⁹⁰ Siehe Kleist, *Michael Kohlhaas*, insbesondere S. 72ff.

¹⁹¹ Wartke, *König Ödipus*, S. 40

¹⁹² Vgl. Schiller, Friedrich, *Die Bürgschaft, Deutsche Gedichte*, Hg. Bode, Dietrich, Stuttgart, Philip Reclam jun., S. 117- 121

¹⁹³ Wartke, *König Ödipus*, S. 46

¹⁹⁴ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang, *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*, Stuttgart: Philip Reclam jun.² 1993, S. 305

¹⁹⁵ Wartke, *König Ödipus*, S. 50, siehe Victor, Walther, *Goethe. Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, berechtigte Ausgabe für „*Die Buchgemeinde*“ Wien 1967, S. 7

Prometheus glaubt, über Zeus triumphiert zu haben. Allerdings wird Prometheus laut der Sage daraufhin Jahrhunderte von Zeus gequält bis Herakles ihn befreit.¹⁹⁶

Schon bald darauf wird Ödipus aber das Leid klar und er erkennt die Wahrheit. Als Hinweis auf seine Blendung verlangt er nach einem Schwert. „*Ein Schwert! Ein Königreich für ein Schwert!*“¹⁹⁷, ruft er bevor er in den Palast verschwindet. Eine Anspielung auf „Richard III.“, wo dieser allerdings nach einem Pferd verlangt, nachdem seines getötet wird¹⁹⁸.

Neben diesen Zitaten aus klassischen Werken bezieht sich Wartke auch auf die Popkultur. Ein kurzer Dialog zwischen Ödipus und dem Priester erinnert an einen Hip Hop Song.

„*Ödipus: Yo, Priester was geht?
Priester: Eure Majestät, ich sag es ganz konkret.*“¹⁹⁹

Dies erinnert an den Text des Liedes „Was Geht“ der Band „Die Fantastischen Vier“. Das Lied beginnt mit den Worten „*Was geht? Was geht? Ich sag es ganz konkret!*“²⁰⁰, was danach mehrfach wiederholt wird.

Zuletzt zitiert der Autor aus dem Film Blues Brothers:

„*Ödipus: Athen? Es sind 106 Meilen nach Athen.
Wir haben genug Benzin im Tank,
'n halbes Päckchen Zigaretten,
es ist dunkel,
und wir tragen Sonnenbrillen.*“²⁰¹

¹⁹⁶ Vgl. Bapp., K., „Prometheus“, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band III.2. Pasikrateia – Pyxios. Sowie Nachträge Pallaidon – Phoinix.*, Hg. Wilhelm H. Roscher, Hildesheim: Georg Olms Verlag³ 1993, Spalte 3038

¹⁹⁷ Wartke, *König Ödipus*, S. 53

¹⁹⁸ Vgl. Shakespeare, William, „Richard III. Deutsch von Thomas Brasch, *Richard III. Deutsch von Thomas Brasch.*“, Programmbuch, Hg. Burgtheater Wien, Wien: Agnes-Werk Geyer+Reisser 1987, S. 30

¹⁹⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 32

²⁰⁰ Siehe *Lauschgift*, Künstler: Die Fantastischen Vier, CD, Sony Music Entertainment 1995, Track 5, Min. 0:11

²⁰¹ Wartke, *König Ödipus*, S. 57

Elwood Blues sagt dies im Film zu seinem Bruder, bevor sie sich auf den Weg nach Chicago machen, wo sie endlich dessen Schulden bezahlen wollen.²⁰² Im Theaterstück erhält dieses Zitat eine besondere Komik dadurch, dass Teiresias und Ödipus beide Sonnenbrillen tragen, da beide blind sind.

6.5 Bezüge zu aktuellen Themen

An vielen Stellen des Stücks bezieht Wartke sich auf aktuelle Themen. Er verlässt damit die diegetische Ebene, da er auf etwas eingeht, was es zu der Zeit, zu der „König Ödipus“ spielt, noch nicht gab. Diese zeitgenössischen Inhalte haben ein großes komisches Potential durch den Wiedererkennungswert und den eigentlichen Widerspruch zur Integrität des Stücks.

Schon zu Beginn, als Laios beim Orakel von Delphi um Rat bittet, bezieht sich dieses auf das „Doktor-Sommer-Team“. Das Doktor-Sommer-Team ist eine Rubrik in der Jugendzeitschrift „BRAVO“, in der Jugendlichen in erster Linie Fragen zum Thema Sex beantwortet wurden.²⁰³ An dieser Stelle bezieht sich das Orakel darauf, da es Laios darüber aufklären muss, wie man Kinder bekommt, weil dieser sich einen Thronfolger wünscht. Offensichtlich generiert von der Frage, weist es darauf hin, dass es eigentlich für wichtigere Fragen zuständig ist.²⁰⁴

Als Ödipus später das Rätsel der Sphinx lösen soll, fragt er, ob er nicht einen „Telefonjoker“ oder „Publikumsjoker“ nutzen könnte. Diese Joker können in der Fernsehsendung „Wer wird Millionär“ eingesetzt werden. Es werden Fragen mit jeweils vier Antwortmöglichkeiten gestellt. Sollte der Kandidat die Antwort nicht kennen, so kann er entweder jemanden anrufen oder das Publikum befragen, wobei die Antworten des Publikums in Prozent an den Kandidaten weitergegeben werden.²⁰⁵ Ödipus sieht sich auch in der Lage, dass er die Antwort auf die Frage nicht kennt. Als er den Telefonjoker vorschlägt, wird die diegetische Ebene zudem durch die Antwort der Sphinx unterbrochen: „*Telefone sind zu dieser Zeit noch nicht erfunden.*“²⁰⁶

²⁰² *Blues Brothers*, Regie: John Landis, Blu-ray, Universal Studios 1980, 1:46f.

²⁰³ Vgl. Spannring, Andreas, *Psychologisches Beratungsservice in der Jugendzeitschrift „Bravo“: Inhalte und Bezugsetzung zu schulischer Beratung*. Diplomarbeit Universität Wien 1989, S. 14ff.

²⁰⁴ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 16

²⁰⁵ Vgl. Taddicken, Monika, *Fernsehformate im interkulturellen Vergleich. „Wer wird Millionär?“ in Deutschland und „Who wants to be a Millionaire?“ in England/Irland*. Berlin: Logos Verlag Berlin 2003, S. 76f.

²⁰⁶ Wartke, *König Ödipus*, S. 26

Wartke bezieht sich außerdem auf Persönlichkeiten, die weit nach Sophokles gelebt haben. Etwa in der Darstellung des Sehers Teiresias, der eine Sonnenbrille trägt und blind ist, so wie die Musiker Stevie Wonder und Ray Charles²⁰⁷. Während Wartke in seinem Glossar lobende Worte über den Sänger, Komponisten, Multiinstrumentalisten und Bürgerrechtler Stevie Wonder findet²⁰⁸, nutzt Ödipus den Namen fast abfällig, als er mit Teiresias streitet: „*Die Wahrheit?! Ich find's ja wirklich sonderbar,/ dass do ein Stevie Wonder da/ sagt, dass die Wahrheit ihm erschien/ und das trotz hundert Dioptrin.*“²⁰⁹ Der Gegensatz vom blinden Seher wird immer wieder aufgegriffen und Ödipus verhöhnt dieses Paradoxon.²¹⁰ Am Ende vergleicht sich Teiresias selbst mit Ray Charles, denn er tastet sich den Weg zum Klavier, setzt sich und nennt sich selbst „*Theiraysias*“²¹¹. Ray Charles wurde in erster Linie durch das Klavierspielen berühmt.²¹² Abgesehen von diesen beiden Bezügen wird darauf hingewiesen, dass Teiresias eine Ray-Ban Brille trägt. Ray-Ban ist ein Brillenhersteller, der seit 1937 existiert. Mehrere Berühmtheiten wie Buddy Holly, die Blues Brothers und Heinz Rudolf Kunze, ein deutscher Liedermacher, tragen Ray-Ban Sonnenbrillen.²¹³

Eine weitere Szene mit komischem Effekt ist jene, in der Ödipus beim Arzt ist. Und zwar, da hier immer wieder Bezug auf Sigmund Freud und dessen Theorien genommen wird. Freud war ein Neurologe und Tiefenpsychologe, dessen Theorien bis heute gelehrt und kontrovers diskutiert werden. In dem Theaterstück werden zwei Theorien einbezogen. Zum einen Freuds Theorie des „Drei-Instanzen-Modells“. Diese besagt, dass unser Bewusstsein aus drei Komponenten, dem „Es“, dem „Ich“ und dem „Über-Ich“ besteht. Vereinfacht gesagt, ist das „Es“ triebhaft, während das „Über-Ich“ die moralischen Einflüsse durch die erzieherische Umwelt beinhaltet. Das „Ich“ versucht beides in Einklang zu bringen und konstruktive Lösungen für psychische und soziale Konflikte zu finden.²¹⁴

²⁰⁷ Siehe Lydon, Michael, *Ray Charles. Man and Music*. New York: Riverhead Books 1998, S. 198ff.

²⁰⁸ Wartke, *König Ödipus*, S. 93

²⁰⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 40

²¹⁰ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 39ff.

²¹¹ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 57

²¹² Siehe Lydon, *Ray Charles. Man and Music*, S. 10ff.

²¹³ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 111

²¹⁴ Vgl. Köhler, Thomas, *Freuds Psychoanalyse. Eine Einführung*, Stuttgart: W. Kohlhammer 1995, S. 50ff.

Weiters stammt von Freud die Theorie zum Ödipuskomplex, der, simplifiziert ausgedrückt, besagt, dass ein Kind im Laufe der sexuellen Entwicklung unbewusst sexuelle Wünsche auf den gegengeschlechtlichen Elternteil richtet und somit den gleichgeschlechtlichen als Rivalen empfindet.²¹⁵ Der Ödipuskomplex und das Drei-Instanzen-Modell hängen eng zusammen, da die erfolgreiche Überwindung des Ödipuskomplexes von großer Bedeutung für die Entwicklung des Ich und Über-Ich sind. Das Über-Ich, oder in diesem Zusammenhang auch „Ichideal“ genannt, entsteht aus der Überwindung des Ödipuskomplexes.²¹⁶

Die Benennung des Ödipuskomplexes nach Sophokles‘ Drama ist keineswegs ein Zufall, sondern wurde von Freud bewusst gewählt.²¹⁷ Somit liegt es nahe, dies in der Neufassung zu thematisieren. In Wartkes Fassung sitzt Ödipus beim Arzt oder auch Therapeuten und wird von diesem zur aktuellen Situation befragt. Dies geschieht, nachdem König Ödipus mit Teiresias gesprochen hatte. Hier gibt es vier Anspielungen auf Freud, zunächst gesteht sich Ödipus ein, dass er einen „Komplex“ habe und definiert diesen dadurch, dass er ganz „*ohne Freud*“ sei. Damit ist im diegetischen Zusammenhang das Wort „*Freude*“ gemeint, doch hat es auf der Metaebene auch die Funktion, auf den Namen des Tiefenpsychologen hinzuweisen. Weiters wirft der Arzt das Wort „*Über-Ich*“ in die Unterhaltung ein und fragt nach dem Verhältnis von Ödipus zu seiner Mutter.²¹⁸

Einen weiteren Bezug zu aktuellen Thematiken gibt es im Battle, als Ödipus rappt: „*Du bist noch skrupelloser Kreon, / als RWE, EnBW, Vattenfall und e-on!*“²¹⁹ Dabei handelt es sich um die vier größten Stromkonzerne in Deutschland, die noch keinen Ökostrom anbieten. Wartke steht diesen offen kritisch gegenüber und verweist sogar in seinem Glossar auf einen Wechsel zum Ökostrom. Besonders wird dabei durch weiterführende Artikel darauf hingewiesen, dass die großen Stromkonzerne weiterhin Atomkraft verwenden und von daher in Wartkes Augen skrupellos sind.²²⁰

²¹⁵ Vgl. Köhler, *Freuds Psychoanalyse. Eine Einführung*, S. 83f.

²¹⁶ Vgl. Köhler, *Freuds Psychoanalyse. Eine Einführung*, S. 53, sowie S. 138

²¹⁷ Siehe Köhler, *Freuds Psychoanalyse. Eine Einführung*, S. 84

²¹⁸ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 43f.

²¹⁹ Wartke, *König Ödipus*, S. 46

²²⁰ Vgl. Wartke, *König Ödipus*, S. 11 u. 115

6.6 Komik aus Zitaten und Bezügen

Die Komik in Wartkes „König Ödipus“ ist zu einem großen Teil auf die Sprache zurückzuführen. Wie bereits erwähnt, entsteht viel Komik aus dem Reim. So auch bei den Zitaten aus dem Original. Für sich genommen sind diese selten lustig. Doch erhalten sie in dieser Inszenierung durch die Kombination mit modernen Reimen eine komische Ebene.

Deutlicher ist die Komik an jenen Stellen, an denen Wartke sich auf andere Quellen bezieht. Hier werden Phrasen, die man bereits kennt, in einen neuen Zusammenhang gestellt und erhalten dadurch einen komischen Aspekt. Dies hat Bergson „Transposition“ genannt. Der Zuschauer kennt einerseits die Bedeutung aus dem ursprünglichen Zusammenhang und sieht in der aktuellen Situation eine neue Bedeutung. Auch in der Szene mit Ödipus und dem Arzt kommt Transposition vor. Der Name „Freud“ wird hier zum Gefühl „Freude“. Auch Lipps Theorie vom Verblüffen und Verstehen kommt hier zum Tragen, da wir verblüfft sind durch die Verwendung von bereits Bekanntem und es dann im Kontext des Stücks verstehen, um dann durch den Gesamtzusammenhang auf der Metaebene die Komik zu erkennen.

Die Bezüge zu aktuellen Themen erhalten auf ähnliche Weise ihre Komik. Das Theaterstück spielt auch in Wartkes Fassung in der Antike und doch reden die Figuren über aktuelle Themen. Wie im „Naiv Komischen“ bei Lipps, werden Dinge in den „falschen Kontext“ gestellt. Durch die Ambivalenz dessen, dass wir wissen, dass dieses Thema nicht in die antike Zeit gehört, dass die Figuren in ihrer subjektiven Sichtweise sie jedoch als Wahrheit annehmen, wirken die Situationen komisch.

7. Inszenierungsanalyse von Bodo Wartkes „König Ödipus“ unter der Regie von Sven Schütze

7.1 Figurenanalyse

Es ist durch die Inszenierung als Solo-Theater von besonderer Bedeutung, wie Bodo Wartke und Sven Schütze es schaffen, jeder Figur ein eigenes Erscheinungsbild zu geben. Wie oben bereits beschrieben, geschieht dies auf sehr minimalistische Art und Weise, ohne viel an Kostüm oder Requisiten zu ändern. Nach der Analyse der Figuren wird im Zusammenhang mit der Interaktion und den Publikumsreaktionen darauf

eingegangen, wie gerade aus diesem Spezifikum des Ein-Mann-Stückes heraus Komik entsteht.

Zunächst aber wird beschrieben, wie die Figuren Authentizität erlangen und damit ein Mitfühlen möglich wird, das für den tragischen Teil essenziell ist. Die Frage, die hier behandelt wird, ist, wie Wartke es schafft, jede Figur in ihrer eigenen Art und Weise darzustellen und so jeder für sich Leben einzuhauen.

Dafür wird jeweils betrachtet, was die Figur in Hinblick auf Requisite, Kostüm, Haltung, Kinesik, Proxemik, Gestik, Mimik und Stimme von den anderen unterscheidet. Requisite und Kostüm können als direkt sichtbare Eigenschaften auf eine Figur hinweisen. Die Haltung, die Kinesik, also die Art sich zu bewegen, und die Proxemik, also Bewegung im Raum sowie im Verhältnis zum Raum und anderen, sagen viel über einen Charakter aus. Sie geben Auskunft darüber, wie die Figur sich selbst sieht und fühlt, und auch über körperliche Stärken und Gebrechen. Die Gestik und Mimik zeigen vor allem, wie offen eine Person ist. Eine minimale Gestik und Mimik deutet auf einen ruhigen Charakter hin, während eine ausschweifende Gestik und Mimik auf eine selbstbewusste und offene Art schließen lässt.²²¹ Des Weiteren kann man die Schnelligkeit der Bewegungen beispielsweise als Hinweis auf das Alter des dargestellten Menschen nutzen²²².

Auch die Stimme hat einen enormen Einfluss darauf, wie wir eine Person sehen. Sie „[...] teilt auch etwas über das Geschlecht und das Alter, über den Körperbau und die körperliche Verfassung, über die Gefühle der sprechenden Person und über ihren Charakter“ mit.²²³ So ändert Wartke die Lautstärke, Sprechweise und Intonation jeweils passend zu der Figur, die er gerade spielt.

Zumeist werden die Rollen durch den Sprecher eingeführt, wodurch man beim ersten Auftritt weiß, um wen es sich handelt. Die Beschreibung der Figuren im Folgenden basiert auf der DVD „König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke“, die 2010 im Reimkultur Musikverlag erschien.

²²¹ Vgl. Heilmann, Christa, *Körpersprache richtig verstehen und einsetzen*, München: Ernst Reinhardt 211, S. 33ff.

²²² Vgl. Heilmann *Körpersprache richtig verstehen und einsetzen*, S. 53

²²³ Vgl. Boettcher, Wolfgang et al., *Sprache. Das Buch, das alles über Sprache sagt*, Braunschweig: Westermann 1983, S. 33

7.1.1 Ein Sprecher

Der Sprecher kommt in seiner Art Bodo Wartke, den Zuschauer schon aus den Konzerten kannten, am nächsten. Wartke spricht in seiner normalen Stimme ohne einen Akzent oder andere Besonderheiten. Er nutzt keine Requisiten und trägt das eben beschriebene schlichte Kostüm. Die Kappe hat Wartke nur in dieser Rolle mit dem Schirm nach vorne auf.

Die Haltung des Sprechers ist stets aufrecht, wodurch er große Präsenz zeigt. Und doch zeichnet er sich auch durch eine gewisse Lockerheit aus. Meist geht er mit leicht gebeugten Knien, zweitweise hüpfst er fast. Auch wenn er nur steht, wechselt er häufig von einem Bein auf das andere. Währenddessen gestikuliert er relativ viel, was ihn sehr offen wirken lässt. Die Gestik ist passend zu dem, was der Sprecher erzählt. Oft hält er die Hände locker vor dem Bauch, um von dort aus präsentierende Gesten zu machen. Die Gestik ist insgesamt sehr frei, was sich auch daran zeigt, dass er sich an die Kleidung, wie zum Beispiel an die Kappe und Weste, fasst. Seine Bewegungen gehen locker ineinander über und wirken nicht gezwungen.



Abb. 5: König Ödipus. Solo-Theater, 0:08:48
Der Sprecher

Auch die Mimik des Sprechers ist passend zur Situation. Generell umspielt ein leichtes Lächeln die Lippen, was ihn freundlich wirken lässt. Doch berichtet er von einer ernsten Angelegenheit, so ist auch seine Mimik ernst. Sie ist selten übertrieben und wirkt sehr natürlich.

Durch die Nähe zu Bodo Wartke, wie man ihn schon aus den anderen Programmen kennt, werden die Lieder zu einem Großteil dem Sprecher zugeordnet. Dies wird im Text nicht expliziert, ist aber dennoch realistisch, da die Lieder, wie das meiste was der Sprecher sagt, kommentierend und zusammenfassend sind.

Im Laufe des Stücks verändert sich die Art des Sprechers mit der Geschichte. Als die Handlung dramatischer und tragischer wird, spricht er ruhiger und langsamer. Passend dazu werden Mimik und Gestik weniger. Der Sprecher nimmt Anteil am Schicksal der Personen, über die er erzählt. Besonders deutlich wird dies bei Ödipus‘ Blendung, als der Sprecher auf Ödipus hinunter sieht und sehr langsam und betroffen, fast traurig, berichtet:

*„Er durchsticht die Augenlieder, wieder, immer wieder.
Wie ein roter Regen strömt das Blut auf ihn hernieder,
bis er sich vor Schmerzen windet und sich wiederfindet,
überdeckt vom eigenen Blute, erblindet.“²²⁴*

7.1.2 Laios

Laios, der König von Theben, ist die erste Figur, die neben dem Sprecher auftritt. Man sieht ihn in das Orakel von Delphi eintreten. Dabei fällt auf, dass auch er keine Requisiten bei sich trägt, doch die Kappe ist nach hinten gedreht. Er geht sehr aufrecht und steif. Seine linke Hand hat er dabei hinter dem Rücken, während die rechte in der vorderen rechten Tasche der Weste positioniert ist. Die aufrechte Haltung lässt ihn dominant und sicher wirken.²²⁵

Wartke als Laios ist die meiste Zeit sehr bedacht auf seine Gestik und Mimik. Es gibt kaum lockere Bewegungen, alles scheint geplant abzulaufen. Besonders deutlich wird dies, als Laios Ödipus in der hohlen Gasse begegnet und ihm eine Ohrfeige gibt. Zuvor legt er ganz bewusst die rechte Hand in die linke, bevor er sie sehr kontrolliert zum Schlag erhebt.²²⁶ Nur vor dem Orakel wirkt Laios verunsichert. Mit herunterhängenden Armen reagiert er fassungslos auf die Prophezeiung. Danach bricht er ein und ist völlig ermüdet, als er zuhause bei seiner Frau Iokaste ankommt. Hier ist Laios durch den Orakelspruch so aus der Fassung gebracht, dass er auch körperlich alle Haltung verliert. Erst mit der Zeit, nachdem Iokaste ihm die Schwangerschaft verkündet hat, fasst er sich wieder und begibt sich in die Standardposition, mit der linken Hand hinter dem Rücken und der rechten in der Westentasche, zurück.²²⁷

²²⁴ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke (DE 2010), 1:31

²²⁵ Vgl. Heilmann, *Körpersprache richtig verstehen und einsetzen*“, S. 82

²²⁶ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke (DE 2010), 0:18

²²⁷ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke (DE 2010), 0:04f.

Mit der Mimik und Sprache verhält es sich ähnlich. Die Figur des Laios²²⁸ wird größtenteils als sehr gefasst und steif gezeigt, nur beim Orakel und nach der Prophezeiung entgleiten ihm die Gesichtszüge und er beginnt zu stottern und keine klaren Sätze mehr heraus zu bringen.

7.1.3 Das Orakel

Auch um das Orakel von Delphi darzustellen, bedarf es keiner Requisiten, doch ist es durch einen festgelegten Platz auf der Bühne sofort erkennbar. Dieser Platz ergibt sich aus einem Scheinwerfer, der Wartke von unten anstrahlt, während er das Orakel mimt. Die Kappe ist auch beim Orakel nach hinten gedreht.

Wartke steht mit nach außen gebeugten Knien, also in einer O-Beine-Stellung. Wenn jemand zum Orakel kommt, so hat dies zunächst den Kopf gesenkt und hebt ihn, um mit der Person zu sprechen. Die Ellbogen sind leicht gebeugt und die Arme zeigen nach außen, sodass die Hände gut sichtbar sind. Die Hände wiederum sind jeweils zu einer Faust geballt, jedoch ist der Mittelfinger ausgestreckt. Diese Geste wird nie aufgelöst. Egal welche Gestik das Orakel macht, sei es die Hände zu erheben, auf jemanden zu zeigen oder die Finger an die Schläfen zu legen, so bleibt die Hand stets eine Faust mit ausgestrecktem Mittelfinger. Dies und der feste Standort auf der Bühne könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich beim Orakel um eine Figur handelt, die sich nicht komplett frei bewegen kann, sondern in Stein gemeißelt ist.

Die obszöne Geste des ausgestreckten Mittelfingers, die im Allgemeinen das Gegenüber beleidigen soll.²²⁸ unterstützt den Eindruck, dass das Orakel genervt davon ist, mit Fragen belästigt zu werden. Dennoch scheinen die Personen dem Orakel nicht egal zu sein, denn als es Laios sein Leid prophezeit, beginnt es zu nuscheln, als würde es diese Nachricht lieber nicht überbringen wollen.²²⁹ Ansonsten bleibt das Orakel sehr ruhig. Es spricht langsam und die Stimme ist mit einem Hall unterlegt. Ein Hinweis darauf, dass man sich hier in einem großen Raum oder einer Höhle befindet. Somit sind auch die Stimmen derer, die zum Orakel sprechen, mit leichtem Hall unterlegt.

²²⁸ Vgl. Wolf-Bleiß, Brigitte, „Neologismen – Sprachwandel im Bereich der Lexik“, *Sprachwandel und Entwicklungstendenzen als Themen im Deutschunterricht: fachliche Grundlagen – Unterrichtsanregungen – Unterrichtsmaterialien*, Hg. Siehr, Karl-Heinz/ Elisabeth Berner, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2009, S. 38 - 120, S. 98

²²⁹ König *Ödipus, Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 0:06f.

Wartke als Orakel lächelt meist leicht, aber mit zusammengekniffenen Lippen. Die Mimik ist sehr stark, vor allem wenn das Orakel nachdenkt oder eine Eingebung hat, verzieht es das Gesicht. Es bestehen keinerlei Hemmungen, das Orakel ist das Orakel und hat nichts zu verlieren. Seine Position ist nicht davon abhängig, sich korrekt zu verhalten. Oft macht es sich über jene lustig, die zu ihm kommen und „*blöde*“ Fragen stellen, da es sehr viel Wissen hat und bei sehr viel größeren Problemen helfen könnte, als zum Beispiel bei der Schwangerschaftsberatung.



Abb. 6: König Ödipus. Solo-Theater,
Min 0:05:48, Das Orakel denkt



Abb. 7: König Ödipus, Solo-Theater,
Min 0:06:03, Schlimme Vorahnung

Ein leicht irrer Eindruck entsteht dadurch, dass das Orakel meist schielt und ansonsten die Augen wirr bewegt. Durch all dies wird das Orakel sehr stark von den Menschen unterschieden, von denen keiner eine ähnliche Mimik hat und auch keiner in seiner Haltung und dem Ort so festgelegt ist.

7.1.4 Iokaste

Iokaste ist die einzige weibliche Rolle, die Wartke in seinem Theaterstück spielt. Diese nicht zu übertrieben darzustellen, war ihm und Schütze ein großes Anliegen. Sie wollten es schaffen, dass diese Frau authentisch ist, ohne große Klischees zu verwenden.²³⁰

Iokaste wird in ihrer Rolle als Schwangere etabliert. Dies verdeutlicht Wartke dadurch, dass er die Mütze vom Kopf nimmt und sie sich vor den Bauch hält. Somit wird diese vom Requisit zum Kostüm.

Wartke bemüht sich in dieser Rolle um einen weichen, entspannten Gesichtsausdruck. Die Stimme ist etwas höher als Wartkes normale Stimme, ohne dabei aber zu schrill zu werden. Mit einem leichten Lächeln auf den Lippen wirkt das meiste, was Wartke in

²³⁰ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, Extras-DVD, DVD-Video, Reimkultur Musikverlag GbR 2010 (DE), Interview mit Bodo Wartke, Min. 0:23

dieser Rolle sagt, sehr sanft und freundlich. Aber auch, wenn Iokaste leidet, so ist die Stimme sehr hell und weich.

Meist steht Iokaste sehr anmutig da. Der Körper ist gestreckt und das Kinn leicht gehoben. Genau so ist auch ihr Gang. Die Gestik beschränkt sich auf ein Minimum, da sie meist nur die Kappe vor dem Bauch in beiden Händen hält.

7.1.5 Ein Hirte aus Theben

Der Hirte aus Theben hat kein sichtbares Requisit, dennoch wird durch die Haltung von Wartkes rechter Hand, die offenbar etwas umschließt, sowie die Armposition klar, dass der Hirte einen Gehstock hat. Er bewegt sich sehr langsam, was ihn alt wirken lässt, und geht mit gesenktem Kopf, als hätte er einen Buckel. Dennoch macht er in seiner ersten Szene sehr große, steife Schritte.²³¹ Als der Hirte später wieder auftritt, ist er offensichtlich gealtert. Er stützt sich viel stärker auf den imaginären Stock und kann den Kopf kaum noch heben. Die Augen sind zusammengekniffen, was darauf hin deutet, dass er wahrscheinlich nicht mehr gut sehen kann.²³²

Die Mimik ist eher unauffällig und nicht besonders intensiv. Der Hirte zeichnet sich viel eher durch seine Stimme aus, die tiefer ist als Wartkes normale Stimme. Die Lippen bleiben die meiste Zeit sehr eng zusammen.

7.1.6 Ein Hirte aus Korinth

Der Hirte aus Korinth wird von Wartke und Schütze als sehr unbeschwerter Charakter inszeniert. Der Hut wird wiederum zu einer Art Requisit, da der Hirte ihn in der gestreckten rechten Hand hält, was ihm eine erhöhte Bühnenpräsenz verleiht. Dies tut er immer zur Begrüßung, nimmt aber im Laufe seiner Szenen die rechte Hand hinunter. Die linke Hand hat er häufig in der Seite abgestützt, nutzt sie aber auch um zu gestikulieren. Er hat eine sehr starke Mimik, die vor allem durch ein stetes Lächeln auffällt. Nur selten verliert der Hirte dieses Lächeln. Wenn er redet, so bewegt sich der Mund sehr stark und die Wörter werden ausgeformt.

Die Stimme des Hirten ist sehr prägnant. Er ist sehr schrill und laut, manchmal gleicht sein Reden einem Schreien. Er ist das Abbild dessen, was Christa M. Heilmann in ihrem

²³¹ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 0:09

²³² *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke* (DE 2010), 1:22

Buch „Körpersprache richtig verstehen und einsetzen“ aufgrund verschiedener zusammengetragener Forschungsergebnisse als „Freude“ bezeichnet: „*lauter, kräftige Stimme, große Körperspannung, schnelle, ausladende Gestik, Blickkontakt, gehobene Mundwinkel, feste Lippenspannung, geöffnete Augen, Augenfalten.*“²³³ Diese freudige, unbeschwerde Art des Hirten durchzieht das gesamte Theaterstück. Nur selten wird seine Stimmung gedrückt. Unwissentlich eröffnet er Ödipus eine der schlimmsten Wahrheiten seines Lebens, nämlich dass Polybos und Merope ihn nur adoptiert haben. Der Hirte aber überbringt diese Nachricht lächelnd und tänzelnd.²³⁴ Oft wiegt er mit dem Oberkörper und den Hüften von einer Seite zur anderen. Er wirkt hyperaktiv und scheint kaum still stehen zu können.

Die beiden Hirten sind also gegensätzlich aufgebaut. Während der Hirte aus Theben ein alter, ruhiger Mann ist, ist der Hirte aus Korinth ein junger, aktiver Mensch. Dadurch lassen sich die Hirten gut unterscheiden. Wartke gibt den Hirten nichts gemeinsames, was darauf schließen lassen würde, dass sie die gleiche Position an ihrem jeweiligen Hof haben. Es gibt also keine Eigenschaften oder Requisiten, die typisierend für einen Hirten wären.

7.1.7 Ein betrunkener Korinther

Der betrunkene Korinther hat eine sehr kurze, aber entscheidende Rolle, da er Ödipus auf den Umstand hinweist, dass er bloß adoptiert ist. Er hat die Kappe sehr tief ins Gesicht gezogen, wodurch seine Mimik kaum zu erkennen ist. Es lässt sich bloß ein leichtes Lächeln vermuten. Wartke als der Korinther steht leicht nach hinten gebeugt, als würde er jeden Moment umfallen, dabei wankt er von einem Bein aufs andere. Seine Gestikulation mit den Armen ist sehr ausschweifend und unkontrolliert. Sein gesamter Körper weist darauf hin, dass es sich um einen Betrunkenen handelt.

Auch die Stimme lässt ähnliches vermuten. Wartke spricht in dieser Rolle relativ laut und mit einem Sprachfehler, nämlich dem Buchstaben „f“ statt „s“, beispielsweise nennt er Ödipus „Ödipuff“. Während er spricht, lacht er immer wieder kurz ohne ersichtlichen Grund in sich hinein.

²³³ Heilmann, *Körpersprache richtig verstehen und einsetzen*, S. 41

²³⁴ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke (DE 2010), 1:18

7.1.8 Ödipus

Der Charakter des Ödipus verändert sich im Laufe des Stücks. Zum einen, da er altert und zum anderen aufgrund der Erfahrungen, die er macht. Zunächst zeigen Wartke und Schütze uns den jungen Ödipus, dessen Identität durch den betrunkenen Korinther in Frage gestellt wird.



Abb. 8: König Ödipus, Solo-Theater, 0:14:38
Ödipus beim Orakel von Delphi

Ödipus hat die Mütze stets nach hinten gedreht. Er hat kein Requisit, das seiner Rolle zugeteilt ist. Seine Haltung ist eher locker, da seine Beine leicht gebeugt sind. Dadurch ist auch sein Gang sehr federnd und lässig. Meist wippt auch der Kopf beim Gehen mit und die Arme schwingen locker neben

dem Körper. Auch wenn Ödipus steht, sind die Arme und der Körper fast durchgehend in Bewegung und unterstützen durch die Gestik das Gesagte, insbesondere während der Raps. Dabei bewegt er seinen Körper im Takt und tänzelt leicht. Er nimmt typische Rapper Posen ein. Einen ruhigen Ödipus sieht man nur in emotionalen Situationen.

Als junger Ödipus spricht Wartke etwas heller als in der Rolle des Sprechers. Er zieht mehrere Silben länger und das meiste klingt sehr im Takt gesprochen. Die Reime kommen hier sehr stark heraus, wobei vor allem solche, die durch Enjambements zustande kommen, stark betont werden.

Die Mimik ist stets der Situation angepasst und weist in Momenten, in denen Ödipus verwirrt oder traurig ist, kaum Besonderheiten auf. Ansonsten wirkt seine Mimik sehr groß und bewusst. Er setzt sie ein, um bestimmten Aussagen mehr Ausdruck zu verleihen. Wenn Ödipus rappt, so verzichtet er den Mund sehr stark und passt seine Mimik den Posen an. Auch als er Laios begegnet und diesen provoziert, werden die Mimik und auch die Gestik ganz bewusst eingesetzt, um dieser Provokation mehr Ausdruck zu verleihen.



Abb. 9: König Ödipus, Solo-Theater,
0:18:06
Ödipus provoziert Laios

Der ältere Ödipus, der bereits eine Zeit lang König von Theben ist, zeigt sich wieder mit der gewohnten Rapper Attitüde. Zunächst scheint er sich nicht stark verändert zu haben, doch ist seine Mimik nicht mehr so intensiv wie zu Beginn. Auch seine Gestik ist hier nicht mehr so ausschweifend und unkontrolliert. Er nimmt sich voller Bedacht den ernsten Themen des Volkes an. Doch als die Wahrheit beginnt ans Licht zu kommen, ändert sich Ödipus Verhalten stark. In dem Moment, als der Hirte aus Korinth ihm eröffnet, dass er nur adoptiert ist, verliert er nach und nach alle Hoffnung darauf, dem Orakelspruch entgangen zu sein und damit auch nach und nach seine Lockerheit. Seine Gestik und Mimik werden sparsamer und seine Stimme wird rauer und langsamer. In dieser Situation scheint Ödipus alles, was er tut, schwer zu fallen. Der Wahrheit ins Auge zu sehen, fällt ihm nicht leicht, doch er weiß, dass er es tun muss. Seine Haltung wird aufrechter, sodass er im wahrsten Sinn seinem Schicksal erhobenen Hauptes entgegen geht.

Wiederum ist Ödipus nach der Blendung verändert. Er kann sich nun nicht mehr frei bewegen, da er nicht an die Blindheit gewöhnt ist. Auch seine Haltung hat sich verändert. Nun hält er den Kopf gesenkt und geht gebückt. Das Kostüm ist zu diesem Zeitpunkt stark verändert. Durch den Battle hat er keine Weste mehr an und die Ärmel des Hemdes sind hochgekrempelt. Nach Iokastes Tod durch den Strick trägt er keine Krawatte mehr und als er schlussendlich vor das Tor von Theben tritt, reißt er sein Hemd auf und ein braunes Unterhemd wird sichtbar. Natürlich wirken sich diese Kostümwechsel auf alle Charaktere aus, da Wartke sich zwischen den Rollenwechseln nicht umziehen kann, doch ist es Ödipus dem dieses Kostüm zugeschrieben ist. Des Weiteren trägt er aufgrund der Erblindung eine Brille. Auch seine Art zu sprechen wird langsamer und schwerfälliger.

7.1.9 Polybos

Bei Polybos handelt es sich um eine sehr kurze Rolle. Für die Darstellung benötigt Wartke keine Requisiten. Die Kappe ist auch bei ihm nach hinten gedreht.

Er steht an einem Platz und verschränkt die Arme vor der Brust. Nur kurz löst er den rechten Arm, um zu gestikulieren. In seiner Szene ist Polybos sehr aufgebracht, da Ödipus ihn mit der vermeintlichen Adoption konfrontiert. Er spricht etwas höher und stottert sehr viel. Seine Gestik und Mimik weisen in dieser kurzen Szene keine Besonderheiten auf.

7.1.10 Kreon

Auch bei der Darstellung des Kreon werden keine Requisiten genutzt, allerdings ist die Kappe nach hinten gedreht. Wartkes Haltung als Kreon ist sehr gerade und erinnert an die des Laios. Die meiste Zeit stützt er beide Hände vorne in der Hüfte ab. Seine Gestik hält sich, wie auch seine Mimik, sehr in Grenzen. Es handelt sich um einen zurückhaltenden Charakter, der durch sein Auftreten kaum Aufsehen erregt. Alles, was er tut, geschieht mit einer gewissen Ruhe. Selbst als Ödipus ihn des Verrats bezichtigt, bleibt er ganz ruhig. Besonders deutlich wird dies, als Wartke vor dem Battle zunächst in der Rolle des Kreon den linken und dann in der Rolle des Ödipus den rechten Ärmel seines Hemdes hochkrempelt. Während Ödipus dies ungestüm und schnell tut, nimmt Kreon sich sehr viel Zeit und krempelt den Ärmel Stück für Stück nach oben und verzieht dabei keine Miene. Auch während des Battles bewegt sich Wartke in dieser Rolle deutlich weniger als in jener des Ödipus. Kreon bewahrt stets Haltung und gibt sich zu keinem Zeitpunkt seinen Emotionen hin.²³⁵

Die Stimme ist eher rau und dunkler als Wartkes Stimme, wenn er als Sprecher oder auch Laios auftritt. Er spricht sehr langsam und bedacht, als wäre jedes Wort gut gewählt.

²³⁵ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke, 1:08f.

7.1.11 Die Sphinx

Die Sphinx wird durch Wartke etabliert indem er in der Rolle des Sprechers erklärt: „*Die Sphinx, ein fürchterliches Ungetüm,/halb Mensch, halb Löwe[...]*“²³⁶ Währenddessen deutet er zunächst auf sich und dann auf die Löwen-Puppe, um sie sich dann über die rechte Hand zu ziehen. Den weiteren Text begleitet die Handpuppe durch das Drehen des Kopfes, ein Kopfschütteln und das Aufreißen des Maules an der Stelle „*Und wer nicht wusste, wie des Rätsels Lösung heißt,/durfte nicht nur nicht vorbei, er wurde kurzerhand verspeist.*“²³⁷ So etabliert sich die Puppe als eigene Figur, quasi unabhängig vom Sprecher, was es für Wartke möglich macht mit dem Löwen zwei Figuren gleichzeitig zu spielen, nämlich Ödipus und die Sphinx.



Abb. 10: König Ödipus, Solo-Theater, 0:28:01
Die Sphinx lacht, unentdeckt von Ödipus



Abb. 11: König Ödipus, Solo-Theater, 0:28:22
Ödipus kapituliert vor der Sphinx

Wenn Wartke für die Handpuppe spricht, nutzt er eine tiefe Stimme, die sich klar von der des Ödipus unterscheidet. Wartke zeigt dabei kaum Mimik, sondern bewegt nur den Mund, während er gleichzeitig mit der Hand den Mund des Löwen bewegt. Zudem lässt er die Puppe häufig in verschiedene Richtungen schauen, um ihr ein lebendigeres Auftreten zu verschaffen. Zusätzlich bewegt Wartke die Pfoten und den Schwanz der Puppe drei Mal passend zum jeweiligen Text. Besonders wird die Puppe als eigene Rolle hervorgehoben, als Ödipus versucht, vor der Sphinx zu fliehen. Wartke hält beim Laufen den rechten Arm nach hinten ausgestreckt, sodass der Eindruck entsteht der Löwe würde ihn verfolgen. Weiters blickt im Laufe der Verfolgungsjagd die Puppe hinter einem Vorhang hervor und später, kurz bevor Ödipus von ihr „eingeholt“ wird, lacht sie stumm in Richtung des Publikums. Als die Sphinx stirbt, ist es nur die Handpuppe, die „in den Tod“ stürzt. Dass Wartke dies physisch mitspielt, ist nicht notwendig, da die Handpuppe als eigener Charakter wahrgenommen wird.

²³⁶ Wartke, *König Ödipus*, S. 23

²³⁷ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 0:24

7.1.12 Ein Priester

In der Rolle des Priesters nutzt Wartke die Mundharmonika, die jedoch kaum zur Identifizierung des Priesters dient. Schon das Erscheinungsbild des Priesters variiert von dem der anderen Figuren, da er als einziger die Kappe schräg trägt, mit dem Schirm auf der linken Seite.

Der Priester hat eine schlaksige Körperhaltung, fällt aber besonders durch seine Bewegungen und Gestik auf. Er verbreitet durchgehend eine positive Stimmung, was sich auch in seiner gesamten Art niederschlägt. Schon während der Priester die ersten Sätze spricht, reißt er die Arme in die Luft. Meist gestikuliert er mit ausgestreckten Armen und geht große Schritte. Oft wippt sein Kopf, während er spricht, und er schaut immer wieder in verschiedene Richtungen. In der Mimik fallen besonders die aufgerissenen Augen sowie der angespannte, zu einer Linie verzogene Mund auf. Somit erfüllt auch er alle Eigenschaften der „Freude“, wie sie in „Körpersprache richtig verstehen und einsetzen“ beschrieben werden.



Abb. 12: König Ödipus, Solo-Theater, 1:23:25
Der Priester tanzt und singt sein Klagelied

Da der Priester sehr laut ist und dem Volk von Theben zuruft, was er zu sagen hat, bewegt er den Mund beim Reden sehr stark. Die Stimme ist heller als bei den meisten anderen Figuren und geht fast ins Schrille über. Die letzten Wörter jeder Zeile werden von ihm stark betont und in die Länge

gezogen. Vor allem beim Lied merkt man den starken Unterschied zu Wartkes normaler Stimmlage, da der Gesang höher und gedrückter ist. Auch hier gestikuliert Wartke wild mit den Armen, solange er nicht Mundharmonika spielt.

7.1.13 Teiresias

Teiresias ist von Beginn an durch eine Sonnenbrille klar von den anderen Charakteren zu unterscheiden. Auch bei ihm weist der Schirm der Kappe nach hinten. Er steht etwas nach hinten gebeugt und seine Arme sind leicht vom Körper weg gehalten. Oft zieht Wartke in dieser Rolle auch die Schultern nach oben.

Er spricht gequält und drückt die Wörter und Sätze heraus. Dabei verzieht sich der Mund sehr stark, was einen Großteil der Mimik ausmacht. Häufig wird die Unterlippe nach links verzogen, wenn der Text dies zulässt. Nur wenn er sich aufregt oder Ödipus provozieren will, verzieht sich der Mund stärker und die Mimik wird intensiver.

Wartkes Gestik und Bewegung beschränken sich in der Rolle des Teiresias auf ein Minimum. Wenn er geht, dann sehr langsam und schwerfällig. Die Bewegung der Arme beschränkt sich die meiste Zeit darauf, das Reclam Heft hoch zu halten, wenn er ein Zitat aus diesem spricht. Erst als er die Wahrheit verrät, zeigt er Stärke, indem er Ödipus davon abhält ihn zu schlagen. Daraufhin reißt er stark gestikulierend die Arme in Luft, als er Ödipus vor der Rache der Götter warnt.

In der letzten Szene ist seine Mimik stärker, was wohl auf seine positivere Stimmung zurück zu führen ist. Er wird nicht mehr beschuldigt und die Wahrheit ist endlich ans Licht gekommen. In dieser Szene hebt Teiresias nach dem dramatischen Ende die Stimmung wieder. Er bewegt sich hier auch deutlich mehr, jedoch nicht weniger schwerfällig als zuvor.

7.1.14 Ein Arzt

Der Arzt gehört wiederum zu den kürzeren Rollen des Stückes. Zu seinen Requisiten gehören ein Klemmbrett und ein Stift. Das Kostüm ändert sich insofern, dass er keine Mütze auf hat, genau wie Ödipus in der Szene mit ihm.

Der Arzt bewegt sich nicht. Er sitzt lediglich mit dem rechten Bein über dem linken gekreuzt neben Ödipus und stellt ihm Fragen. Dabei spricht er sehr langsam und deutlich.

7.2 Interaktion im Theaterstück

Auch im Ein-Mann-Stück müssen die Figuren interagieren. In den meisten Fällen geschieht dies dadurch, dass Wartke jeweils dorthin blickt, wo die andere Person stehen würde und auch die Reaktionen zeigt. Schnelle Reaktionen sind vor allem dadurch möglich, dass die Personen häufig nah beieinander stehen, sodass Wartke nur wenige Schritte benötigt, um von einer Position zur anderen und somit die Rollen zu wechseln. Die Schnelligkeit des Rollenwechsels ist des Weiteren von der Situation abhängig. Beispielsweise geht Wartke bei dem Gespräch zwischen Ödipus und Iokaste über Orakelsprüche eher langsam von einem Charakter zum anderen.²³⁸ während dieser Wechsel beim Streitgespräch zwischen Ödipus und Teiresias sehr schnell erfolgt.²³⁹ So passt auch der Wechsel von einer Rolle zur anderen in die Szene und stört den Fluss nicht.

Es gibt mehrere Möglichkeiten, um die Charaktere miteinander in Kontakt treten zu lassen, doch kommt es auch vor, dass klar wird, dass eine Person anwesend ist, ohne dass Wartke diese während der Szene verkörpert. Ein Beispiel dafür ist jene Szene, in welcher der betrunkene Korinther Ödipus eröffnet, dass er adoptiert ist. Der Korinther winkt Ödipus zu sich heran, woraufhin angedeutet wird, dass er seinen Arm um Ödipus legt. Er spricht ihn direkt mit seinem Namen an und stupst mit dem Finger gegen den imaginär anwesenden Ödipus. Tatsächlich sieht man Ödipus aber erst in der nächsten Szene, als er seine Eltern mit der Wahrheit konfrontiert. Auch hier wird Merope angesprochen und von Polybos auf sie gewiesen, doch dargestellt wird sie während des gesamten Stücks nicht.²⁴⁰

Doch auch wenn die Personen verkörpert werden, so sieht man doch nicht jede ihrer Bewegungen und kann sich vieles nur dadurch vorstellen, dass es von anderen Figuren kommentiert wird. So auch in der Szene, in der Ödipus das Volk und den Priester wegschickt, nachdem diese ihr Leid geklagt haben. Hier sagt Ödipus „*Ich muss nachdenken. Lasst mich allein.*“ Auf eine kurze Pause folgt dann „*Nein Kreon, du nicht. Folg mir bitte.*“²⁴¹ Somit wird klar, dass sich offenbar auch Kreon zum Gehen gewendet hat, auch wenn dies nicht dargestellt wird. Des Weiteren erkennt man in manchen Szenen durch den Wechsel von Figur A zu Figur B und wieder zurück zu A, dass diese

²³⁸ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke, 1:15

²³⁹ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke, 0:53f.

²⁴⁰ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke, 0:12f.

²⁴¹ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke, 0:49

während B geredet hat etwas getan beziehungsweise weitergeführt hat. Beispielweise als der Priester zu Ödipus kommt, um das Leid des Volkes zu klagen, spielt er auf seiner Mundharmonika „Das Lied vom Tod“. Ödipus wird dies zu viel, und er fordert den Priester auf endlich sein Anliegen vorzubringen, doch wenn Wartke dann wieder in die Rolle des Priesters wechselt, spielt er das Lied weiter. Somit wird suggeriert, dass der Priester auch während Ödipus gesprochen hat, nicht aufgehört hat seine Mundharmonika zu spielen.²⁴² Und auch als Ödipus tanzt, als er vom Tod Polybos‘ erfährt, sieht man die Reaktionen von Iokaste und dem Hirten aus Korinth, um dann beim Rollenwechsel zurück in die Rolle des Ödipus zu sehen, dass dieser auch in der Zwischenzeit weiter getanzt hat. Auf der DVD wird dies auch gezeigt, was im Theater nicht möglich ist.²⁴³



Abb. 13: König Ödipus, Solo-Theater, 1:17:41
Ödipus, Iokaste und Hirte

Weitere Szenen, die besondere Interaktionen enthalten, sind jene zwischen Ödipus und Laios sowie die Sphinx Szene, der Battle zwischen Ödipus und Laios und das Gespräch von Ödipus mit seinem Arzt. Das Aufeinandertreffen von Ödipus und Laios zeigt mehrere Besonderheiten des Ein-Mann-Stückes auf, da es eigentlich eine Szene voller körperlicher Interaktion ist. Als Laios Ödipus mit Ohrfeigen züchtigen will, zeigt Wartke zunächst Laios, der ausholt und Ödipus ohrfeigt. Dann wechselt Wartke in die Rolle des Ödipus, schlägt sich selbst auf die Wange und ruft „Aua“. Dies wiederholt sich, doch bleibt Wartke dann in der Rolle des Ödipus und schlägt sich selbst abwechselnd auf die rechte und linke Wange. Es ist klar, dass es sich hier nicht um Ödipus handelt, der sich selbst schlägt, sondern dass die Hände weiterhin jene von Laios symbolisieren, der Ödipus eine Ohrfeige nach der anderen gibt. Ein Wechsel in

²⁴² König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke, 0:40

²⁴³ König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke, 1:17

die Rolle des Laios für jeden Schlag ist nicht notwendig. Ähnlich verhält es sich bei Ödipus' Gegenschlag mit der Faust. Nachdem Ödipus diesen ausübt, tritt Wartke in die Rolle des Laios über und schlägt sich hier wiederum zunächst selbst mit der Faust gegen den Kopf, bevor er Laios Reaktion und Tod zeigt. Der Tote liegt nun auf dem Boden, während Wartke in der Rolle des Ödipus klar wird, was er getan hat.²⁴⁴ Wenn Wartke als Ödipus von der Bühne rennt, muss er über den imaginären Körper von Laios steigen, also die Position der Rolle beachten, die gerade nicht verkörpert wird.

Die Sphinx Szene wurde oben schon genauer analysiert. An dieser Stelle soll nochmals dargestellt werden, dass Wartke hier gleichzeitig zwei Figuren verkörpert. Sein Arm mit der Handpuppe wird zum eigenen Charakter. Dennoch passt Wartke, je nachdem welche Figur er spricht, seine Mimik an, bleibt also nicht pausenlos mit dem Rest des Körpers in der Rolle des Ödipus.

Der Battle und das Gespräch zwischen Ödipus und seinem Arzt stellen besondere Szenen im Hinblick auf die Interaktion dar, da Wartke hier nicht physisch die Position wechselt, um die jeweils andere Rolle zu spielen. Auf der Cajón sitzend passiert dies nur durch Blicke und den Einsatz von Licht, wie oben bereits erläutert. In der Szene zwischen Ödipus und seinem Arzt werden die Rollen unterschieden, indem Wartke als Ödipus auf dem Klavier liegt und als Arzt aufrecht sitzt. Als Ödipus sich aufsetzt, wird die Szene beendet und der Arzt taucht nicht mehr auf.²⁴⁵

Wie schon in der oben beschriebenen Szene von Laios und Ödipus, gibt es auch in anderen Szenen körperliche Interaktion zwischen den Charakteren. Zu Beginn sticht das Orakel Ödipus ins Auge. Zunächst sieht man hier Wartke, der mit dem ausgestreckten Mittelfinger in Ödipus Richtung deutet und dann Ödipus, der sich ans Auge fasst.²⁴⁶ Sowohl Wartke, wie auch das Publikum müssen stets die Positionen der nicht gespielten Charaktere im Kopf behalten, damit solche Szenen ihre Wirkung erhalten.

Oft spielt in den körperlichen Szenen Gewalt eine Rolle. Ödipus attackiert mehrfach seine Gegenüber. Zunächst trifft es Teiresias, den Ödipus am Kragen packt. Um die Szene glaubwürdig zu spielen, muss Wartke in der Rolle des Teiresias auf Zehenspitzen

²⁴⁴ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 0:18

²⁴⁵ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 1:29

²⁴⁶ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 0:15

stehen, da er von Ödipus am Kragen nach oben gezogen wird.²⁴⁷ Kurz darauf, versucht er Teiresias zu Ohrfeigen, doch dieser wehrt den Schlag ab. Man sieht nur wie Teiresias den Schlag durch einen gezielten Griff ans Handgelenk aufhält und den Arm nach unten drückt. Die Koordination hier ist wichtig, da Wartke die Hand ungefähr auf gleicher Höhe halten muss, damit diese Interaktion deutlich wird. An dieser Stelle hält Wartke beim Rollenwechsel die Hand möglichst an der gleichen Stelle und dreht sich, um sie herum, um dies möglich zu machen. Der Schlag, die Drehung und schließlich die Position, in der Teiresias die Hand festhält, sind eine Bewegung, sodass Aktion und Reaktion direkt ineinander übergehen und keine Pause im Spiel entsteht.²⁴⁸ Später im Theaterstück greift Ödipus auch noch den Hirten aus Theben an, als dieser sich weigert ihm die Wahrheit zu sagen. Ödipus nimmt hier den linken Arm des Hirten und drückt ihn auf dessen Rücken, während der mit seiner linken Hand den Hirten an dessen linker Schulter nach unten drückt. Wartke muss hier wiederum zwischen der Rolle des Angreifers und jener des Attackierten wechseln. Somit zeigt er Ödipus in jener Position, in der er den Hirten festhält. Der linke Arm ist ausgestreckt, während die rechte Hand ein imaginäres Handgelenk umfasst und dagegen drückt. Als Hirte zeigt Wartke den Schmerz, den dieser durch die Tortur verspürt und bewegt sich, als würde er versuchen der Situation zu entkommen. Schlussendlich wird die Situation aus der Position des Hirten heraus aufgelöst. Als er Ödipus sagt, was dieser wissen möchte, richtet sich der Hirte langsam auf, soweit er kann. Ohne dass es direkt gezeigt wird, ist klar, dass Ödipus nun vom Hirten abgelassen hat.²⁴⁹

Am Ende wird Ödipus noch zwei Mal direkt von anderen berührt. Zunächst stützt ihn Kreon, indem er Ödipus rechten Arm über seine Schulter legt und ihm mit dem linken Arm um die Taille greift.²⁵⁰ Später wird er dann auch von Teiresias bei der Hand genommen. Teiresias legt Ödipus rechten Arm auf seine linke Hand, um Ödipus zu führen. So gehen die beiden auch am Ende der letzten Szene die Treppen zum Klavier hinauf, ohne dass Ödipus hier noch mal gezeigt wird. Aber da zuvor klar gemacht wurde, dass Ödipus sich bei Teiresias festhält und auch dadurch, dass Teiresias bevor er die Treppe hinauf geht sagt „Vorsicht, Stufe.“ wird klar, dass Ödipus bei ihm ist.²⁵¹

²⁴⁷ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 0:52f.

²⁴⁸ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 0:54

²⁴⁹ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 1:23f.

²⁵⁰ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 1:34f.

²⁵¹ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 1:36f.

Neben der direkten körperlichen Interaktion, werden an manchen Stellen Requisiten benutzt, um den Kontakt zwischen den Personen herzustellen. Zum einen gibt es hier die Krawatte, an der Iokaste sich erhängt und die dann, als Ödipus sie losschneidet Iokaste weiterhin symbolisiert, ohne dass diese nach ihrem Tod noch mal verkörpert wird.²⁵² Und auch die Brille wird genutzt und stellt eine der wenigen direkten Verbindungen des Sprechers zur gespielten Geschichte dar. Denn als Ödipus erblindet, reicht der Sprecher ihm die Sonnenbrille, die seine Blindheit von dort an symbolisiert.²⁵³ Weiters wird das Reclamheft häufig als Bindeglied benutzt. Eine dieser Szenen ist wiederum im Gespräch zwischen Teiresias und Ödipus zu finden. Ödipus legt den Arm mit dem Buch in der Hand um Teiresias. Wenn Wartke dann in die Rolle des blinden Sehers wechselt, ist das Buch direkt neben seinem Gesicht und verdeutlicht somit nochmals, dass Ödipus Arm um dessen Schultern liegt. Das Herunternehmen des Buches zeigt somit an, dass Ödipus den Arm von Teiresias‘ Schultern genommen hat.²⁵⁴



Abb. 14 König Ödipus. Solo-Theater, 00:52:01
Ödipus legt den Arm um Teiresias



Abb. 15 König Ödipus, Solo-Theater, 00:52:04
Teiresias und Buch

Kurz darauf wird in der gleichen Konversation das Buch genutzt, um ein Zitat von Teiresias anzuzeigen. Doch bleibt das Buch auch während des Rollenwechsels zwischen Ödipus und Teiresias erhoben. Wartke wechselt die Position um das Buch herum.²⁵⁵ Genauso auch im späteren Gespräch zwischen Kreon und Ödipus zu Beginn des zweiten Aktes. Hier ist es ein Zitat, das Ödipus anklagend hervorbringt, und das Buch gegenüber Kreon erhebt und auch, als Wartke Kreon spielt, bleibt das Buch an seiner Position.²⁵⁶

²⁵² *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 1:29

²⁵³ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 1:31

²⁵⁴ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 0:51f.

²⁵⁵ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 0:54

²⁵⁶ *König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke*, 1:07

Generell ist es wichtig für Wartke und das Publikum, auch jene Figuren, die nicht verkörpert werden, präsent zu halten. In dieser Inszenierung werden viele Möglichkeiten genutzt, um die Interaktion zwischen den Figuren deutlicher zu machen und somit auch im Solo-Theater Aktion und Reaktion gleichermaßen zu zeigen. Die nicht verkörperten Figuren erhalten somit Präsenz, da weiterhin auf sie Bezug genommen wird.

7.3 Komik durch die Inszenierung der Figuren

Die Inszenierung des Stückes als Ein-Mann-Stück und die offenen Rollenwechsel sind ein wesentlicher Teil, um die für die Komödie so wichtige Distanz des Publikums zum Geschehen auf der Bühne zu erzeugen. Die Verzögerung von Aktion und Reaktion in der Interaktion trägt dadurch zusätzlich bei.

Die Inszenierung der Figuren ist an vielen Stellen vor allem deswegen komisch, weil Wiederholungen passieren. Dass eine Person immer wieder die gleiche Haltung der Arme und denselben Gang hat, führt dazu, dass sie wie eine Karikatur ihrer selbst wirkt oder, um es mit Bergson zu sagen, auch eine gewisse mechanische Komponente erhält. „Wiederholung“ und „Repetition“ nach Bergson finden bei fast jedem Auftritt einer Figur statt. Je größer die Gestik dabei, also je größer das Wiederholte, desto lustiger wirkt es auf das Publikum. Am meisten wird beim Priester und beim Hirten aus Korinth gelacht, da diese sich durch große Bewegungen auszeichnen. Zusätzlich zur physischen Ebene haben manche Charaktere Sätze oder Phrasen, die sie öfter benutzen, welche durch die Wiederholung noch einen Mehrwert an Komik erlangen. So zum Beispiel Theiresias‘ „Buenos Dias“ zur Begrüßung.

Eine besondere Komik ergibt sich zudem aus der Figur der Sphinx. Wartke muss in dieser Situation mit sich selbst, beziehungsweise mit einer Figur auf seiner Hand, interagieren. Dies eröffnet gerade für physische Komik einen großen Spielraum, den Wartke auch nutzt. So sind vor allem die Verfolgungsjagd und der Tod der Sphinx Quellen der Komik.

8. Die Entwicklung des Theaterstückes und seiner Komik

Wartkes Fassung des „König Ödipus“ wurde, wie oben bereits erwähnt, über die Jahre entwickelt. Die erste Szene, die Begegnung zwischen Ödipus und Teiresias, schrieb er bereits in der Oberstufe. Mit der Zeit erarbeitete er weitere Szenen und spielte diese zunächst im Rahmen seiner Klavierkabarettprogramme vor Publikum.

Im Programm „Ich denke, also sing ich“ wurden zwei Szenen aufgeführt. Zum einen die Teiresias-Szene und zum anderen eine Szene zwischen Iokaste und König Ödipus., wobei Iokaste von Melanie Haupt, einer Schauspielerin und Sängerin aus Berlin, verkörpert wurde.²⁵⁷

Die Szene zwischen Ödipus und Teiresias wurde seit dieser Aufzeichnung stark überarbeitet. Viele Unterschiede zwischen der alten und neuen Fassung sind dadurch bedingt, dass die Szene früher Teil eines anderen Programmes war. Wartke hat nicht viel Zeit die Charaktere einzuführen und differenziert sie vor allem durch Requisiten. Der Sprecher hat eine Mütze auf, deren Schirm nach vorn gedreht ist. Ödipus trägt die Mütze mit dem Schirm nach hinten und unterscheidet sich von Teiresias, der eine Brille trägt.

Die Figuren sind in Bezug auf Gestik, Mimik und Bewegung weniger ausgeprägt als im späteren Theaterstück. Der Sprecher ist weniger entspannt. Er spricht recht tief und düster, sodass eine gewisse Spannung aufgebaut wird, bevor die Szene beginnt. Ein paar Mal mischt er sich in die Szene ein und tritt als eine Art „Gewissen“ von Ödipus auf. In der Rolle des Ödipus redet Wartke stark akzentuiert. Durch große Bewegungen des Mundes und scharfes Aussprechen der letzten Laute der Verse spuckt er öfter. Von der Rapper-Attitüde, die Ödipus in der späteren Fassung hat, ist noch nichts zu sehen. Die Rolle des Teiresias hat noch kaum Feinheiten. Wartke hält lediglich häufig den rechten Arm angewinkelt, sodass die Hand vor dem Bauch liegt. Seine Sprache ist normal, sodass nicht der Eindruck entsteht, vor einem älteren Mann zu stehen.

Weiters ist zu sehen, dass die Interaktion zwischen den Figuren noch nicht so präzise ist. Zum einen sind die Standorte nicht klar definiert, sodass gerade der Sprecher oft in unterschiedlichem Abstand zum Geschehen steht. Zum anderen ist es vor allem die

²⁵⁷ *Ich denke, also sing ich*, Regie: Konstanze Brill, DVD-Video, Reimkultur Musikverlag GbR 2004, Min. 0:57:40 – 1:06:40, sowie Min. 1:27:55 – 1:33:05

Stelle, an welcher Ödipus Teiresias am Kragen packt, bei der auffällt, dass die Bewegungen und Stellungen der Körper nicht immer zueinander passen. Ein Grund dafür ist, dass nicht alles ausgespielt wird. Zunächst scheint es so, als würde Ödipus Teiresias an der rechten Schulter und hinten am Kragen packen. Kurz darauf sind allerdings beide Hände von ihm vorne an Teiresias‘ Kragen, ohne dass dieser Wechsel gezeigt wurde.²⁵⁸

Auch der Inhalt der Szene unterscheidet sich an einigen Stellen von der späteren Version. Zum Beispiel mischt sich, wie bereits kurz erwähnt, der Sprecher häufiger in die Szene ein. Er weist Ödipus darauf hin, dass er Teiresias nach Laios‘ Mörder befragen soll, woraufhin Teiresias erscheint. Zunächst begegnet Ödipus ihm mit Respekt und bringt sein Anliegen vor, wobei er Teiresias jedoch versehentlich anspuckt. Wartke wechselt in die Rolle des Teiresias. Dieser nimmt die Sonnenbrille ab, wodurch gezeigt wird, dass er unter der Sonnenbrille schielt, und putzt diese mit seinem Hemd. Doch helfen will er Ödipus nicht, was diesen verwirrt und worauf er sich an den Sprecher wendet.

„Teiresias: Ja. – Nee. – Naja. – Ja.
Ödipus: Was will er damit sagen?
Sprecher: Das solltest du ihn selber fragen.“²⁵⁹

Daraufhin ist die Szene kürzer als in der aktuellen Fassung und es kommt relativ schnell zum körperlichen Angriff von Ödipus. Als dieser Teiresias am Kragen nimmt und schüttelt, geschieht dies sehr unkontrolliert und in unrealistischem Ausmaß. Wenn Wartke dann wieder in die Rolle des Teiresias wechselt, zeigt er kurz, wie dieser geschüttelt wird. Er kann sich dann aber doch sehr schnell wieder frei bewegen, um auf die Frage zu antworten, ob er Geld möchte. Der darauf folgende Kommentar „Oh, schwierige Frage, mit der habe ich jetzt gar nicht gerechnet“²⁶⁰ ist nicht wirklich an Ödipus gerichtet. Es ist ein Sprechen zu sich und zum Publikum, was ein kleines Ausbrechen aus der diegetischen Ebene darstellt. Auch dieses ist ein komödiantisches Mittel, führt jedoch zur Distanzierung von der Szene und den Charakteren, da dem Publikum die Theater-Situation bewusst gemacht wird.

²⁵⁸ Ich denke, also sing ich (DE 2004), Min. 1:01f

²⁵⁹ Ich denke, also sing ich (DE 2004), Min. 1:00f

²⁶⁰ Ich denke, also sing ich (DE 2004), Min. 1:02

Im Folgenden beginnt Ödipus seine Verschwörungstheorie zu spinnen, jedoch wird Kreon hier nicht erwähnt, da er dem Publikum unbekannt ist. Seine Anschuldigungen enden mit:

„Ödipus: [...] Bestimmt hast aber du vor Jahren
einen dritten Unsichtbaren
für die Bluttat angeheuert.
Teiresias: Du hältst mich wohl für voll bescheuert.“²⁶¹

Eine Formulierung, welche für den Teiresias in der späteren Fassung unpassend gewesen wäre, da er sich doch meist sehr gewählt ausdrückt. Dies zeigt, dass man hier einen Teiresias sieht, der nicht dem alten, gelehrten Weisen entspricht, sondern der eher lapidar mit der Situation umgeht. Auch später, als Ödipus ihn herauswirft, singt er mit kindlicher Stimme „Mörder, Mörder“ bevor er verschwindet.

Die Szene geht damit weiter, dass Teiresias Ödipus die Wahrheit über das Geschehene sagt. Er streckt Ödipus mit den Worten „Doch warte nur.“ die linke Hand entgegen. Die Hand landet an Ödipus Gesicht, was Wartke auch aus der Perspektive des Ödipus darstellt, indem er sich mit der rechten Hand ins Gesicht fasst. Mit einem „Pha“-Laut nimmt Teiresias die Hand wieder von Ödipus Gesicht und fährt fort.²⁶² Ödipus schmeißt Teiresias hinaus und schreit ihm aufgrund des „Mörder, Mörder“-Gesangs „Fresse!“ hinterher. Der Sprecher ist empört, tritt wieder mit Ödipus in Kontakt und versucht diesen zu mäßigen. Doch Ödipus lässt sich nicht bändigen. Die Szene endet mit einem Wortwechsel zwischen den beiden:

„Ödipus: [...] noch bin ich der König von Theben.
Sprecher: Eben.“²⁶³

Mit diesen Sätzen endet die Szene auch in der späteren Fassung, doch sagt hier Teiresias „Eben“, was seinen Abgang darstellt.

Teiresias ist in der späteren Fassung ein sehr viel bedachterer Charakter. Seine Wortwahl ist zum Großteil seinem Alter und seiner Weisheit angemessen, nur als Ödipus ihn provoziert, bricht er etwas aus. Dies ist aus dem Verlauf der Szene jedoch

²⁶¹ Ich denke, also sing ich (DE 2004), Min. 1:03

²⁶² Ich denke, also sing ich (DE 2004), Min. 1:05f.

²⁶³ Ich denke, also sing ich (DE 2004), Min. 1:06

verständlich und passt zur Figur. In dieser alten Version sehen wir einen Teiresias, der noch eher kindlich gehalten ist und die Situation auch nicht so ernst zu nehmen scheint.

Wartke unterbricht in „Ich denke, also sing ich“ die Szene an einem Punkt kurz vor dem Ende vollständig, um mit dem Kameramann zu sprechen. Als er Teiresias beschimpft, spuckt er versehentlich in Richtung einer Kamera und entschuldigt sich daraufhin. Dadurch wird zum einen das Publikum vor Ort von dem Geschehen auf der Bühne distanziert, zum anderen auch der Zuschauer zuhause vor dem Fernseher, da die Kamera als Medium bewusst gemacht wird. Diese Unterbrechung dauert fast eine Minute, in der Wartke keine Rolle spielt und zum Kameramann und Publikum spricht.

Die Szene ist generell in einem heiteren Ton gehalten. Selbst ernste Stellen sind mit lustiger Gestik untermauert, sodass sie nicht vollends dramatisch wirken. An dieser Stelle ist es dennoch nochmals wichtig zu erwähnen, dass die Szene ohne weiteren Kontext aufgeführt wurde, sodass eine Verbindung zu den Charakteren auch nicht so besteht wie im vollständigen Theaterstück.

Wie oben bereits erwähnt, ist in „Ich denke, also sing ich“ die Szene, in der Iokaste sich das Leben nimmt, mit Melanie Haupt zu sehen.²⁶⁴ Der Ablauf hat bis auf einige Textstellen nichts mit der späteren Szene gemeinsam. Es entsteht keine diegetische Ebene, da Wartke als Regisseur und Souffleuse fungiert, während Haupt das tut, was er ihr sagt. Dabei brechen beide immer wieder aus ihren Rollen aus und nehmen Bezug auf Dinge, die zuvor im Programm passiert sind. Wartke fungiert dann als Ödipus und durchsticht sich als dieser die Augenlieder. Als Gag nimmt Wartke einen Tischtennisball und lässt diesen auf Augenhöhe fallen, als würde ein Augapfel herausspringen. Als Sprecher gibt er Ödipus dann weitere Instruktionen zum Selbstmord, woran er offensichtlich Freude besitzt. Ein Bezug des Sprechers zu den Charakteren ist also nicht vorhanden. Die Szene endet damit, dass Wartke als Ödipus und Haupt als Iokaste „tot“ auf der Bühne liegen. Haupt krabbelt zu Wartke hinüber und fällt leidenschaftlich über ihn her, was an ein vorhergegangenes Lied anschließt. In dem Lied geht es darum, dass Haupt in Wartke verliebt ist, er diese Gefühle aber nicht erwidern kann und will. Wartke ruft „Licht aus!“, was diese Episode von „König Ödipus“ beendet.

²⁶⁴ *Ich denke, also sing ich* (DE 2004), Min. 1:27:55 – 1:33:05

In der weiteren Entwicklung wurde der gesamte erste Teil, bis Ödipus die Herrschaft von Theben übernimmt, also von Laios Orakelspruch bis hin zur Auseinandersetzung mit der Sphinx, im Programm „Noah war ein Archetyp“²⁶⁵ auf die Bühne gebracht. Diese Szenen sind schon sehr ähnlich zu dem, was in der finalen Fassung zu sehen ist. Dennoch fallen ein paar Dinge auf. Wartke unterbricht den Text des Sprechers zu Beginn zwei Mal, um die Figuren zu zeigen, über die er spricht. Das heißt, nachdem er einen Namen erwähnt, stellt er sich in der Pose des Charakters ein paar Schritte neben der Erzähler-Position auf. Zum Beispiel, als er das erste Mal Laios erwähnt, geht er einen Schritt zur Seite, dreht dabei die Mütze mit dem Schirm nach hinten und nimmt die linke Hand hinter dem Rücken und die rechte in die Westentasche. Er hält diese Pose kurz, um dann zur Position des Sprechers zurückzukehren. So stellt er auch die Figur der Iokaste vor.²⁶⁶

Bei den Figuren fällt auf, dass Wartke in der Rolle der Iokaste viel höher spricht, was sie übertriebener und unechter wirken lässt, als in der späteren Inszenierung. Ödipus‘ Rapper-Attitüde kommt häufiger und intensiver zum Vorschein. Dies stört nicht, da der Zeitsprung zu Ödipus Regentschaft nicht gezeigt wird. Wartke muss in der jetzigen Fassung schon nach dem Orakelspruch einen immer erwachseneren Ödipus spielen, sodass der Wechsel zum älteren Ödipus, der Theben regiert, nicht so abrupt ist.

Der größte Unterschied zwischen dieser Version der Szene und dem aktuellen Stück besteht beim Sprecher. Er ist nicht so schadenfroh, wie in den „Ich denke, also sing ich“ Szenen, doch auch nicht wie in der jetzigen Inszenierung. Wartke zeigt aktuell einen Sprecher, dem sehr viel an der Geschichte liegt, sodass er sie dem Publikum näher bringen möchte. In der „Noah war ein Archetyp“-Fassung macht der Sprecher sich zum Teil eher über die Charaktere lustig und scheint die Dinge, die sie tun, lächerlich zu finden. Somit werden die Figuren dem Publikum nicht so nahegebracht.

Wichtig ist auch der Ausgang der Szenen. Nachdem Ödipus die Sphinx besiegt hat, erzählt der Sprecher, was in den Folgejahren passiert ist. Er berichtet also von Ödipus‘ Ehe mit seiner Mutter und den daraus entstandenen Kindern. In der aktuellen Fassung endet der Monolog damit und Wartke singt ein Lied, um in die Situation nach dem

²⁶⁵ *Noah war ein Archetyp*, Regie: Sven Schütze, DVD-Video, Reimkultur Musikverlag GbR 2008, Min. 0:29:00 – 0:46:00, sowie 1:35:20 – 01:47:00

²⁶⁶ *Noah war ein Archetyp* (DE 2008), Min. 0:31

Zeitsprung einzuführen. In „Noah war ein Archetyp“ beendet Wartke nach den Ausführungen über die Familiensituation seinen Monolog mit den Worten „*Und die Moral von der Geschicht*‘: *Hast du kein ‘Bock auf so ‘n Debakel, befrage besser nicht in Delphi das Orakel.*“²⁶⁷ Damit wird dem Orakel die direkte Verantwortung für die Geschehnisse zugesprochen. Eine Zuweisung, auf die in der späteren Inszenierung zugunsten anderer Interpretationsmöglichkeiten verzichtet wird.

Zusätzlich zu den Charakteren fallen ein paar Änderungen auf. Wartke geht in „Noah war ein Archetyp“ während der Szene nie von der Bühne ab. Im Vergleich ist zu erkennen, dass das Abgehen von der Bühne und das erneute Auftreten das Geschehen realistischer wirken lässt. Wenn Wartke als ein Charakter von der Bühne geht und als ein anderer auftritt, ist dies natürlicher als ein Wechsel zu einem anderen Charakter, der auf der Bühne stattfindet. Vor allem stören diese Wechsel, wenn Wartke erst in Richtung Bühnenrand geht, dann aber auf dem Absatz kehrt macht und eine andere Figur spielt.

Eine letzte Ergänzung zu den alten Fassungen des König Ödipus ist ein Zitat aus dem Programmheft.

„*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 [sic!] ich schwarz.
(aus dem Urtext von König Ödipus von Bodo Wartke)“²⁶⁸

Sven Schütze beginnt hiermit seine Ausführungen zur Entwicklung des Stücks von einer Komödie hin zur tragischeren Fassung. Die komischere Fassung wurde im November 2008 vor Freunden und Bekannten zur Aufführung gebracht und die Kritik war sehr eindeutig: „...noch ernster, noch dramatischer, noch emotionaler. Reichhaltiger, tiefgründiger, glaubwürdiger. Bitte!“²⁶⁹ Um also eine bessere Verbundenheit zur Geschichte und den Charakteren zu schaffen, wurden viele Witze und komische Elemente zugunsten der Tragik gestrichen. So auch das oben stehende Zitat. Ödipus ist gerade erblindet und erkennt seine Fehler. Es ist ein sehr emotionaler Moment zwischen ihm und Kreon, den man mit einem Witz zerstört. Der Witz

²⁶⁷ *Noah war ein Archetyp* (DE 2008), Min. 1:46

²⁶⁸ Schütze, Sven, „Von Ödipus zu Ödipus“, *König Ödipus. Neudichtung von Bodo Wartke nach dem antiken Drama von Sophokles*, Chefredakteur: Sven Schütze, Hamburg: Reimkultur Musikverlag GbR 2010, S. 7

²⁶⁹ Schütze, „Von Ödipus zu Ödipus“ 2010, S. 8

distanziert von den Figuren, von ihrem Leid und ihren Emotionen. Und genau das wollten Wartke, Schütze und Kalisch vermeiden.

Man sieht also, dass Wartke von einer sehr viel physischeren Komik zu einer subtileren, mehr auf die Sprache gerichteten übergegangen ist. Damit kommt es nicht zu einer zu großen Distanz des Zuschauers zum Theaterstück und die Inszenierung tragischer Momente wird möglich.

9. Publikumsreaktionen im Vergleich

9.1 Die Inszenierung am Wolfgang Borchert Theater in Münster

Seit dem 09. Juni 2011 führt das Wolfgang Borchert Theater Wartkes Fassung des „König Ödipus“ als Drei-Mann-Stück auf. Florian Bender, Sven Heiß und Manfred Sasse spielen hier die dreizehn Rollen. Unter der Regie von Monica Hess-Zanger und der Dramaturgie von Anna Wallitzer wurde diese Fassung auf die Bühne gebracht.

Das Bühnenbild hat mehr Finessen und Farben als Schützes Inszenierung. Die Bühne geht weit nach hinten und wird durch blaue, schwarze und silberne Vorhänge, die zum Teil glitzern, rechts und links in mehrere Abschnitte unterteilt. Neben dem Klavier führen mehrere Stufen nach oben zu einer erhöhten Plattform. Hier befindet sich in der Mitte ein Loch mit einem Deckel. Des Weiteren sind zwei Mikrofone mit Stativ auf der Bühne, die vor allem bei den Liedern genutzt werden.

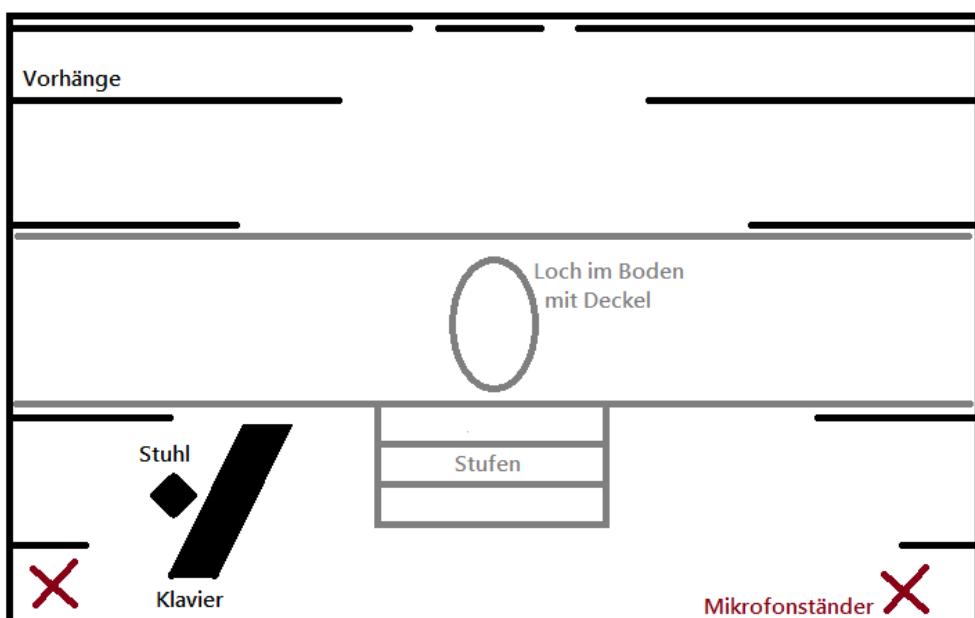


Abb. 16 Skizze des Bühnenbildes WBT 1. Akt

Im zweiten Akt wird das Klavier gedreht und ein Kissen darauf platziert. Zudem steht eine Cajón auf der Erhöhung neben dem Loch. Auf der Cajón liegt Ödipus' Krone.

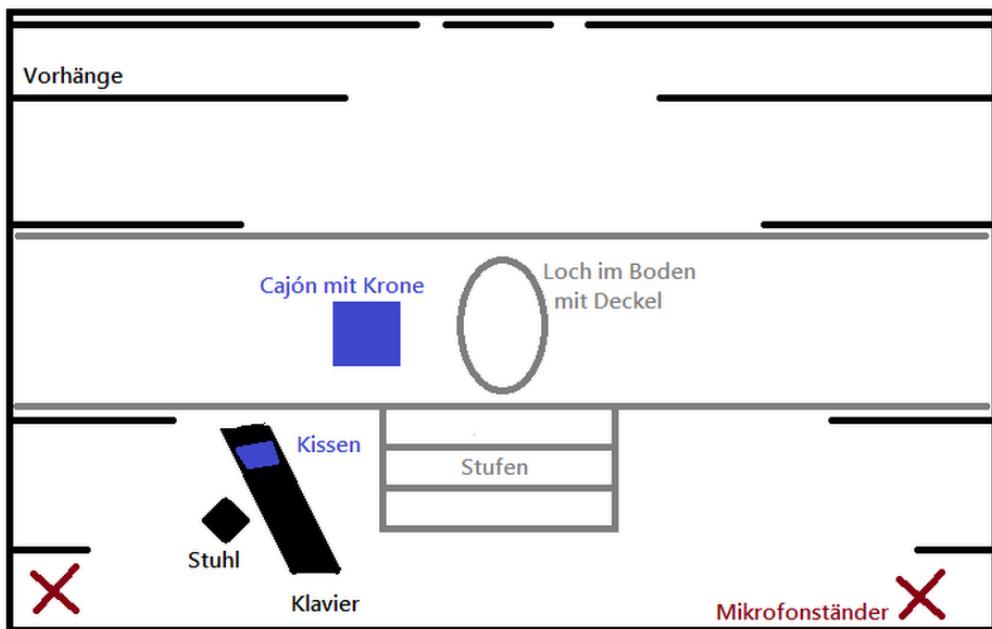


Abb. 17 Skizze des Bühnenbildes WBT 2. Akt

In dieser Inszenierung werden mehr Requisiten als im Solo-Theater mit Wartke genutzt. Schon das Kostüm wird häufig durch Kopfbedeckungen aus einer Art Pappmasche ergänzt, die zum Teil Perücken ähneln. Generell sind die Kostüme sehr schlicht und bestehen aus einem Anzug inklusive Jackett, Weste und Krawatte in hellen Farben. Nur Bender, der Ödipus und Laios spielt, trägt eine schwarze Weste, und Sasse in der Rolle des Teiresias einen schwarzen Mantel. Des Weiteren werden Sonnenbrillen genutzt und das nicht nur, um Blindheit zu symbolisieren. Der Einsatz von Requisiten beinhaltet ein Kissen, einen Korb, eine Neonröhre, ein Klemmbrett, einen Stift, eine Brille, einen Joint, ein Schwert, eine Wollmütze, ein Kescher, ein Feuerzeug, Mundschutze und Reclam Bücher.

9.2 Ablauf des Theaterstückes in der Inszenierung von Monika Hess-Zanger und Rollenübersicht²⁷⁰

Auch in der Aufführung mit drei Schauspielern müssen die Darsteller mehrere Rollen übernehmen. Während Bender Laios und Ödipus spielt, bekleiden Heiß und Sasse die anderen Rollen. Heiß verkörpert das Orakel von Delphi, die junge Iokaste, den Hirten aus Korinth, den betrunkenen Korinther, die Sphinx, den Priester, den Arzt und eine für diese Fassung hinzugefügte Rolle - die Souffleuse. Die Rollen des Hirten aus Theben,

²⁷⁰ Die Fotos in diesem Kapitel stammen von der Internetseite des Wolfgang Borchert Theaters, <http://www.wolfgang-borchert-theater.de/StueckeFotos/KoeOE/>, 17.12.2014

der alten Iokaste, Polybos und Teiresias übernimmt Sasse, der zudem das Klavier spielt und für weitere Geräusche und Sound verantwortlich ist. Die Rolle des Sprechers ist nicht direkt besetzt. Der Text wird von allen gesprochen. Meist übernimmt jener Schauspieler den Text des Sprechers, der auch die Person spielt, um die es im Text geht. Zum Beispiel:

*„Fabian B.: Er rief
Oh graus
Worauf er fast erblasste
Und er hastete nach Haus zu seiner Frau Iokaste.“*

Wobei der Text bis auf das „Oh graus“ in einer neutralen Position gesprochen wird. Beim „Oh graus“ hält Bender sich die Hände an den Kopf und spricht mit leicht erhöhter Stimme.

Das Theaterstück beginnt mit Sasse am Klavier, der „Die Stadt der sieben Tore“ spielt. Heiß und Bender singen das Lied und kommen mit Mikrofonen auf die Bühne, die sie in den Ständern platzieren. Während darauffolgend der Text des Sprechers vorgetragen wird, wechseln sich die Darsteller ab. Während des gesamten Theaterstückes ist es so, dass wenn ein neuer Charakter durch den Sprecher vorgestellt wird, der Darsteller, der diese Rolle verkörpert, kurz Zeit bekommt, den Charakter zu zeigen. Das heißt, dass die entsprechende Körperhaltung eingenommen wird und die dazugehörigen Requisiten angezogen werden. Somit weiß das Publikum sofort, welche Eigenschaften zu welcher Figur gehören.

Zunächst lernt man so Laios kennen, der den rechten Arm oben und den linken Arm hinterm Rücken hält. Er befindet sich beim Orakel von Delphi, welches offensichtlich Marihuana raucht. Es hält einen großen Pappjoint in der Hand und hat die Krawatte um den Kopf gebunden. In dieser Rolle spricht Heiß sehr langsam und stets durch eines der Mikrofone, wodurch seiner Stimme Hall verliehen wird.



Abb. 18 Das Orakel von Delphi

In der nächsten Szene kommt die junge Iokaste vor. Heiß trägt in dieser Rolle eine Perücke mit einer Schleife und hat ein Kissen unter seinem Hemd, das die Schwangerschaft symbolisiert. Nach Ödipus Geburt wird dieser durch einen Korb dargestellt, den zunächst der Hirte aus Theben trägt, um ihn dann an den Hirten aus Korinth zu übergeben. Beide tragen Pappmaschee-Hüte mit großer Krempe. Zunächst ist der Hirte aus Theben alleine auf der Bühne. Als der Hirte aus Korinth hinzukommt, kämpft er gegen einen imaginären starken Wind an. Bender steht am Rand der Bühne und pustet in eines der Mikrofone, sodass Windgeräusche entstehen. So untermauert er die gesamte Szene. Doch immer wenn ein Vers dem Sprecher zugeschrieben wird, also kommentierend ist, unterbricht Bender die akustische Untermalung. Die Hirten unterhalten sich kurz, wobei auffällt, dass der Hirte aus Korinth einen starken sächsischen Akzent hat.

Ödipus wächst zu einem jungen Erwachsenen heran und wird von Bender als lockerer, fröhlicher junger Mann dargestellt. Bender trägt eine Kappe, die er in der Rolle des jungen Ödipus zur Seite dreht und als Sprecher nach hinten. Ödipus trifft auf den betrunkenen Korinther, gespielt von Heiß. Dieser hat keine Besonderheiten im Kostüm. Er wankt über die Bühne und nimmt einen imaginären Drink am Klavier zu sich, bevor er ihm die Wahrheit verrät. Dabei tritt er nicht direkt mit Ödipus in Kontakt, da dieser noch hinter der Erhöhung auf der Bühne steht. Heiß sieht Bender während der gesamten Szene nicht an, sondern redet in Richtung des Publikums.

Ödipus rennt zu seinen Eltern. Polybos wird mit einer kleinen Krone auf dem Kopf gezeigt. Sasse bleibt, während er diese Rolle spielt, hinterm Klavier sitzen. Als Ödipus sich dann auf den Weg macht, spricht er zunächst mit dem Orakel. Darauf folgt jene Szene, in der Ödipus und Laios aufeinander treffen. Bender spielt hier beide Rollen,

dennoch unterscheidet die Szene sich vor allem in der Geschwindigkeit stark davon, wie Wartke sie spielt. Des Weiteren stirbt Laios nicht direkt durch Ödipus‘ Schlag, sondern fällt von dem Steg in die Tiefe. Dies wird nicht gezeigt, sondern nur durch einen Schrei von Heiß und Benders Blick, der dem fallenden Laios folgt, deutlich gemacht.

Vor der Szene mit der Sphinx sieht man kurz Kreon, der eine Golfermütze trägt und die rechte Hand in der Hosentasche hält. Ödipus irrt daraufhin über die Bühne, bis Heiß in der Rolle der Sphinx aus dem Loch im Boden schießt. Er hält die Hände wie Tatzen an den Rand des Loches und trägt eine Perücke. Aus dem Loch scheint von unten ein grünes oder rotes Licht. Um Ödipus zu verfolgen, verlässt die Sphinx das Loch. Nach dem Tod der Sphinx, die sich wie in der Toilette in das Loch hinunter spült, tauscht Ödipus seine Kappe gegen die Königskrone, die er fortan trägt. Darauf folgen der Zeitsprung und die Klage des Priesters. Hier kommt es zum ersten Mal zu einem Zitat aus dem Reclam Heft, was auch in dieser Inszenierung erklärt wird. In der Fassung des Borchert Theaters halten die Figuren das Heft jedoch nicht nur hoch, sondern schlagen es häufig auch auf und lesen daraus vor.



Abb. 19
Ödipus und die Sphinx

Es folgt das Klagelied des Priesters, das zunächst durch die Mundharmonika und dann durch ein Tamburin, gespielt von Bender, begleitet wird. Der Priester trägt eine blaue Bommelmütze, bewegt sich viel und spricht mit lauter Stimme. Während er gemeinsam mit dem Publikum, dem Volk von Theben, Ödipus preist, tanzt dieser mit einem kindlichen Lächeln zum Lobgesang. Ödipus Antwort darauf, die mit „*Ich bin sicher sobald ich was von Kreon höre, geht uns ein Licht auf, wie in einer Neonröhre.*“²⁷¹ endet, wurde in der ursprünglichen Inszenierung durch das Einschalten einer Neonröhre begleitet. In der Aufführung im November 2013 war dieses Element nicht mehr enthalten. Als Kreon dann kommt und von seinem Besuch beim Orakel berichtet, wird auf die Problematik hingewiesen, dass Heiß beide Rollen, jene des Kreon und des Orakels spielt. Die Situation wird dadurch gelöst, dass Bender die Rolle des Kreon in

²⁷¹ Wartke, *König Ödipus*, S. 34

dieser Szene übernimmt. Dafür schlüpft er allerdings nicht gänzlich in die Rolle. Die meiste Zeit hält er Kreons Mütze in der Hand und spricht mit seiner normalen Stimme. Auch die Haltung verändert sich nicht.



Auf die Prophezeiung hin wird Teiresias gerufen. Er trägt eine Art Kostüm, bestehend auf einem langen schwarzen Mantel, einer Sonnenbrille und einem Blindenhund, der von Heiß gespielt wird. In dieser Szene sieht man, dass Ödipus sehr kindlich dargestellt wird. Er fleht Teiresias auf Knien an und schlägt auf den Boden, wie ein kleines Kind, wohingegen Wartke als Ödipus Teiresias am Kragen packt und somit körperlich bedroht.

Abb. 20 Teiresias, Blindenhund und Ödipus

Im zweiten Akt tritt zunächst der Arzt gemeinsam mit Ödipus auf. Diese Rolle wird von den anderen durch eine große weiße Brille unterschieden. Es folgt der Battle mit Kreon, der von Sasse akustisch auf der Cajón begleitet wird. Somit haben die Schauspieler viel Freiheit sich zu bewegen. Ödipus tanzt beim Rappen, während Kreon überlegt und ruhig dasteht. Iokaste kommt nach dem Battle aus dem Haus. Sasse, der nun die gealterte Iokaste spielt, trägt eine Pappmaschee-Perücke ohne Schleife und hält einen Fächer in der Hand. Er spricht sehr hoch und steht eher gebückt. Die meiste Zeit stützt er seinen rechten Ellbogen in die linke Hand und wedelt sich mit dem Fächer in der rechten Hand Luft zu.

Als in der darauffolgenden Szene die Hirten aufeinander treffen, ist der Hirte aus Korinth noch dargestellt wie zuvor, während der Hirte aus Theben offensichtlich gealtert ist und einen Krückstock benötigt. Durch die Kopfbedeckungen sind beide Charaktere wieder klar zu erkennen. Ödipus erfährt in dieser Szene die Wahrheit, nimmt die Krone ab, bevor er sagt „*Ein Schwert, ein Königreich für ein Schwert*“, um dann ins Schloss zu rennen. Dort findet er Iokaste, die jedoch gerade ihr Schicksal betrauert. Hier taucht aus dem Loch im Boden eine Souffleuse auf, die Iokaste den Text vorsagt. Die

Souffleuse liest zwar aus dem Reclam Heft vor, doch handelt es sich hierbei um den von Wartke geschriebenen Text. Iokaste spricht die Worte, die ihr vorgesagt werden, nur nach. Zudem gibt die Souffleuse die Anweisung „*Sie erhängt sich*“, woraufhin Iokaste dies tut. Ein starker sächsischer Dialekt der Souffleuse zieht die Szene noch stärker ins Komische.

Als Ödipus sich dann die Augenlieder durchsticht, erhält er von Heiß eine Sonnenbrille, um die Blindheit zu symbolisieren. In der letzten Szene sind dann Bender als Ödipus, Heiß als Kreon und Sasse als Teiresias zu sehen. Auch Heiß setzt hier kurz eine Sonnenbrille auf, passend zu dem Vers „*Wir haben genug Benzin im Tank,/n halbes Päckchen Zigaretten,/es ist dunkel,/und wir tragen Sonnenbrillen.*“ Die Aufführung wird mit dem Finale beendet, das Bender und Heiß gemeinsam singen.



Abb. 21 Ödipus und die tote Iokaste

Weitere Elemente der Inszenierung, die man herausheben sollte, sind zum Beispiel die zusätzlichen Bezüge zu aktuellen Themen. Zum einen zu Beginn des Stückes, als Griechenland das erste Mal erwähnt wird, kommentiert Bender dies mit „*Da ging's Griechenland noch gut*“. Was Heiß mit „*Noch keine Schuldenkrise*“, dann noch weiter erläutert. Eine Anspielung auf die aktuelle Finanzkrise im Land, die vor allem zur Zeit der Premiere noch sehr akut war.

Und auch als die Stadt von der Pest befallen wird, liegen die Schauspieler in der ursprünglichen Inszenierung auf der Bühne und heben nur leicht die Arme mit den Reclam Heften und stöhnen „*EHEC*“. Im Jahr 2011, dem Jahr der Premiere, war eine EHEC-Epidemie in Deutschland ausgebrochen. Dabei handelt es sich um eine

lebensbedrohliche Darmentzündung.²⁷² Bei der Aufführung im November 2013 war dieses Element nicht mehr enthalten.

Insgesamt fällt auf, dass die Szenen sehr viel schneller stattfinden als bei Wartke. Die Akte sind mit 45 und 30 Minuten um einiges kürzer als bei Wartke. Denn bei dessen Aufführungen dauert der erste Akt 61 Minuten und der zweite Akt 42 Minuten²⁷³. Dies ist nicht auf Kürzungen zurückzuführen. Die Wortwechsel finden schneller statt und es gibt weniger Pausen. Nicht nur, weil es durch den Einsatz von drei Schauspielern möglich ist, auch in den Gesprächen, wo Wartke teilweise längere Pausen macht und Situationen ausbaut und auskostet, ist die Inszenierung des Wolfgang Borchert Theaters schneller.

9.3 Vergleich der Inszenierungen von Sven Schütze und Monika Hess-Zanger

Die Inszenierungen unterscheiden sich in vielen Punkten, nicht nur bedingt durch die Voraussetzungen des Theaters bzw. des Ensembles. Die Figuren werden zu einem Großteil sehr ähnlich interpretiert, weisen aber auch starke Differenzen auf. Einige Rollen werden gar nicht mit einem Charakter versehen, wie beispielsweise Polybos, dessen Satz von Sasse sehr schnell von der Position hinterm Klavier gesprochen wird. Damit ist Polybos' Szene beendet. Bei Wartke wird dieser kurze Satz mit viel Gestik und Stottern versehen, sodass Polybos trotz des kurzen Auftrittes eine spezielle Charakterstruktur bekommt. Generell werden viele Figuren in der Münsteraner Inszenierung nicht ausgespielt. Ihre Szenen finden sehr schnell statt, da keine Pausen gelassen werden. Dazu gehört auch der betrunkenen Korinther.

Zu den Figuren, die sich stark unterscheiden, gehört beispielsweise das Orakel. Schütze zeigt ein genervtes Orakel, während jenem in Hess-Zangers Inszenierung aufgrund von Drogenkonsum alles egal ist. Allerdings ist auch dieses Orakel textbedingt zum Teil verärgert, weil es in seiner Ruhe gestört wird. Wartke spielt auf der anderen Seite ein Orakel, das genervt ist, da es durch „blöde Fragen“ unterfordert ist.

Die Figur des Ödipus wird in Münster sehr viel jünger und unsicherer dargestellt als in Schützes Inszenierung. Er tanzelt über die Bühne und tut das meiste mit einem jugendlichen Leichtsinn. Besonders deutlich wird dies in der Teiresias-Szene. Teiresias

²⁷² <http://www.spiegel.de/thema/ehec/>

²⁷³ Siehe *Kleine Zeitleiste zu König Ödipus*, DVD-ROM, Reimkultur Musikverlag GbR 2010

ist in der Inszenierung des Borchert Theaters klar überlegen, da Ödipus seine körperliche Stärke gegenüber dem Blinden nicht nutzt. Stattdessen wird ein weinerlicher und flehender Ödipus gezeigt. Ödipus verliert dieses Auftreten erst sehr spät, nämlich als ihm die Wahrheit bewusst wird. Diese scheint ihn aber kaum zu berühren. Er ist sehr gefasst und die folgenden Szenen werden schnell gespielt. Dadurch sieht man den erwachsenen Ödipus kaum.

Weiters fallen der starke Akzent des Hirten aus Korinth sowie die Interpretation der Iokaste auf. Wartke spielt Iokaste mit einer sanfteren Stimme, ohne dabei zu hoch zu werden. In der Inszenierung des Borchert Theaters wird Iokaste von Heiß durch eine starke Fistelstimme und das Abknicken des linken Handgelenkes als Frau definiert. Sasse spielt die Rolle dann ruhiger und zeigt vor allem durch die Gestik mit dem Fächer, dass es sich um eine Frau handelt.

Generell ist festzustellen, dass Hess-Zanger die Rollen deutlich mehr überspitzt, als es in Schützes Inszenierung der Fall ist. Nicht nur die vielen Requisiten und das Kostüm machen im Wolfgang Borchert Theater den Unterschied zwischen den Charakteren deutlicher, sondern auch Gestik, Sprache und Mimik sind sehr extrem. Fast im Gegensatz zu diesen stilisierten Figuren steht Wartke mit einer sehr reduzierten Darstellung der Personen. Er tut, was in seinen Möglichkeiten steht, um die Charaktere zu unterscheiden, ohne sie übertrieben wirken zu lassen. Auch das Kostüm ist ein Ausdruck dessen. Während es bei Wartke sehr schlicht gehalten wird, sind die Kostümwechsel in Münster sehr auffällig. Weiters werden in letzterer Inszenierung Kostümwechsel bei Figuren vorgenommen. Ödipus sehen wir mit insgesamt drei verschiedenen Kopfbedeckungen. Zunächst mit einer Wollmütze, dann mit einer Kappe, dann mit der Krone und zuletzt ohne jegliche Kopfbedeckung. Auch Iokastes Perücke ist eine andere. Zudem wird ihr als alte Frau ein Fächer zur Hand gegeben, um die Weiblichkeit zu unterstreichen.

In der Inszenierung von Hess-Zanger hingegen wird mit Übertreibungen gespielt. So bricht das Theaterstück öfter aus der diegetischen Ebene heraus. Beispielsweise dadurch, dass einem sehr bewusst wird, das man hier einen Mann vor sich hat, der eine Frau spielt mit allen Klischees, die dazu passen. Aber auch an anderen Stellen wird die gespielte Realität unterbrochen und das Theater als Theater thematisiert. Wartke tut dies nur an sehr wenigen Stellen, beispielsweise vor der Pause. In der Inszenierung in

Münster wird unter anderem vor der Szene von Laios und Ödipus, die Bender allein spielt, darauf hingewiesen, dass die folgende Szene „*allen Bodo Wartke Fans*“ gewidmet wird. Auch das Vorlesen aus dem Reclam Heft statt des reinen Hochhaltens stellt einen Bruch mit der gespielten Realität dar. Besonders kommt dies heraus, als Teiresias aus dem Buch vorliest: „*Des Mannes Mörder, den du suchst - hier steht's - bist du.*“ Während er „*hier steht's*“ sagt, deutet Sasse auf das Buch. Damit wird das Theaterstück als geschriebene Vorlage für das Stück ins Bewusstsein des Publikums gerückt. Besonders deutlich wird dies in jener Szene, in der die Souffleuse auftaucht und Iokaste den Text vorsagt.

Ein weiterer Punkt, der die Einheit des Stücks durchbricht, ist, dass eine Figur von unterschiedlichen Schauspielern dargestellt wird. Dies geschieht zum einen bei Iokaste, die als junge und alte Frau von unterschiedlichen Darstellern gespielt wird. Und zum anderen bei Kreon, der in der Flashback Szene von Bender verkörpert wird. Iokastes Rollenwechsel wird nicht thematisiert und stört auch wenig, da sie durch die Perücke klar identifiziert ist. Doch in der Flashback Szene fragt Heiß Bender, ob er die Rolle des Kreon für ihn übernehmen würde. Dies distanziert den Zuschauer erneut vom Theaterstück und auch sehr viel stärker, als es das Flashback an sich tut.

Des Weiteren gibt es Besonderheiten, die sich aus der Inszenierung als Ein-Mann- oder Ensemble-Theaterstück ergeben. In der Fassung mit drei Schauspielern ist es beispielsweise möglich, Reaktionen und Aktionen zu zeigen, während ein anderer Charakter etwas tut. Im Solo-Theater kann man diese nicht sehen. Beispielsweise als der Priester das Loblied auf Ödipus singt, sieht das Publikum bei Wartke nicht, was Ödipus in dieser Zeit tut. Er könnte still stehen und zuhören, gelangweilt sein oder sich bewegen. Hess-Zanger entschied sich dafür, einen tanzenden Ödipus zu zeigen, der das Lobeslied offensichtlich genießt und am Ende sogar mit dem Tamburin begleitet. Oft werden die Lieder und die Kommentare durch starke Gestik und Choreografien begleitet, was Wartke nicht möglich ist. Beispielsweise als über Ödipus‘ unbeschwerliche Kindheit berichtet wird, sieht man Bender, der zunächst mit einer Wollmütze auf dem Kopf über die Bühne springt und dann mit einem Kescher imaginäre Schmetterlinge jagt.

Doch auch das Ein-Mann-Stück hat seine Stärken. Besondere Komik entsteht manchmal gerade dadurch, dass man einen Charakter eine Weile nicht sieht. So auch in der

Teiresias Szene, als Teiresias die Arme in die Luft hebt und mehrfach ruft „*Beschwöre nicht der Götter Rache*“. Ödipus hält daraufhin einen kurzen Monolog, in dem ihm die Idee kommt, dass Kreon hinter allem stecken könnte. Wenn Wartke wieder in die Rolle des Teiresias wechselt, reißt er die Arme noch immer nach oben. Dies führt beim Publikum zu Gelächter. Auch der Wechsel zwischen Ödipus und Kreon vor dem Battle, bei welchem sie ihre Ärmel hochkrempeln, ist bei Wartke eine witzige Szene, da der Kontrast zwischen den beiden Charakteren hier sehr deutlich wird. In der Inszenierung des Wolfgang Borchert Theaters geschieht die Vorbereitung auf den Battle, bei der Bender und Heiß ihre Jacketts ausziehen und die Ärmel umschlagen, eher nebenbei.

Generell unterscheiden sich beide Inszenierungen sehr extrem, vor allem durch die überspitzte Art der Darstellung und die Schnelligkeit in der Münsteraner Inszenierung. Diese steht im starken Kontrast zu dem, wie Wartke seine Inszenierung aufbaut – nämlich möglichst dezente Charaktere, die bis ins Detail ausgespielt werden und mit denen man bis zum Schluss mitfühlen kann.

10. Resümee

Durch die Analyse wurde deutlich gezeigt, dass Wartke es geschafft hat, die Geschichte der Tragödie beizubehalten und trotzdem eine Komödie zu zeigen. Die Mischung aus beidem macht den Reiz der Aufführung aus. Dabei spielt der Text eine große Rolle, aber auch die Inszenierung trägt dazu bei, dass tragische und komische Elemente in Einklang gebracht werden und beide gleichermaßen ihre Wirkung erzielen.

Auf sprachlicher Ebene gestaltet sich der Witz auf unterschiedliche Arten. Zum einen ist es der Reim an sich und der Bruch damit. Wartke spielt auf vielen Ebenen mit der Sprache. Seine Art zu Dichten ist sehr unkonventionell und somit überraschen seine Reime an vielen Stellen. Diese unerwarteten Gebräuche von Worten und Wortspielen bringen das Publikum zum Lachen.

Weiters ist es die unterschiedliche Form, in der die Charaktere Sprechen, die zu Komik führt. Der Wiedererkennungswert durch den Sprachgebrauch ist sehr groß. Bestes Beispiel dafür ist Ödipus, der durch Hip Hop-Ausdrücke auffällt. Weiters sind es sich wiederholende Sätze, die bestimmte Rollen ausmachen.

Zum anderen ist es der Inhalt des Gesagten. Neben den offensichtlichen Witzen sind es die gekonnt einbezogenen Zitate, die auf das Publikum erheiternd wirken. Von welcher Bedeutung die sprachliche Ebene ist, wird besonders durch den Vergleich mit der Ensemble-Inszenierung deutlich. Obwohl die Theaterstücke sehr unterschiedlich inszeniert sind, lacht das Publikum aufgrund des Wortwitzes an ähnlichen Stellen.

Die Ensemble-Inszenierung legt noch größeren Wert auf die physische Komik. Die Wiederholung der Figuren wird durch die größeren Gesten und Requisiten noch deutlicher. Allerdings steigt damit auch die Distanz des Publikums zu den Figuren. Noch stärker wird diese Entfernung dadurch, dass Rollen von unterschiedlichen Schauspielern gespielt werden und man eine Souffleuse einbaut, welche das Publikum von der leidenden Iokaste distanziert. Der Versuch, auch die Tragik des Stücks zu inszenieren, geht verloren. In der Münsteraner Fassung handelt es sich nur noch um eine Komödie. Der kurze Moment, in dem Ödipus mit durchstochenen Augen vor dem Publikum steht, kann kaum noch berühren.

An dieser Stelle ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass die reine Einhaltung der tragischen Elemente einer Geschichte, oder in diesem konkreten Fall die tragischen Elemente des „König Ödipus“, ein Stück noch nicht zur Tragödie macht. Wie gezeigt wurde, enthält Wartkes schriftliche Fassung alle tragischen Elemente des Originals von Sophokles. Doch zeigt sich, dass sie unterschiedliche Inszenierung von Wartkes Fassung aus der Münsteraner Aufführung eine reine Komödie macht, während Schützes Inszenierung tragische und komische Elemente vereint.

Der Grund, warum die Inszenierung des Wolfgang Borchert Theaters so lustig ist, ist dass die wesentlichen Aspekte des Ödipus-Mythos durchgehend verharmlost werden. Was die Fassung von Wartke in der Inszenierung von Schütze so besonders macht, ist, dass die tragischen Elemente am Ende ihre dramatische Wirkung behalten. Nur so kann man davon sprechen, dass „König Ödipus“ beides ist, Tragödie und Komödie. Dies zeigt, dass es nicht ausreicht, die tragischen Elemente des Ödipus-Mythos zu erzählen, dass Wie ist entscheidend.

Die Komik in Schützes Inszenierung findet vor allem vor dem Ausbruch der Pest in Theben statt. Von dem Zeitpunkt an wird das Geschehen immer dramatischer, wenn es auch erst später wirklich dramatisch wird. Wartkes Umstellung der zeitlichen Struktur ermöglicht es, einen zusätzlichen konsequenzverminderten Raum zu schaffen, in dem Ödipus‘ Leid ihn noch nicht ereilt hat.

Weitere Komik ergibt sich aus der Inszenierung der Figuren und ihrer Interaktion. Durch Wartke als Solo-Künstler entstehen hier viele lustige Situationen, vor allem dort, wo physische Komik zwischen zwei Figuren stattfindet. Schon die Charaktere an sich haben durch ihr Auftreten einen komischen Wert. Die Wiederholung großer Gesten führt zu einer Wiedererkennung, die beim Publikum Freude hervorruft.

Wartke hat also sein Ziel, Komik in die Tragödie zu bringen, erreicht. Sein Text bildet die Grundlage dafür. Doch ist es auch die Art der Inszenierung, die es möglich macht beides miteinander zu vereinen.

11. Quellenverzeichnis

11.1 Bücher

Arndt, Erwin, *Deutsche Verslehre. Ein Abriss*. Berlin: Volk und Wissen Verlag GmbH¹² 1990

Asmuth, Bernhard, *Grundstudium Literaturwissenschaft. Hochschuldidaktische Arbeitsmaterialien*. Bd. 6: *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre*. Hg. Heinz Geiger/Altbert Klein/Jochen Vogt, Mitw. Bernhard Asmuth/Horst Belke/ Luise Berg-Ehlers/Florian Vaßen, Opladen: Westdeutscher Verlag⁷ 1984

Baudelaire, Charles, „Vom Wesen des Lachens“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 65-73

Bapp., K., „Prometheus“, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band III.2. Pasikrateia – Pyxios. Sowie Nachträge Pallaidon – Phoinix.*, Hg. Wilheim H. Roscher, Hildesheim: Georg Olms Verlag³ 1993, Spalte 3034-3110 (=Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884 – 86)

Bergson, Henri, *Das Lachen*, Jena: Eugen Diederichs Verlag 1921

Berner, Horst, *Das grosse Asterix-Lexikon*, Berlin: Egmont Ehapa Verlag³ 2001

Boettcher, Wolfgang et al., *Sprache. Das Buch, das alles über Sprache sagt*, Braunschweig: Westermann 1983

Diller, Hans-Jürgen, *Studienreihe Englisch*. Bd. 18: *Metrik und Verslehre*. Hg. Karl Heinz Göller, Düsseldorf: August Bagel Verlag 1978

Flashar, Hellmut, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: H.C. Beck oHG 2000

Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten. Der Humor*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag⁴ 1998

Furtwängler, A., „Apollon“, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band I.1. Aba – Evan*, Hg. Wilheim H. Roscher, Hildesheim: Georg Olms Verlag³ 1993, Spalte 422-468 (=Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884 – 86)

Goethe, Johann Wolfgang, *Erlkönig, Deutsche Gedichte*, Hg. Bode, Dietrich, Stuttgart, Philip Reclam jun., S. 101-102

Goethe, Johann Wolfgang, *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*, Stuttgart: Philip Reclam jun.² 1993

Grimm, Jacob u. Wilhelm, „Rumpelstielzchen“, In: *Grimms Märchen. Vollständige Ausgabe*. Herausgegeben vom Anaconda Verlag Köln 2009, S. 286 - 288

Hartmann, Nicolai, „Ästhetik“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 113-116

Hentschel, Ingrid, „Spielen mit der Performanz – Transformation des Komischen im Gegenwartstheater“, *Maske und Kothurn. Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien.*, Hg. Hilde Haider-Pregler et al., Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2006, S. 214-226

Herra, Cris, „Cajon Instrument“, *The Journal of the Acoustical Society of America* 132/2, 2012, S. 1246

Hossfeld, Frank-Lothar/ Erich Zenger, *Die neue echter Bibel. Die Psalmen Bd. 1: Psalm 1-50.* Hg. Josef G. Plöger/Josef Schreiner, Würzburg: Echter Verlag 1993

Kleist, Heinrich von, *Michael Kohlhaas*, Stuttgart: Phaidon Verlag Wien 1924

Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas. Band I. Das Theater der Antike und des Mittelalters.* Salzburg: Otto Müller Verlag 1957

Köhler, Thomas, *Freuds Psychoanalyse. Eine Einführung*, Stuttgart: W. Kohlhammer 1995

Latacz, Joachim, *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht² 2003

Lesky, Albin, *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern: Francke Verlag Bern 1957/58

Lipps, Theodor, *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung.*, Gutenberg EBook 2005

Lydon, Michael, *Ray Charles. Man and Music*. New York: Riverhead Books 1998

Paul, Jean, „Vorschule der Ästhetik“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 29-33

Pirandello, Luigi, „Der Humor“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 101-103

Rölleke, Heinz (Hg.), *Die wahren Märchen der Brüder Grimm*, Frankfurt a.M.: Fischer 1999

Roßbach, Nikola, „Zur Geschichte des Ödipusmythos“, *König Ödipus. Neudichtung von Bodo Wartke nach dem antiken Drama von Sophokles*, Chefredakteur: Sven Schütze, Hamburg: Reimkultur Musikverlag GbR 2010, S. 68-71

Schadewaldt, Wilhelm, *Hellas und Hesperian. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neuen Literatur*, Stuttgart und Zürich: Artemis Verlag 1960

Schiller, Friedrich, *Die Bürgschaft, Deutsche Gedichte*, Hg. Bode, Dietrich, Stuttgart, Philip Reclam jun., S. 117- 121

Schopenhauer, Arthur, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, *Texte und Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 44-48

Seidensticker, Bernd, *Das antike Theater*. München: H.C. Beck oHG 2010

Schelling, Friedrich W.J., „Philosophie der Kunst“, *Texte zur Theorie der Komik*, Hg. Bachmeier, Helmut, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 39-41

Shakespeare, William, *Hamlet. Prinz von Dänemark. Englisch und Deutsch*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1957

Shakespeare, William, „Richard III. Deutsch von Thomas Brasch, *Richard III. Deutsch von Thomas Brasch.* Programmheft, Hg. Burgtheater Wien, Wien: Agnes-Werk Geyer + Reisser 1987, S. 164 - 302

Sophokles, *Dramen*. Herausg. und übersetzt von Wilhelm Willige, überarb. von Karl Beyer. Mit Anm. und einem Nachw. von Bernhard Zimmermann. Zürich: Artemis & Winkler³ 1995

Sophokles, *König Ödipus*. Übersetzt von Kurt Steinmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun.² 2002 (Orig. Οἰδίποντος Τύραννος, ca. 429-425 v. Chr.)

Spannring, Andreas, *Psychologisches Beratungsservice in der Jugendzeitschrift „Bravo“: Inhalte und Bezugsetzung zu schulischer Beratung*. Diplomarbeit Universität Wien 1989

Stoll, Heinrich W., „Chrysippos 2“, *Ausführliches Lexikon der griechischen und Römischen Mythologie. Band I.1. Aba - Evan*, Hg. Wilhelm H. Roscher, Hildesheim: Georg Olms Verlag³ 1993, Spalte 902 – 905 (=Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884 – 86)

Taddicken, Monika, *Fernsehformate im interkulturellen Vergleich. „Wer wird Millionär?“ in Deutschland und „Who wants to be a Millionaire?“ in England/Irland*. Berlin: Logos Verlang Berlin 2003

Verlan, Sascha/ Hannes Loh, *20 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal 2000

Victor, Walther, *Goethe. Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, Berechtigte Ausgabe für „Die Buchgemeinde“ Wien 1967

Wartke, Bodo, *König Ödipus*. Hamburg: Reimkultur Musikverlag.² 2011

Wolf-Bleiß, Brigitte, „Neologismen – Sprachwandel im Bereich der Lexik“, *Sprachwandel und Entwicklungstendenzen als Themen im Deutschunterricht: fachliche Grundlagen – Unterrichtsanregungen – Unterrichtsmaterialien*, Hg. Siehr, Karl-Heinz/ Elisabeth Berner, Potsdam: Universitätverlag Potsdam 2009, S. 38 - 120

Zimmermann, Bernhard, *Erläuterungen und Dokumente. Sophokles König Ödipus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003

11.2 DVD, DVD-Rom, Blu-ray und CD

Blues Brothers, Regie: John Landis, Blu-ray, Universal Studios 1980; (Orig. The Blues Brothers, USA 1980)

König Ödipus. Solo-Theater von und mit Bodo Wartke, Regie: Sven Schütze, DVD-Video, Reimkultur Musikverlag GbR 2010 (DE)

Lauschgift, Künstler: Die Fantastischen Vier, CD, Sony Music Entertainment 1995

Reimkultur Musikverlag, *Kleine Zeitleiste zu König Ödipus*, DVD-ROM, Reimkultur Musikverlag GbR 2010 (König Ödipus. Disc 2. Die Extras.)

Reimkultur Musikverlag, *Produktfakten Buch König Ödipus*, DVD-ROM, Reimkultur Musikverlag GbR 2010 (König Ödipus. Disc 2. Die Extras.)

Reimkultur Musikverlag, *Radio Interview*, DVD-ROM, Reimkultur Musikverlag GbR 2010 (König Ödipus. Disc 2. Die Extras.)

11.3 Internet

Reimkultur Musikverlag/ Wartke, Bodo, *Leben & Werk*, <http://www.bodowartke.de/seiten/index.php?nav=27>, 20.03.2013

Reimkultur Musikverlag, *Der ganze König Ödipus – Drei Werke in einem Schuber!*, <http://www.koenig-oedipus.de/seiten/index.php?nav=173>, 20.03.2012

Reimkultur Musikverlag, *In guter Begleitung*, <http://www.bodowartke.de/seiten/index.php?nav=200>, 20.03.2013

Shakespeare, William, *Julius Caesar*, Übersetzt von August Wilhelm Schlegel, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9875/pg9875.html>, erschienen: Februar 2006, online gestellt: 17. November 2011

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Stammbaum des Hauses Kadmos.....	6
Abbildung 2: Wartke als Ödipus und Priester.....	12
Abbildung 3: Bodo Wartke und Carl der Löwe.....	15
Abbildung 4: Wartke und Cajón.....	30
Abbildung 5: Der Sprecher.....	46
Abbildung 6: Das Orakel denkt.....	49
Abbildung 7: Schlimme Vorahnung.....	49
Abbildung 8: Ödipus beim Orakel von Delphi.....	52
Abbildung 9: Ödipus provoziert Laios.....	53
Abbildung 10: Die Sphinx lacht, unentdeckt von Ödipus.....	55
Abbildung 11: Ödipus kapituliert vor der Sphinx.....	55
Abbildung 12: Der Priester singt sein Klagelied.....	56
Abbildung 13: Ödipus, Iokaste und Priester.....	59
Abbildung 14: Ödipus legt den Arm um Theiresias.....	62
Abbildung 15: Teiresias und Buch.....	62

Abstract

Diese Arbeit behandelt die Möglichkeit eine Tragödie komisch zu gestalten. Im Fokus steht Bodo Wartkes Theaterstück „König Ödipus“. Eine Neudichtung der gleichnamigen Tragödie, welche Sophokles in der Antike schrieb.

Im ersten Teil werden relevante Komiktheorien erläutert. Weiters werden die Werke von Wartke und Sophokles zusammengefasst und zeitlich eingeordnet. Dabei wird auch gezeigt, dass es sich bei Wartkes Neudichtung weiterhin um eine Tragödie handelt, da sie alle wichtigen Elemente der Erzählung enthält.

Im zweiten Teil wird Wartkes Theaterstück analysiert. Die Textanalyse umfasst viele Aspekte. So wird erläutert, warum Wartkes Art zu Reimen zu Komik führt. Sowie der komische Gehalt der Lieder und Bezüge zu anderen Werken. Die Inszenierungsanalyse der Inszenierung von Sven Schütze zeigt dann, wie sehr die Inszenierung als Solo-Theater die Stimmung des Stücks beeinflusst.

Im dritten Teil wird ein Vergleich zur Drei-Mann-Inszenierung von Wartkes „König Ödipus“ am Wolfgang Borchert Theater in Münster in der Inszenierung von Monika Hess-Zanger gezogen. Diese ist noch komischer inszeniert als das Solo-Theater mit Bodo Wartke. Dieses Stück ist eine reine Komödie und umgeht die tragischen Elemente soweit dies möglich ist.

Die Analyse zeigt, dass es dem Regisseur Sven Schütze gelungen ist das Solo-Theater von und mit Bodo Wartke als komische Tragödie zu inszenieren. Der Vergleich zur Drei-Mann-Inszenierung zeigt, dass die Textgrundlage allein zwar tragisch ist, aber dennoch als reine Komödie inszeniert werden kann. Diese Erkenntnis ist wichtig, um Schützes besondere Leistung herauszustellen, Wartkes Neudichtung so zu inszenieren, dass Tragödie und Komödie vereint sind.

This thesis discusses the possibility of combining tragedy and comedy. It is focussing on “König Ödipus” by Bodo Wartke. It is based on the eponymous tragedy by Sophokles, but rewritten in a comedic way.

In the first part relevant humour theories are annotated. This is followed by a summary and chronological ranging of the works of Wartke and Sophokles. This shows that Wartkes play, even though it is rewritten, still is a tragedy, because it contains all the important elements of the original story.

The second part is the analysis of Wartkes play and its staging as one-person play. The

textual analysis shows how Wartkes way of riming is creating humour. Moreover the songs and reference to other works have a comedic value. The analysis of the staging by Sven Schütze then shows how humour is achieved in this solo-theater.

In the third parts the solo-theater staging in compared to a three-man play staged at the Wolfgang Borchert Theater Münster by Monika Hess-Zanger. This play is even more comedic then Schützes staging and doesn't go into the tragic elements, but leaves them out as much as possible.

The analysis shows that Schütze managed to combine tragedy and comedy in the solo-theater from and with Bodo Wartke. The comparison to Hess-Zangers staging shows, that the text of the play has all the tragic elements, but can still be staged as a sheer comedy. This conclusion is important to point out, what achievement it is for Schütze to have managed to combine tragedy and comedy.

Lebenslauf Anouscha Maria Nabeghe-Bakhtiari

11. März 1989 (25 Jahre)

Nationalität: Deutsch

Währinger Gürtel 110/4, 1090 Wien

T: 06605582883

E: anouscha.b@gmail.com

Ausbildung

1999 – 2005	Immanuel-Kant-Gymnasium Münster Besuch des bilingualen Schulzweiges (Englisch)
2005 – 2008	Immanuel-Kant-Gymnasium Münster Abschluss: Abitur, Note: 1,9
2008 – 2014	Universität Wien Theater-, Film- und Medienwissenschaft Voraussichtlicher Abschluss 12/2014
2009 – 2014	Universität Wien Studium der Bildungswissenschaft

Berufserfahrung

2004	Praktikum – Dramaturgie Städtischen Bühnen Münster
2007	Praktikum – Verwaltung Tanzschule Rebelltanz Münster
09/2008 – 03/2009	Make up Artist Karin van Vliet Make up Studio, Wien
08/2012 – 10/2012	Praktikum – Talk-Redakteurin SchwartzkopffTV Eigenständige Vorbereitung und Durchführung von vier Sendungen
08/2014 – 12/2014	Praktikum – Redakteurin Redseven - „The Biggest Loser“
Seit 01/2015	Redaktionsassistentin Redseven – „The Biggest Loser“

Weiterbildung

2004	Ausbildung zur Streitschlichterin Immanuel-Kant-Gymnasium
2007 – 2008	Level 2 Certificate in English (ESOL) University of Cambridge
06/2008	Make up Artist Ausbildung Karin van Vliet Make up Studio
05/2014	Videoschnitt mit Adobe Premiere Pro WIFI Wien

Weitere Qualifikationen

Sprachen	Deutsch – Muttersprache Englisch – fließend
EDV-Kenntnisse	MS Office: Excel, Word, PowerPoint Photoshop Elements
Sonstiges	Führerschein Klasse B seit 06/2006
Interessen	Tanzen, TV-Serien, Filme, Fernsehen, Reisen