

Bernd Jansen interviewt Thomas Bockelmann

Die Welt in ihrer Pracht und ihrem Schrecken auf die Bühnen hieven

Ein Interview über die Macht des Generalintendanten



Thomas Bockelmann

Bernd Jansen: Herr Bockelmann, Sie sind Generalintendant der Städtischen Bühnen in Münster. Auf meiner Suche nach jemandem, der Auskunft gibt, wie er mit Macht umgeht, kam ich auf Sie, weil ich dachte, Intendant ist eine der letzten Fürstenrollen und ziemlich autonom - wie vielleicht ein Dorfpfarrer. Andererseits stecken auch Sie in Abhängigkeiten. Ganz allgemein am Anfang: Haben Sie Macht?

Thomas Bockelmann: Ja. Wobei Macht natürlich ein relativer Begriff ist. Es gibt eine erhellende Geschichte über die Grenzen der Macht, gerade auch da, wo sie missbraucht wird. Als Nero Seneca den Schierlingsbecher reichte, gab der ihm zum Abschied auf den Weg: „Du kannst noch so viele Menschen umbringen, es wird dir nicht gelingen, deinen Nachfolger zu töten.“ Natürlich habe ich Macht, aber ebenso natürlich unterliege auch ich Zwängen, Regelungen und Einflüssen. Lassen Sie uns zunächst darüber reden, wie man als Intendant ein Theater nach außen vertritt, wo man ja in Auseinandersetzungen, Abhängigkeiten zur Politik steht, von den Leuten, die unter anderem entscheiden, ob der eigene Vertrag verlängert wird oder nicht. Da ist, glaube ich, das einzige Prinzip, das man haben kann, wirklich nie zu vergessen, dass man künstlerisch nur das vertreten kann, woran man selber glaubt,

Artikel

Vortrag

Manual

Interview

Das Interview berührt verschiedene Aspekte der Rollenmacht des Generalintendanten. Thomas Bockelmann gibt Auskunft über die Einbettung des Theaters im politischen Raum, die Macht der Kunst, die Herstellung einer Inszenierung, und die Führung von Künstlern. Er gibt Auskunft über seine Hintergründe im Umgang mit eigener und fremder Macht.

erschieden in:

supervision
43 / 2003

Für das Themenheft „Macht“ war B. Jansen verantwortlicher Redakteur

also dass man Gesicht zeigt und Zivilcourage an den Tag legt. Ob das immer gelingt, müssen andere beurteilen,

BJ *Ich komme noch einmal auf meine Frage zurück: Ist der Theaterintendant eigentlich eine letzte Bastion absolutistischer Herrschaft oder an was sind Sie orientiert?*

TB Also es ist, wenn überhaupt, doch eine sehr moderate absolutistische Herrschaft, weil es natürlich viele Kontrollmechanismen gibt. Es gibt vertragliche Regelungen: Wie lange darf eine Probe dauern? Wie viel Pause muss bis zur Vorstellung sein? Wie viele Orchesterdienste gibt es? Bis wie viel Uhr nachts darf man überhaupt arbeiten usw. Es gibt einen Personalrat, es gibt Bühnengewerkschaften, es gibt gesetzliche Bestimmungen. Ergo ist es nicht so, dass man völlig frei schaltet und waltet. Man wird auf Zeit gewählt, und Städte oder andere Träger steuern in der Regel über die Personalentscheidung. Sie sagen: Derjenige soll uns jetzt das Theater über die nächsten Jahre leiten, und dann hat man, solange man das Haus nicht leer spielt, schon viele gestalterische Freiheiten. Das gilt insbesondere natürlich für künstlerische Personalentscheidungen und in geringerem Maß auch für den Umgang mit den freien Spitzen im Etat, wobei ich die öffentlich zur Verfügung gestellten Gelder auch als Risikoprämie sehe, mit der ich Dinge ermöglichen kann, die es sonst erst einmal schwer hätten. Der fatalste Umgang mit Macht wäre, so man sie denn hat, keinen Gebrauch von ihr zu machen. Dann machen das nämlich andere für einen. Und die vornehmste Aufgabe eines Intendanten ist, seine Macht dafür einzusetzen, gute Vorstellungen zu ermöglichen oder unvernünftiger gesagt, alle künstlerischen Kräfte eines Theaters zu entfesseln und die Welt in ihrer Pracht und ihrem Schrecken auf die Bühne zu hieven.

BJ *Sprechen wir zunächst mal das politische Feld an. Zurzeit sind alle mit den knappen und leeren Kassen beschäftigt. Die Städte müssen sparen, auch sehr radikal sparen. In Münster waren Sie auch in einer Spardiskussion und von Ihrem Etat ist einiges runtergekommen. Ist die Macht dadurch kleiner geworden und verstecken sich viele auch Ihrer „Feinde“ hinter Geld- und Finanzargumentationen?*

TB Da mag's den einen oder andern geben; aber das ist ein sehr komplexes Thema. Man müsste nun auch über Körperschaftssteuer, Gewerbesteuer, Gemeindefinanzreform und solche erbaulichen Dinge reden – und das ist wahrscheinlich hier nicht der richtige Rahmen. Fakt ist, das Geld ist knapper geworden und Politik versucht gelegentlich, das – auch im Sinn seichterer Spielpläne – zu instrumentalisieren. Da muss man als Intendant gegenhalten und damit macht man sich nicht immer beliebt. Glücklicherweise sind aber Theaterleute den Umgang mit Öffentlichkeit gewöhnt und können auch mit der Presse ganz gut umgehen. Dazu kommt, dass z. B. die Städtischen Bühnen Münster jede Spielzeit über 200.000 Zuschauer haben, und das ist ein Pfund, mit dem man wuchern kann. Man darf sich halt nichts oktroyieren lassen, sondern muss in Zeiten, wo es der Kultur an den Kragen zu gehen droht, zeigen, dass sie auch eine Lobby hat. Diese Lobby gilt es zu mobilisieren. Ich glaube, das ist uns in Münster gelungen. Aber natürlich gibt es auch unverhohlene Drohungen, so, dass Spitzen der Stadt dann anrufen und z. B. sagen: „Sie bewegen sich auf ganz dünnem Eis und sie müssen unter Umständen mit disziplinarischen Maßnahmen rechnen, wenn Sie da weiter nach Vorstellungen gegen die Sparmaßnahmen protestieren!“ oder Ähnliches. Auf der anderen Seite wird aber auch von außen wahrgenommen, dass einer für sein Haus kämpft, und für mich gab's da überhaupt keine andere Möglichkeit. Es besteht aber sicher auch die Gefahr, dass einem Intendanten in Verlängerungsverhandlungen gesagt wird: „Wir machen jetzt die Sparte Tanz zu, wenn Sie mitziehen, verlängern wir Ihren Vertrag, wenn nicht, dann nicht.“ Die Frage wäre dann immer, ob man noch in den Spiegel gucken kann, wenn man sich auf solche Arrangements einlässt.

BJ *Als Theatermann sind Sie Angestellter der Stadt –*

TB Ja, aber der entscheidende Satz ist: „Der Intendant vertritt das Theater nach außen“. Also ich bin nicht ein Amtsleiter, dem man dann als Beamten einen Maulkorb erteilen

kann. Selbstverständlich ist es mein gutes Recht, mich sowohl im Theater als auch außerhalb gegen Sparvorhaben zu wehren. Der Umgang, die Ausübung von Macht seitens der Politik und Verwaltung ist ja oft die: „Protestieren Sie doch noch nicht, es ist doch noch gar nicht beschlossen!“ und dann nach dem Ratsbeschluss sagen sie: „Protest ist jetzt zwecklos – es ist ja beschlossen!“. Aus Sicht so mancher Politiker ist Protest immer falsch.

BJ *Ist Theater denn noch ein Machtfaktor in einer Gesellschaft, die viele Fragen aufwirft, deren verschärfte Auseinandersetzung zwischen Arm und Reich uns begleitet. Hat Theater eigentlich noch eine politische und orientierende Funktion?*

TB Natürlich. Theater als öffentlicher zentrierender Ort ist ja immer ein verdichtender Spiegel der Welt. Und dies wird um so wichtiger je stärker die zentrifugalen Kräfte in dieser Welt werden. Es gibt diesen Schillerschen Begriff vom Theater als moralischer Anstalt. Und es geht sicher um die Frage der Verantwortungsethik, die in dem derzeit vorherrschenden Neoliberalismus nach dem Zusammenbruch des Ostblocks eine noch wichtigere Frage geworden ist. Wenn Theater Welt spiegelt, dann spiegelt es natürlich auch das an ihr, was nicht so fröhlich ist, und das mögen Leute nicht immer. Es gibt Zuschauer, die wollen nur einen netten unterhaltenden Abend verbringen. Ich verurteile das nicht, aber das ist nicht das wesentliche am Theater. Um wieder Schiller zu zitieren: „Die einzige Aufgabe von Theater ist es, zu unterhalten, aber das einzig Unterhaltende ist die Auseinandersetzung mit der Wahrheit.“ Das, was auf dieser Welt nicht schön ist, ist nicht schön, weil wir hingucken, sondern weil wir weggucken – und das Theater sollte hingucken. Das erste Stück der Weltliteratur heißt „Die Perser“, da geht es um Krieg, und es spielt nicht weit weg von der Gegend, wo jetzt gerade ein Golfkrieg stattgefunden hat, und es handelt von der Hybris einer Großmacht. Man merkt sehr schnell, wie aktuell so ein Text, der fast zweieinhalbtausend Jahre alt ist, sein kann. Ähnliches gilt für „Medea“, „Antigone“, „Don Carlos“, „Tasso“ - es gibt ganz viele Stücke, wo der Umgang mit Macht und ihr Missbrauch ein zentrales Thema ist.

BJ *Zur Zeit bedeutsamer als je?*

TB Das würde ich nicht sagen. Es war sicher auch sehr bedeutsam, was man z. B. gegen den Nationalsozialismus und Stalinismus mobilisieren konnte. Aber immer aufs Neue bedeutsam. Denn das ist ja nichts Neues, dass Macht Kontrolle bedarf, und da, wo diese Kontrolle wegfällt, Macht ganz furchtbare Folgen zeitigen kann.

BJ *Kommen wir zu einem anderen Thema. Gibt es eigentlich, wenn wir über Macht nachdenken, Besonderheiten in dem künstlerischen Beruf? Sie sind auch Regisseur und nehmen Einfluss auf Menschen, die im Theater als Schauspieler, als Regisseure, als künstlerisches Personal beschäftigt sind – wie denken Sie dort über Machtfragen nach?*

TB Der Regisseur hat Macht, weil er mitentscheidet über Besetzungen, und darüber, wie ein Stück ästhetisch auf der Bühne erscheint, was er erzählen will. Wenn der Regisseur auch noch der Intendant ist, verstärkt das seine Macht. Eine der massivsten Formen von Machtausübung ist die Umbesetzung. Man merkt, eine bestimmte Besetzung funktioniert nicht, was übrigens meistens bedeutet, dass ich selber bei der Besetzung etwas falsch gemacht habe. Wenn man als Regisseur dann gleichzeitig noch der Intendant ist, dann wird sich eine Umbesetzung relativ „leicht“ vollziehen lassen. Wenn der Regisseur nicht der Intendant ist, wird er das mit dem Intendanten besprechen müssen. Dann wird es da unter Umständen noch andere Rettungsversuche geben. Aber die Personalunion Regisseur - Intendant ist eine machtpotenzierende.

BJ *Und wie zu handhaben?*

TB So skrupulös wie möglich. Denn man geht ja mit den Menschen um, die - bei jedem Respekt vor allen anderen Mitarbeitern am Theater - die wichtigsten sind, nämlich denen, die auf die Bühne gehen jeden Abend, also den Tänzern, den Sängern, den Schauspielern. Sie haben einen Beruf, der wirklich einzigartig ist auf der Welt, weil sie auf der einen

Seite in einem sensiblen Probenprozess sich öffnen, entäußern, weit mit sich gehen müssen, um die Rolle in sich hineinzuholen und zu verankern. Und auf der anderen Seite in dem Moment, wo die Premiere ist und dann die Vorstellungen, jeder, der eine Karte gekauft hat, sagen kann: „Du warst schlecht!“ Dem Schriftsteller sage ich: „Dein Buch ist schlecht!“, dem Tischler „Dein Tisch ist schlecht!“, aber dem Schauspieler, dem Sänger sage ich unmittelbar: „Du warst schlecht heute Abend!“. Und er muss die Rolle auch jeden Abend aufs Neue erschaffen. Den Isenheimer Altar von Grünewald kann ich mir mein ganzes Leben immer wieder ansehen. Aber nichts ist so lange her – das ist ein alter Theaterspruch – wie die Vorstellung von gestern. Theater ist immer hic et nunc und deshalb ein quecksilbriges, vergängliches Gut. Man hat es also mit zu Recht empfindlichen Menschen zu tun, die auch über sehr sensible Instrumente verfügen. Also z. B. dieses Klischee des Sängers mit dem wehenden Schal hat wirklich etwas damit zu tun, dass Stimmbänder anfällig sind und geschützt werden müssen – da geht es nicht um Eitelkeit. Der Regisseur muss gut auf die Probe vorbereitet sein, er muss wissen, dass sie kostbar ist und er muss extrem wach sein für das, was von den Schauspielern kommt, - ich bleibe jetzt mal bei ihnen, weil ich Schauspielregisseur bin – die sich natürlich auch ungeheure Gedanken machen über ihre Rolle und die Inszenierung, aber anders als der Regisseur. Steht man auf der Bühne, hat man notwendig eine andere Perspektive, als vom Zuschauerraum aus. Ich spreche aus eigener Erfahrung, weil ich ausgebildeter Schauspieler bin. Es gibt diese Anekdote über die Entstehung des Regieberufs, wo zwei Kollegen auf der Bühne stehen, und der eine zum anderen sagt: „Geh doch mal nach unten in den Saal und guck, ob ich in der Mitte der Bühne stehe.“ Der, der runtergegangen ist, kam nie zurück – er wurde Regisseur. Wichtig ist ein gewachsenes wechselseitiges Vertrauen, dass ein Schauspieler die Erfahrung macht, dass selbst da, wo ein Regisseur sehr hartnäckig etwas anderes will als er, am Ende etwas Richtiges entstehen kann. Schauspieler wollen Erfolg haben und hinter dem stehen können, was sie tun, und wenn sie mit einem Regisseur eine gute Erfahrung gemacht haben, dann wird das ihr Vertrauen nicht schmälern. Wichtig ist, dass Kommunikation entsteht, die von Vertrauen getragen ist und dieses Vertrauen auch strapaziert werden kann. Der für mich in meiner Theaterentwicklung wichtige Regisseur Luc Bondy hat das treffend beschrieben, indem er gesagt hat, es gibt so eine Art von Schauspielern, mit denen er nicht mehr gern arbeitet, und zwar die, die bei jedem Vorschlag, der von der Regie kommt, erst einmal penetrant sagen: „Ja, und dann?“ Also die eigentlich immer signalisieren, es genügt ihnen nicht, oder sie könnten es besser. Da kann nichts Gemeinsames entstehen. Denn natürlich bin ich auch als Regisseur sehr abhängig davon, dass Schauspieler dahin mit einem gehen, wohin man mit ihnen gehen will.

- BJ** *Wir bewegen uns in einem herrschaftsfreien Raum, damit dieses Vertrauen entstehen kann?*
- TB** Herrschaftsfrei - nicht ganz, da geht's auch wieder um die Personalunion Regisseur/Intendant, weil der Intendant natürlich unter anderem auch der ist, der Verträge macht und sie beenden kann, wobei natürlich auch der Schauspieler die Möglichkeit hat, zu sagen „Diese Arbeit macht mir keinen Spaß mehr! Ich möchte raus dem Engagement und woanders hin.“ Und da spielt es eine große Rolle, wie selbstbewusst ist er, hat er Angebote usw.
- BJ** *Nun ist das ja auch ein Prozess, in dem Personen sehr viel von sich zeigen. Die gilt es, zu schützen und zu fördern. Nun haben wir in der sozialen Arbeit die Vorstellung, dass dieses nur in einem macht- und herrschaftsfreien Raum entstehen kann. Gleichzeitig bewegen sich Schauspieler, Mitarbeiter, auch in rivalisierenden Prozessen miteinander (wer ist besser, wer ist schlechter). Die Eitelkeit, Ruhm, Applaus spielten eine große Rolle. In den siebziger Jahren gab's Vorstellungen, dass Ensembleleistungen Produkte autonomer Gruppen sind, dass es sehr viel Raum geben sollte, miteinander zu diskutieren, auch jenseits des Stückes miteinander Beziehungen einzugehen, diese zu fördern und zu entwickeln, und auch biografische und psychodramaähnliche Erfahrungen miteinander zu teilen.*

Diese Zeit ist vorbei, also dies sich auf eine Gruppe zu verlassen, in der ein solcher Raum, ein solches Klima entsteht – oder ist das etwas, das in Ihrer Arbeit auch viel Raum einnimmt?

TB Zum Fleddern des Biografischen möchte ich die von mir hoch geschätzte Schauspiellehrerin und Antipodin von Lee Strasberg, Stella Adler zitieren: „*To think of your own mother's death each time you want to cry onstage is schizophrenic and sick...I don't want you to be stuck with you own live. It is too little. Your talent is in your imagination.*“ Und noch ein Hinweis zur Bedeutung der Psychologie: Schnitzler hat in einem Brief an Freud darauf hingewiesen, dass es in der Kunst immer etwas gibt, das über die Psychologie und ihre zweifellos wertvollen Deutungen noch hinausgeht. Qualität hat bestimmt etwas mit Kontinuität zu tun. Das heißt, wenn eine bestimmte Gruppe von Menschen, von Schauspielern, Regisseuren über Jahre miteinander arbeitet, gibt es durchaus Muster. Es dauert so zwei, drei Jahre, bis man eine gemeinsame Sprache entwickelt, darauf ist man ein paar Jahre gut, und wenn's dann keine neuen Impulse gibt, droht die Gefahr, dass es anämisch oder inzestuös wird. Das ließ sich beispielsweise an der Entwicklung der Schaubühne im Berlin der siebziger, achtziger Jahren ganz gut beobachten.

BJ *Die kollektive Leitungsidee –*

TB hat sich schnell wieder verloren. Es gibt, glaube ich, in künstlerischen und ästhetischen Entscheidungen keine Demokratie. Kunst braucht immer eine persönliche Handschrift. Das heißt aber nicht, dass Theaterarbeit nicht wesentlich mit Gruppenprozessen, Ensemblearbeit zu tun hat. Von vielen guten Regisseuren weiß man, dass sie alles getan haben, eine entspannte Probenatmosphäre herzustellen, in der viel gelacht wird, wo es leichter wird, dass Menschen sich öffnen können. Als Regisseur und als Intendant werbe ich natürlich auch um Leute und versuchte, sie zu gewinnen für eine Arbeit. Die besten Koalitionen sind ja immer die von beiderseitigen Interessen geprägten. Wenn der Regisseur merkt, in der Arbeit mit diesem Schauspieler komme ich weit, und der Schauspieler merkt, auch er kommt da weit mit sich und seinen Partnern, dann ist es klar, dass man wieder miteinander arbeiten wird. – und so wächst auch ein Ensemble. Aber man kann das nicht formal organisieren. Ein Mitbestimmungsmodell hat es z. B. auch am Schauspiel Frankfurt gegeben. Es gibt eine lesenswerte Dokumentation darüber unter dem Titel „*War da was?*“, die die wirklich gut gemeinten und teilweise quälenden Prozesse anschaulich wiedergibt. Es hat auch dort nicht richtig funktioniert. Ich kenne kein Beispiel, wo es wirklich funktioniert hat. Aber ich kenne viele Beispiele, wo Leute in Ensembles sehr gut miteinander umgegangen sind, allerdings so, dass sie haben trennen können, wo geht's um die gemeinsame Liebe zur Sache, und wo um Privates. Die große Schauspielerin Therese Giehse ist gefragt worden, wie sie über Jahrzehnte immer wieder mit denselben Regisseuren und Kollegen hat arbeiten können. Sie hat Laotse zitiert und gesagt: „*Weil ich immer die Würde des Abstands gewahrt habe.*“. Das ist ein wichtiger Satz. Ich muss auch als Regisseur aufpassen, den Schauspielern nicht falsch zu nahe zu treten, sonst kann es einem durchaus passieren, dass ein Ensemble sich die Macht nimmt, zu sagen: „*Mit diesem Regisseur nicht mehr!*“. Und was unter Schauspielern untereinander überhaupt nicht beliebt ist, sind die Kollegen, die ihren Partnern immer erklären, wie sie ihre Rollen spielen sollen.

BJ *Wer kontrolliert eigentlich Ihre Macht? Oder wodurch werden Sie kontrolliert?*

TB Im Binnenverhältnis natürlich schon mal hoffentlich dadurch, dass ich versuche – ob mir das immer gelingt, müssen wieder andere beurteilen – mich mit Menschen zu umgeben, die auf der Arbeitsebene diese Eigenschaft haben, die Ingeborg Bachmann die „*Tapferkeit vor dem Freund*“ genannt hat. Also, es ist ganz wesentlich am Theater, dass es Mitarbeiter gibt, die Substanz haben und einem sagen, wo man was falsch macht oder im Begriff ist, etwas falsch zu machen, was man kann und was man nicht kann. Und das sind ja nicht nur Einzelne, da gibt es Gruppen, Dramaturgen,

Ensembleversammlungen und Oberspielleiter, die kontinuierlich an einem Haus inszenieren und an der Entstehung des Spielplans mitwirken. Das Wesentlichste im Umgang mit Macht ist wohl die Fähigkeit Spannung auszuhalten –

BJ und sie zuzulassen, und auch herzustellen –

TB Genau! Es gibt viele schlechte Inszenierungen, weil Regisseure auf der Probe so tun, als wüssten sie, wie's geht. Und ich glaube, dass die besten Inszenierungen darüber entstanden sind, dass Leute auf sehr hohem Niveau nicht wussten, wie es geht und daraus keinen Hehl gemacht haben, sondern mit Phantasie und Professionalität gesucht und diesen Zustand ausgehalten haben. Das Vertrauen in die innere Alchimie, wenn man so will, das aber immer wieder aufs Neue entwickelt werden muss. Es gibt Schauspieler, die seit dreißig Jahren sehr erfolgreich in ihrem Beruf sind und die gänzlich unkokett sagen: „Jede neue Produktion ist wieder aufs Neue Laufen lernen.“ Und das ist zugleich das Schöne und Herausfordernde an Theaterarbeit überhaupt.

BJ Aber auf diese kritischen Freunde kann man im Konfliktfall natürlich auch verzichten. Das haben wir bei Helmut Kohl gesehen. – Gibt es eigentlich eine strukturelle Kontrolle Ihrer Macht, gibt es Gremien innerhalb des Hauses oder Abteilungsleiterkonferenzen, die miteinander eben auch relevante Entscheidungen fällen, denen Sie sich auch zuordnen?

TB Das Entstehen von Spielplänen und Besetzungen, um von zwei künstlerisch zentralen Vorgängen zu sprechen, ist ein unendlich langer, komplexer, ausführlicher Prozess und das ist nun natürlich nicht so, dass der Intendant diktatorisch sagt: „So muss es sein!“. Das Problem ist gleichwohl, dass man am Ende doch derjenige ist, der Strittiges entscheiden muss, und das gelegentlich auch unter hohem Zeitdruck. Was macht man z. B., wenn ein Künstler kurz vor der Premiere erkrankt? Verschiebt man oder ist eine Umbesetzung noch möglich? Manchmal muss man Entscheidungen sehr schnell fällen. Und dann kann man eigentlich nur noch seinem Theaterinstinkt trauen und ja oder nein sagen, auch wo man sich nicht ganz sicher ist. Gleichzeitig muss ich aber immer wieder sehr genau beobachten, dass ich diesen Zeitdruck nicht vorschiebe, und instrumentalisieren einfach nur, weil ich ein Problem vom Hals haben will. Kortner sagte in diesem Zusammenhang: „Wir haben keine Zeit, also langsam!“.

BJ Eine Frage zum Abschluss: Sie haben gesagt, viele klassische Stücke der Weltliteratur beschäftigen sich mit der Frage von Macht und ihrer politischen Dimension. Wenn Sie jetzt spontan durch einige Stücke gehen, welche Figur ist Ihnen besonders wichtig? Gibt es so etwas wie eine Ihnen sympathische mächtige Figur? Am Gegenteil wird es nicht mangeln.

TB Macht ist ja nicht so oft sympathisch. - Ein guter Vorgang ist sicher, wenn Wotan im „Ring des Nibelungen“ begreift, dass die Regeln und Gesetze, die er aufgestellt hat, nun auch ihn selbst binden. Und auch die dem Salomon nachempfundene Figur des Azdak im „Kaukasischen Kreidekreis“ geht in der Art, wie sie herausbekommt, wer die wirkliche Mutter ist, sehr weise mit der Macht um. Einen falschen Umgang mit Macht zeigt beispielsweise Kreon in der „Antigone“, einem Stück, das sich damit beschäftigt, was wichtiger ist: überkommene Staatsräson oder Humanität und Zivilisation; mit der Frage, wie wir mit unseren Toten umgehen, ob Antigone ihren Bruder beerdigen darf oder nicht. Kreon wird für seine Hybris furchtbar bestraft. Das vielleicht radikalste Beispiel für den Umgang mit Macht aber ist die Geschichte des Ödipus, der gewissermaßen als Detektiv seiner eigenen Geschichte auf der Spur ist und in dem Moment, als er erkennen muss, dass es *seine* Geschichte ist, sich selber blendet.