

Abgang und Tod *bleiben* lassen.

Verharren und Verschwinden in gegenwärtigen Tragödieninszenierungen

Charlotte Gruber, Katharina Pewny

Der Frage nach dem Abgang widmet sich der folgende Beitrag anhand aktueller postdramatischer Inszenierungen und Adaptionen antiker Tragödien.¹ Leitende These ist, dass die untersuchten Aufführungen mit ungewöhnlichen Abgängen experimentieren; Abgängen, die eine liminale Zwischenform zwischen Präsentbleiben der tragischen Figuren auf der Bühne und ihrem gleichzeitigen Verschwinden darstellen. Unsere Studie ist in zwei Schritte unterteilt und konzentriert sich auf zwei verschiedene und doch ineinander verwobene Dimensionen des Abgangs: *Verschwinden/Präsenz* einerseits und *Beginn/Ende* andererseits.

Im ersten Teil unserer Untersuchung werden auf der Mikroebene aufführungsanalytisch Erkenntnisse zu drei aktuellen *Antigone*-basierten Inszenierungen² aus dem europäischen Raum erläutert. Alle drei Inszenierungen dienen als Beispiele ungewöhnlicher Abgänge, die als Verwandlungen zwischen *Verschwinden und Präsenz* oszillieren. Denn durch die Arbitrarität der Rollenzuschreibung im Signifikationssystem Theater ist der Abgang einer Figur möglich, ohne dass der Körper die Bühne verlässt. Die dekonstruktiven Inszenierungen des antiken *Antigone*-Stoffes spielen mit der (dem Theater innewohnenden) Arbitrarität und Prozesshaftigkeit von Bedeutung(szuschreibung) und lösen Rollen vor den Augen des Zuschauers auf. Wenn auch in der Ausführung sehr unterschiedlich, so weisen sie doch bestimmte Gemeinsamkeiten auf. Sie alle sind geknüpft an eine bestimmte Sprachperformanz, zu deren Erklärung der Begriff des *Speech Act-ings* eingeführt wird: Auf- und Abtritte werden dann allein sprachlich/narrativ in Szene gesetzt.

Im anschließenden Teil rückt der Abgang und/als Tod auf der Makroebene in den Fokus des Interesses. Sowohl gattungshistorisch als auch aufführungspraktisch steht der Abgang in der

¹ Die gemeinsame Auseinandersetzung mit ästhetischen Neuerungen in Bezug auf die Darstellung tragischer Figuren und tragischer Texte im postdramatischen Theater steht u.a. im Rahmen unseres Forschungsprojekts zu aktuellen Inszenierungen der *Antigone: Antigone in/as transition*.

² Prinzipiell lässt sich in den vergangenen Jahren ein weltweit zu verzeichnender Boom an *Antigone*-Aufführungen nachweisen, wobei sich das gesteigerte Interesse an diesem Stoff auch in zahlreichen Studien manifestiert, u.a. in der Publikation *Antigone on the Contemporary World Stage* (2011) sowie in der seit Judith Butlers *Antigone's Claim* (2000) wiederkehrenden verstärkten Thematisierung der Figur und des Mythos in verschiedenen akademischen Feldern, darunter: Gender Studies und Queer Theory, Postkoloniale Theorie, Psychoanalyse und Ethik.

Tragödie im Zusammenhang mit dem Tod als Ende des Lebens und somit auch mit ästhetischen Strategien, *Beginn und Ende* zu inszenieren. Die Frage, wie sich Tod und Abgang zueinander verhalten und wie sich die genannten Inszenierungen im Kontext eines größeren Spektrums des Gegenwartstheaters verorten lassen, werden hier betrachtet: in der Vielzahl möglicher Darstellungen des Abgehens bzw. Sterbens. In der Geschichte und in der Gegenwart des westlichen Theaters sind der Tod, und damit auch der Abgang, konstitutiv für das (tragische) Bühnengeschehen.

In beiden Fällen rückt der Aspekt des Verharrens – des Nicht-Abgehens – ins Blickfeld. Dabei erweisen sich Narration und Metatheatralität als diejenigen postdramatischen Inszenierungsstrategien, die zu einem Wandel des Abgangs beitragen, der über das tradierte Verständnis vom Verlassen der Bühne hinausgeht.

1. Tragödie und/in Verwandlung: Abgang als Präsenz im *Speech Acting*

Im ersten Schritt wendet sich der vorliegende Beitrag dem Abtreten als Präsentbleiben in aktuellen *Antigone*-Inszenierungen zu, d.h. solchen Abgängen, die nicht mehr zwangsläufig mit dem Abgehen von der Bühne verknüpft sind, sondern vielmehr als Auflösung und Umkehrung, als Verwandlung von Figuren und Spielebenen oder inszenierten Realitäten fungieren. Das bezieht sich dann einerseits zum Beispiel auf den Rollentausch, der statt hinter der Bühne *onstage* vor den Augen der Zuschauer geschieht. Andererseits sind auch rein symbolische Abgänge gemeint, in denen Figuren, die für gewöhnlich in der Tragödie zentral stehen durch andere Nebenfiguren „verdrängt“ werden. Als dekonstruktive Elemente erweisen sich diese Inszenierungsstrategien, da sie mit der Arbitrarität, Prozesshaftigkeit und Unvollständigkeit von Bedeutung spielen. Außerdem zeigt sich, dass die Inszenierungen auf unterschiedliche Weise Gegenentwürfe zu kanonisierten Lesarten darstellen, verborgene Machthierarchien und Widersprüche aufweisen, sowie paradigmatische Deutungen und die Instrumentalisierung von Tragödienmaterial hinterfragen. Die Kritik kann sich sowohl gegen ästhetische, sozio-politische als auch wissenschaftliche Prinzipien richten.³ Metatheatralität und Narration sind hier Schlüsselbegriffe, da vor den Augen der Zuschauer oftmals nur anhand von Sprache (oder Schweigen) mit Rezeptionserwartungen gebrochen wird. Zugleich werden Narration und Wiederholung dabei kritisch als Mechanismen der Kanonisierung reflektiert. Die Gestaltmacht von Sprache, Narration, Wiederholung, Interpretation und

³ Dies ist ein Trend in der Auseinandersetzung mit *Antigone*, der nicht nur für die Theaterpraxis gilt, sondern auch für aktuell erschienene akademische Analysen des Materials, so zum Beispiel bei Bonnie Honig (2013) oder Tina Chanter. Es ist dieser Aspekt, der im Forschungsprojekt *Antigone in/as transition* zentral steht.

Rezeptionsgeschichte wird aufgezeigt (insbesondere im Hinblick auf versteckt artikulierte Normativität) und gleichzeitig deren Legitimität hinterfragt.

Wie sehen diese Abgänge nun im Einzelnen aus? Im Tanz- und Puppentheater *Antigone* beispielsweise, das 2012 in Amsterdam Premiere hatte und von der deutsch-holländischen Choreographin Nicole Beutler und der holländischen Regisseurin Ulrike Quade inszeniert wurde, sind zwar die Puppen anhand ihrer Erscheinung und des Geschehens schnell als Polyneices, Antigone und Ismene erkenntlich; die drei Tänzer beziehungsweise Puppenspieler, obwohl sie dem äußeren Erscheinungsbild nach den drei Figuren zugeordnet werden können, scheinen sich jedoch ständig zu verwandeln. Mal sind sie Reitpferd, mal die Wächter, die Antigone brutal vom Grab verschleppen. Mal sind sie einzelne Körperteile einer von ihnen gespielten Puppe, die im Gemetzel auseinander fliegen, mal äußere unbekannte Macht, mal das innere Tosen, die Wut, die zur inneren Stimme wird, welche Antigone schlussendlich leitet. Dann wieder treten sie ohne Puppe repräsentativ für eine Figur auf oder für deren toten Geist, der in der Unterwelt tanzt, mal verschwinden sie dann doch ganz und gar hinter der Puppe wie im traditionellen Puppenspiel.

Bei Beutler und Quade findet sich die Metatheatralität in der, der japanischen Tradition des *Bunraku*-Puppentheaters folgenden bewussten Thematisierung der Puppenspieler als Fädenzieher. Im Sinne des Verschwindens durch Verwandlung gehen sie ab, ohne die Bühne zu verlassen. Während es bereits im Theater der griechischen Antike üblich war, dass eine geringe Anzahl männlicher Schauspieler unter Mehrbesetzung eine Vielzahl an (auch weiblichen) Rollen zu spielen hatte, fand die Verwandlung jedoch allzeit hinter der Bühne statt. Jedem Rollentausch ging somit ein Abgang (von der Bühne) voraus. Die Verwandlung oder den Rollentausch auf die Bühne zu holen bedeutet so zugleich auch den Abgang auf die Bühne zu verlagern, oder besser gesagt einen Abgang im Präsentbleiben zu inszenieren.

Eine solche Umkehrung der tradierten antiken Inszenierungsstrategien unter Bezugnahme auf die fernöstliche Theaterform – die *Bunraku*-Puppen wurden eigens für die Inszenierung in Japan hergestellt – lässt sich als Dekonstruktion eines westlich dominierten oder eurozentrischen Kulturverständnisses fassen, in dessen Entwicklung der griechischen Tragödie und insbesondere Antigone (zum Beispiel im deutschen Idealismus) eine bedeutende Rolle als Gründungsmythos und Kulturgut zukommt (vgl. Steiner 1988). Im Speziellen wird auch auf den dominanten Einfluss der ästhetischen Leitlinien dieser westlichen Tradition auf die Theaterpraxis reflektiert. Die Nutzung des *Bunraku* verweist auf

die Marginalität ästhetischer Inszenierungsstrategien aus der Tragödiengeschichte des Fernen Ostens im westlichen Theater.

Dafür spricht auch, dass Beutler und Quade mit weiteren wesentlichen formalen Grundsätzen der Tragödieninszenierung brechen. Während es in der griechischen Antike üblich war, dass Gewaltakte nicht Teil der Darstellung sind und stattdessen durch Botenberichte vermittelt werden, ist es hier umgekehrt: All die physische Grausamkeit wird mit den Puppen eindrücklich offenbart. Gesprochen wird hingegen kaum und die für die Tragödie üblichen narrativen Formen des Botenberichts und der Klage bleiben aus. Zu dieser Dekonstruktion der Verknüpfung von griechischem Tragödienmaterial mit attischer Ästhetik gehört auch, dass auf inhaltlicher und formaler Ebene sogar mit der Tradition des finalen Abgangs am Ende einer Theateraufführung gebrochen wird. Nach Ende der Vorstellung und sogar nach dem Applaus tritt Antigones Schwester Ismene erneut auf und thematisiert in einem Monolog die Ironie, die darin liegt, dass Antigone durch die immer wiederkehrende Inszenierung der Geschichte ihres Todes (im kulturellen Gedächtnis) am Leben erhalten wird. Ismene hingegen, die die einzig Hinterbliebene des Hauses Labdakos ist, lebt im Grunde bis heute, da ihr Tod nicht Teil eines Mythos oder einer Dramatisierung ist und somit als nicht verzeichnet betrachtet werden kann. Folglich wurde ihr Tod auch nie inszeniert. Ismene findet ihren symbolischen Tod in der Unbedeutsamkeit; sie ist gleichsam symbolisch lebendig begraben. Entsprechend lässt sich die Infragestellung der Marginalisierung der als Nebencharaktere begriffenen Figuren bei Beutler und Quade wie auch in einer Vielzahl anderer aktueller *Antigone*-Inszenierungen als dekonstruktives Element begreifen.

Auf ganz ähnliche Weise betont Lot Vekemans die konstitutive Macht der Erzählung und des (Ver-)Schweigens in *Zus van*. In diesem 2009 uraufgeführten Monolog mit dem deutschen Titel *Schwester von* erzählt Ismene *ihre* Geschichte, die davon handelt, im Schatten der Schwester zu stehen, deren Namen sie sich geschworen hat nie wieder auszusprechen. Sie bringt sich somit erstmals selbst ins Gespräch, stellt sich, wenn auch zögerlich, ins Rampenlicht, stotternd und verstört, während sie sich gleichzeitig auflehnt gegen das tradierte Ins-Leben-Rufen ihrer Schwester. Lot Vekemans verstärkt den Fokus auf Ismene, indem sie für *Zus van* bewusst die Form des Monologs wählt, die wohl narrativste Form, die das Theater kennt. Somit bringt Ismene sich selbst und zwar nur sich selbst zur Sprache. Ihre Verweigerung, den Namen ihrer Schwester auszusprechen, folgt dem Paradigma der linguistischen Wende und der Performativität von Sprache insofern sie die Gestaltmacht des Namens, des Bezeichnenden herausstellt: als könne Ismene das Vermächtnis der symbolischen Machtstellung ihrer Schwester als Heldin oder Märtyrerin unterbrechen,

Antigone in die Vergessenheit zwingen, allein indem sie die Differenz von Signifikant und Signifikat betont. Dekonstruktiv ist nicht nur eben jenes Bestehen auf die Trennung von Signifikat und Signifikant, sondern vor allem auch die Umkehrung der binären Opposition Held/Feigling, die zwischen den Schwestern etabliert wurde.

Zus van stellt einen Abgang Antigones im symbolischen Sinne auf zwei Ebenen dar: die Verschiebung des Sprechens auf inhaltlicher Ebene (Ismene erzählt ihre Geschichte, während sie bewusst über Antigone schweigt) und die Verschiebung des Erscheinens auf der Formebene (allein Ismene darf erscheinen). Während der Monolog Ismenes einen dekonstruktiven Gegenentwurf der Tragödie *Antigone* darstellt, spiegelt der Titel, der den Titel vorenthält, auch Jaques Derridas Konzept der *Différance*. Er schafft eine anwesende Abwesenheit, die produktiv ist und auf die *Aufschub* von Bedeutung verweist. Wer mit *Zus van* gemeint ist, kann nicht erfasst werden; die Schwester von Antigone, die Schwester von Ismene, die Schwester von Ödipus, die Schwester von Polyneices und Eteocles, oder gar die Schwester von Lot Vekemans? In der Inszenierung wird daher mit der *Differenzierung*, die durch eine bestimmte etablierte Form des Titels häufig vorgenommen wird gespielt, eine Form, von der Sophokles Gebrauch machte. Da im berühmten Original der Titel den Namen der Heldin trägt, wird Antigone von vornherein als die heldenhafte Schwester, oder zumindest als die bedeutsame Akteurin, gegen Ismene abgegrenzt. „Schwester von“ indessen betont die Gemeinsamkeit der beiden. Schließlich sind sowohl Antigone als auch Ismene die Schwester von. Durch die Betonung des Gemeinsamen wird die ansonsten in Inszenierungen aber auch in den Geisteswissenschaften artikulierte antonyme Binarität der beiden relativiert (vgl. Steiner 1988; Honig 2013).

„Schwester von“ verweist schließlich auf die Existenz einer Vielzahl von möglichen Interpretationen des Geschehens, auf die Unvollständigkeit von Bedeutung und auf den Umstand, dass jede Inszenierung stets auch eine Interpretation – und lediglich *eine* Interpretation ist. Ist eine Lesart aber kanonisch, etabliert sie zumeist auch generalisierte Hierarchien, die sich jedoch – und das zeigen die untersuchten Inszenierungen – dekonstruieren lassen. Die Auflösung der Hierarchie bedeutet den symbolischen Abgang und umgekehrt.

Auch in der *Antigone* Friederike Hellers (Berlin 2011) zieht das Einsetzen narrativer Mittel nach sich, dass Abgänge nicht mehr durch den physischen Akt des Gehens oder den räumlichen Akt des Verschwindens vollzogen werden, sondern auf verbaler und imaginärer

Ebene ablaufen. *Speech-Acting* ermöglicht dann das Verschwinden einer Figur und das Erscheinen einer anderen, ohne dass der jeweilige Darsteller die Bühne verlässt. Die genaue Analyse der Inszenierung zeigt außerdem, dass das Zurückgreifen auf diese Strategien nicht allein ästhetisches Mittel ist. Friederike Hellers Kombination der zwei Tragödien *König Ödipus* und *Antigone* reflektiert als Karikatur der so genannten Familienaufstellung nach Bert Hellinger die Performativität psychoanalytischer Diskurse. Nicht nur die Autorität des Psychoanalytikers Hellinger, sondern auch der *Phallogozentrismus* des Ödipalen als autoritäres Ordnungsprinzip der psychoanalytischen Theorie (zum Beispiel bei Freud und Lacan) wird problematisiert.⁴ Insbesondere dessen Einfluss auf die Normativität heterosexueller und patriarchaler Familienstrukturen steht zentral. Durch die ungewöhnlichen Abgänge wird ein Paradigmenwechsel als Wandel inszeniert: als Abgang eines Paradigmas (nämlich des Freud'schen Ödipalen) im Präsentbleiben und unter gleichzeitiger Erscheinung eines anderen (des Antigonalen).

Dazu schafft Heller zwei durch einen klaren Bruch voneinander abgegrenzte Tragödieneile. Im ersten wird *König Ödipus* als Vorgeschichte Antigones in Form eines Workshops, beziehungsweise einer therapeutischen Familienaufstellung à la Bert Hellinger, auf die Bühne gebracht und so das Schicksal Antigones als Segment der größeren Familientragödie kontextualisiert.⁵ Im zweiten Teil dann wird diese Ebene aufgelöst und *Antigone* als dionysisches Popkonzert mit der deutschen Band *Kante* als Chor aufgeführt. Während der erste Teil (*König Ödipus*) die Be-Deutungshoheit des Psychoanalytikers innerhalb des von ihm geschaffenen Systems verspottet, zelebriert der zweite Teil den Paradigmenwechsel. Im Folgenden wird erläutert, welche Rolle die ungewöhnlichen Abgänge dabei spielen und wie das *Speech Acting* in den jeweiligen Teilen zu verstehen ist.

Der Bert Hellinger karikierende Therapeut (gespielt von Peter Thiessen) schafft die Grundlage für die verbalen Auftritte und Abgänge: eine imaginierte Bühne auf der Bühne, die er als „das Feld“ bezeichnet. Durch seine Bezeichnung wird es erst ins Leben gerufen: ein Feld, das symbolisch zu begreifen ist, als Spielfeld der Familienaufstellung, aber auch als Schlachtfeld konkurrierender Kräfte um die Rangordnung innerhalb der Familie. Diese ist

⁴ Ein Verweis auf Derridas Dekonstruktion dieser Problematik in der Psychoanalyse und seines dazu verwendeten Begriffs des *Phallogozentrismus* findet sich in Carolyn Burkes Analyse Irigarays (1981).

⁵ Nicht zuletzt seit der *Antigone* Jean Anouilhs ist eine solche Kontextualisierung zu Beginn einer Inszenierung unter Bezugnahme anderer Tragödien wie z.B. *Ödipus Tyrannos*, *Ödipus auf Kolonos* oder Aischylos' *Sieben gegen Theben* häufiger geworden, da sie auch Tragödien-Neulingen im Publikum den Zugang zu dem komplexen Stoff erleichtert. So steht zum Beispiel der Kampf Polyneices', der eigentlich *Sieben gegen Theben* entstammt, auch am Beginn der Beutler-Inszenierung.

zugleich eine symbolische Ordnung, an dessen Spitze jedoch Hellinger steht, da er dessen Regeln bestimmt. Die Referenz zu Hellinger ist eindeutig, basiert doch dessen kontrovers rezipierte sogenannte systemische Psychotherapie auf dem „Kraftfeld geistiger Energien“, welches Hellinger als „morphogenetisches Feld“ bezeichnet und das hier gleichermaßen das Schlachtfeld bedeutet, auf dem sich Antigones Brüder bekriegen und töten.⁶ Dem Feld entsprechend sind auch die Auf- und Abgänge der Figuren nicht räumlicher Natur (der tatsächliche Bühnenraum der Schaubühne wird von den Körpern nicht verlassen), sondern symbolischer. Die Schauspieler, die zunächst in Relation zum Therapeuten offenbar eine undefinierte Gruppe von Teilnehmern darstellen und, wie sich später herausstellen soll, (teilweise) gar keine Schauspieler sind, befinden sich als solche bereits auf der Bühne und werden als Figuren durch die Kraft der Sprache des Therapeuten im wahrsten Sinne des Wortes herbeigerufen. Wie in der *Antigone* Anouilh's wird so von Beginn an klargestellt, dass hier Rollen (im Sinne des Schauspiels) gespielt werden. Durch den Kontext des Rollenspiels Familienaufstellung ist Rollenzuschreibung (im Sinne sozialer Rollen) darüber hinaus auch im Konzept Familie als relevant gekennzeichnet. Damit wird der Zusammenhang zwischen normativen Familienkonzepten, symbolischer Ordnung und dem Einfluss psychoanalytischer Diskurse verdeutlicht. Wobei der auf Imperativen basierende Duktus des Therapeuten auf seine Deutungshoheit verweist: „Du legst dich mal hin, du bist jetzt tot“.⁷ Unter Bezugnahme auf die Sprechakttheorie kann diese Form des narrativen Schauspiels treffend als *Speech Acting* bezeichnet werden. Im Rahmen dieser narrativen Inszenierungsstrategie wird J. L. Austins *How to Do Things with Words* (1962) Ausdruck verliehen, indem Auf- und Abgänge allein durch Verbalisierung getätigt werden.

Der Therapeut, der diese Auf- und Abgänge moderiert, tritt als Schöpfer der Figuren und somit auch als Schöpfer der Tragödie auf. Willkürlich werden die unbekanntenen Personen auf der Bühne dazu aufgefordert, sich in verschiedene Rollen zu versetzen, sodass es zwar zur Personifizierung der Pest kommt („Du bist jetzt mal die Pest. Komm mal so über Theben.“), die *Dramatis Personae* sich aber ständig erneut vor den Augen der Zuschauer auflösen. Die danach immer noch auf der Bühne anwesenden Menschen bleiben als leere undefinierte Hüllen zurück. Wer sind sie, wenn sie nicht die Figuren sind? Wer wird da therapiert und warum? Die Erscheinung erklärt sich nicht von selbst, sie wird aktiv erklärt und somit dem Zuschauer aufgezwungen, während die Patienten selbst gar keine Stimme haben. Wenn sie

⁶ Vgl. Hellinger, Bert. *Das Familienstellen: Ein Überblick*.

<http://www2.hellinger.com/home/familienstellen/das-familienstellen-ein-ueberblick/> (25. September 2013).

⁷ *Antigone*, Reg. Friederike Heller, Unveröffentlichte DVD der Vorstellung an der Schaubühne Berlin 2011.

sprechen, sprechen sie in der dritten Person und erzählen die Geschichte eines Anderen. Wir werden Zeuge einer Therapiesitzung und erfahren doch rein gar nichts über die scheinbaren Patienten. Es handelt sich um Auf- und Abgänge, ohne dass der Bühnenraum betreten oder verlassen wird und ohne dass deutlich wird, wer eigentlich in Erscheinung tritt. Die Grundlage dieser Abgänge im Präsentbleiben, des *Speech Actings*, greift tief und birgt als angewandte Sprachkritik ein dekonstruktives Element. Es wird gezeigt, dass die Performativität von Sprache und Diskursen die Einschreibung von Machtstrukturen nach sich zieht und welche Rolle *Be-Deutungshoheiten* diesbezüglich spielen. Hierzu wird das Theater als Sprache entlarvt, in der Bedeutung nicht arbiträr *und* konventionell ist, sondern die Arbitrarität von Bedeutung konventionell ist: So beschreibt Erika Fischer-Lichte in ihrer *Semiotik des Theaters* die Erscheinung des Schauspielers als ein Zeichen, dem vom Zuschauer „als Bedeutung eine bestimmte Identität der Rollenfigur X beigelegt werden kann“ (Fischer-Lichte 1988, 94). Wie schon bei *Zus van* spielt also auch im Hinblick auf die hier beschriebenen Auf- und Abtritte die Trennung von Signifikat und Signifikant eine wichtige Rolle. Für gewöhnlich ermöglicht der Schauspieler als Signifikant durch seine Erscheinung und sein Handeln seine Rolle, das Signifikat. Bedeutend dafür ist die Kohärenz, das heißt die Konsequenz dieser Darstellung. Im traditionellen Schauspiel gilt daher, dass die Rolle auf der Bühne stets gehalten werden, und bevor sie gebrochen wird, die Bühne verlassen werden muss. Die gewöhnlichen Auf- und Abtritte können damit als Teil einer Grammatik der Theatersprache gesehen werden. Hier sei auch auf die Doppeldeutigkeit der Formulierung „Erscheinung des Schauspielers“ hingewiesen, die einerseits auf das Betreten der Bühne referiert und andererseits auf die durch die Anwesenheit des Schauspielers/Signifikanten wahrnehmbare kommunizierte Information (bezüglich seiner Rolle/Signifikat) (Fischer-Lichte 1988, 94).

Durch die Metatheatralität des *Speech-Actings* (Rollenkommunikation allein durch Verbalisierung/*Bestimmung*) und die realisierte Unbeständigkeit von Rollen, durch die Inszenierung vom Sprechakt als Abgang, kommt es zu einer Entlarvung des Theaters als Sprache, als Zeichensystem. So wird das Theater, hier aber insbesondere die Psychoanalyse, als System entlarvt, in denen komplexe Machtgefüge versteckt wirken und erheblichen Einfluss nehmen auf Rollenverteilungen und deren Wahrnehmung. Es wird gezeigt, dass Autorenschaft *Be-Deutungshoheit* und deshalb Autorität ist sowie dass *Be-deutungshoheiten* und -hierarchien dekonstruierbar und Paradigmen wandelbar sind.

Die beschriebenen Abgänge spielen mit der Tatsache, dass eine autoritäre Instanz, zum Beispiel die der Regie, den Schauspielern ihre Rollen zugewiesen hat und dass jene je nach Anweisung oder Inszenierung auch wiederum in ganz andere Rollen schlüpfen könnten. Gleichzeitig wird gezeigt, dass im System Familienaufstellung Hellinger die Autorität ist, welche Rollen zuweist. Mit der von ihm patentierten *Hellinger sciencia* hat er ein System geschaffen, innerhalb dessen er wissenschaftliche aber auch esoterische Deutungshoheit beansprucht.⁸ In Hellingers Sitzung wird nicht kommuniziert. Die Be-Deutung ist bereits etabliert, sowie am Beginn der Tragödie schon ihr Ende feststeht. Als Autorität im System Familienaufstellung ermächtigt sich Hellinger zugleich einer hegemonialen Stellung im Diskurs um familiäre Normativität. Die Inszenierung der Familienaufstellung als Inszenierung, die karikierte Betonung der Notwendigkeit des Erhalts patriarchaler Machtstrukturen innerhalb der Familie⁹ sowie die Überzeichnung des Therapeuten als allwissend, allmächtig, ja als omnipotenter Schöpfer, verweist auf die Performativität insbesondere von ödipal dominierten (psychoanalytischen) Diskursen und der Machtposition des Therapeuten/Psychoanalytikers in diesen. Durch die Form des beschriebenen Abgangs wird jedoch zugleich die Arbitrarität solcher Systeme aufgezeigt und deren Legitimität hinterfragt.

Friederike Hellers Inszenierung stellt durch die Verwendung ungewöhnlicher (von der Norm abweichender) Abgänge eine Kritik am heteronormativer patriarchalischen Familienbegriff dar, wie er sich vor allem in Hellingers „gleichem Recht auf Zugehörigkeit“ und „Gesetz der Rangordnung“ zeigt. Hellingers Website zufolge gehören zur Familie nur jene, die tatsächlich direkt (oder durch eine eingegangene Partnerschaft) miteinander verwandt sind. Alternative Familienkonzepte oder Wahlverwandtschaften finden hier keine Berücksichtigung und gehen mit Störungen der Ordnung einher (oder sind auf solche zurückzuführen).¹⁰ In der Reflexion solcher Hypothesen nähert sich Heller Judith Butler an, die sich in *Antigones Verlangen* kritisch mit den Auffassungen ihrer Kollegen (insbesondere Lacan) zur symbolischen Ordnung und Normativität auseinandersetzt (Butler 2001). Butler tut dies unter Bezugnahme auf außerhalb dieser Norm organisierte Wahlverwandtschaften. Bei ihr gilt Antigone als die

⁸ Vgl. Hellinger, Bert. *Das neue geistige Familienstellen*.

[http://www2.hellinger.com/home/familienstellen/familienstellen-im-detail-erklart/das-neue-geistige-familienstellen/?tx_felogin_pi1\[forgot\]=1](http://www2.hellinger.com/home/familienstellen/familienstellen-im-detail-erklart/das-neue-geistige-familienstellen/?tx_felogin_pi1[forgot]=1) (25. September 2013).

⁹ Es wird immer wieder auf die Notwendigkeit des „Gesetz des Vaters“ verwiesen und somit auch auf das Symbolische und Lacan sowie Saussure.

¹⁰ Vgl. Hellinger, Bert. *Exkursion: Wer gehört zur Familie*.

<http://www2.hellinger.com/home/familienstellen/grundordnungen-des-lebens/11-grundordnung-1-das-gleiche-recht/111-exkursion-wer-gehört-zur-familie/> (25. September 2013).

Repräsentantin eines Familienmodells, das sich nicht an hegemonialen Normen orientiert. (Sie adressiert hier insbesondere das Inzesttabu anhand des Verhältnisses zwischen Antigone und ihrem Bruder Polyneices.)

Hellers *Antigone* ist damit auch Zeugnis der poststrukturalistischen Bewegung weg von der phallisch dominierten Psychoanalyse wie bei Sigmund Freud hin zu einer Psychoanalyse, die nur unter Dekonstruktion ihres Wurzelwerks fruchten kann.¹¹ Im Zuge dieser Bewegung ist es die Figur der Antigone, die zunehmend ins Rampenlicht rückt. So konstatierte Cecilia Sjöholm im Jahre 2004 die Etablierung des Antigone-Komplexes. Antigone sei auf dem besten Weg, Ödipus als Paradigma abzulösen (Sjöholm 2004, 82). Bonnie Honig bestätigt diesen „turn to Antigone“ in ihrer kürzlich erschienenen Publikation *Antigone interrupted* (Honig 2013, 1). Und Vlasta Paulic, Doktorandin an der Humboldt Universität Berlin, arbeitet an einem psychoanalytischen Modell, das ausschließlich auf dem Antigone-Mythos basiert.¹² Es ist also nur schlüssig, dass Heller die beschriebene Hellinger-Kontextualisierung wählt, dessen Bühnenkarikatur hier mehrmals auf das Gesetz des Vaters verweist, um ausgerechnet den Ödipus-Zirkel an den Anfang ihrer *Antigone* zu setzen. Die Bewegung hin zur *Antigone* und den damit verbundenen Wandel setzt Heller mit dem oben erwähnten Bruch mit dieser ersten metatheatralen Ebene und der Schaffung einer neuen um. Das Ödipale verschwindet (geht ab ohne abzugehen, wirkt also nach) während das Antigonale erscheint.

In dem zweiten Teil der Inszenierung, dem eigentlichen Beginn der *Antigone*, wird eben dieser Paradigmenwechsel als Bruch dargestellt. Als der autoritäre Vertreter des *Gesetzes des Vaters* seine Deutungshoheit nutzt, um sich selbst abgehen zu lassen („Eigentlich bin ich gar kein Therapeut“) kommt es zu einer kleinen Revolution, in der sich einige der Darsteller von der Struktur der Familienaufstellung (und zugleich von der Ödipus-Ära) emanzipieren, indem sie sich dem Publikum plötzlich als die Pop-Band *Kante* vorstellen und sich somit eine Identität geben, die sogar tatsächlich ihre eigene ist. Erneut wird eine Bühne (die Konzertbühne innerhalb der Bühne des Theaters) geformt. Dennoch verschaffen sich die noch zuvor subalternen Darsteller nun als Sänger und somit in der Rolle des Chores im wahrsten Sinne des Wortes eine Stimme, sogar die Stimme des Volkes. Ohne abgegangen zu sein,

¹¹ Vergleichend sei hier einerseits der *Anti-Ödipus* von Deleuze und Guattari genannt, darüber hinaus aber auch auf Derrida verwiesen, der sich zwar an Freud'schen Konzepten bedient, diese jedoch auch stetig wieder verwirft.

¹² Paulic präsentierte dieses Konzept im März 2014 auf der internationalen Konferenz *Occupy Antigone: Tradition, Transition and Transformation in Performance*, die wir an der Universität Gent in Zusammenarbeit mit der Universität Antwerpen organisierten.

treten sie nun erneut und ganz anders auf. Heller gelingt hier außerdem die Übersetzung des dionysischen Fests der Antike in ein dionysisches Ritual der Moderne: das Popkonzert. Die Betonung des Dionysischen in der Inszenierung, die ihren Höhepunkt am Ende durch den Auftritt von Dionysus selbst als Drag-Queen findet, untermalt unter Bezugnahme auf *Queerness* die Bedeutung der *Antigone* im Wandel vom ödipalen Dogma des Freud'schen Mangels hin zum poststrukturalistischen Verlangen nach Spiel (*freeplay*).¹³

Diese dekonstruktiven Formen des Abgangs sind Brechungen der herkömmlichen Ordnung des Theaters. Es sind Auf- und Abgänge, die eher als Gratwanderungen begriffen werden können zwischen Präsenz und Abwesenheit, zwischen Erscheinen und Verschwinden, Existenz und Figuration. Antigone wurde nicht zuletzt durch Lacan als diejenige Figur charakterisiert, die durch ihren gelebten Tod das Dazwischenliegende zwischen zwei symbolisch voneinander getrennten Feldern darstellt (Lacan 1997, 305).¹⁴ Das Graduelle der „dekonstruktiven“ Abgänge jedoch problematisiert die der *Antigone* innewohnenden Binaritäten und legt die diversen Lesarten inhärenten Hierarchisierungen dieser sowie deren Performativität frei.

Beutler und Quade stellen sich gegen das nach Aristoteles' Poetik tradierte westliche Tragödienparadigma der hellenischen Inszenierungsstrategien.¹⁵ Lot Vekemans hinterfragt den Heldenstatus der Antigone gegenüber ihrer Schwester Ismene und wirft die generelle Unentscheidbarkeit des Begriffs der Heldin auf. In Frederike Hellers *Antigone* schlussendlich wird der Paradigmenwechsel innerhalb psychoanalytischer Diskurse inszeniert, sodass der Einfluss von *Be-Deutungshoheit* sowie die Instrumentalisierung von griechischer Mythologie in diesem Kontext gezeigt wird.¹⁶ Das stärkste dekonstruktive Element ist hier sicher das Paradox des Paradigmenwechsels, der das Paradigma als dauerhafte Allgemeingültigkeit per se ad Absurdum führt.

Zur Begegnung mit „starrten“ Systemen entwirft Derrida die Dekonstruktion als Spiel (*freeplay*), das die potentielle Instabilität eines jeden Systems beschreibt und jedem System inhärent ist. Diese Erweiterung des Spielraums lässt sich im Theater wörtlich verstehen und

¹³ Zur Erläuterung des Begriffs *freeplay* vgl. Derrida 1978.

¹⁴ Auch Lacan selbst befindet sich theoretisch in Bezug auf den erörterten Paradigmenwechsel im Dazwischen, da er einerseits mit seinem *Gesetz des Vaters* das ödipale Erbe affirmiert, andererseits Antigone zur Schlüsselfigur seines Seminars *Die Ethik der Psychoanalyse* macht.

¹⁵ Da es sich bei der Tragödie um eine, an einem relativ strikten Regelwert ausgerichtete Theaterform handelt (nachzuvollziehen anhand der *Poetik*) und bei Sophokles' *Antigone* um die über Jahrhunderte zelebrierte exemplarische Perfektion dieses formalen Dogmas, ist sie besonders geeignet für eine Destabilisierung im Sinne der Dekonstruktion.

¹⁶ Der Begriff ‚Instrumentalisierung‘ ist hier nicht zwingend rein negativ konnotiert.

wird in den analysierten Inszenierungen durch die liminalen Abgänge hervorgebracht. Dieses postdramatische, poststrukturalistische Tragödientheater ist folglich soziopolitisch relevant, da es nicht nur eine aktualisierte Interpretation des antiken Tragödienmaterials liefert. Es ist zugleich auch eine kritische und produktive Auseinandersetzung mit der historisch gewachsenen Einschreibung und Kanonisierung von Machtverhältnissen.

2. Tod und/als Tragödie: Narrationen vom Abtreten als Verharren

Auch im Hinblick auf den Tod ist der *Antigone*-Mythos die theatrale Reflexion über den Abgang schlechthin, weil er sich an kulturellen Konventionen des Tötens, Sterbens und (Nicht-)Begrabens abarbeitet. Der Tod ist einerseits inhaltlich der dramaturgische Motor dieser Tragödie und andererseits konstitutiv für die gesamte Gattung Tragödientheater.

Laut *Ritual Studies* und Theateranthropologie entstand das westliche Tragödientheater aus dem Opferritual. Daher markiert der Tod (von Opfertieren) nicht primär einen Abgang im Sinne eines Endes, sondern er ist im Gegenteil just konstitutiv für ein ganzes Genre – das Tragödientheater – und damit für die Theaterform, die der westlichen/europäischen Theatergeschichte zugrunde liegt. Bekanntlich wurde das Sterben in den Tragödien *nicht* auf der Szene gezeigt, sondern von Boten erzählt. Während die Protagonisten und der Chor Dialoge führen oder Monologe halten, ist der Botenbericht eine epische, also eine narrative Form (vgl. Melchinger 1974, 61). Boten künden in den Tragödien meist von katastrophischen Ereignissen wie Morden, Selbstmorden oder dem Ausgang von Schlachten. Die narrative Konvention des Botenberichts blüht als Teil des „post-postdramatischen“ (Pavis 2010) Gegenwartstheaters neu auf. Das Berichten vom Tod/Sterben ist eine ästhetische Technik, die einerseits aus dem Tragödientheater in der Theatergegenwart weiterlebt und andererseits Elemente aus oralen Kulturen, beispielsweise aus der ‚orientalischen‘ Tradition des Meddah, aufnehmen kann. Meddah sind wandernde Märchenerzähler, die im türkischen und im arabischen Raum an öffentlichen Orten (in Kaffeehäusern oder auf Plätzen) auftreten und ihr Publikum mit Geschichten unterhalten, die immer neu und anders verwoben werden können. Der Begriff bezeichnet zugleich die Sänger und das Genre. Wie eine Narration vom Abtreten als Verharren auf der Szene auf der Grundlage einer Tragödie gestaltet werden kann, führt der vorliegende Beitrag im Folgenden anhand einer Performance des libanesischen Theatermakers Rabih Mroué aus.

Der Botenbericht kehrt auch in der Performance *Looking for a Missing Employee* des libanesischen Theatermachers und Videokünstlers Rabih Mroué (2003) wieder. Mroué präsentiert auf einem Bildschirm unzählige Zeitungsausschnitte, die er seit 1996 über vermisste Personen (im Libanon) gesammelt hat. Nach zahllosen Berichten über die Vermissten konzentriert sich Rabih Mroué auf die Geschichte des Regierungsbeamten Ra‘afat Sleiman, dessen Ehefrau in den Zeitungen *al-Nahar* und *al-Safir* am 30.09.1996 sein Verschwinden meldet. Dies führt Mroué mittels der Erzählung von Botenberichten zweiter Ordnung, also der medialen Berichterstattung, durch. Auf einem zweiten Bildschirm ist er selbst zu sehen, der von einem Sitz in den Publikumsreihen aus spricht, auf einem dritten Bildschirm notiert ein Performer die inhaltlichen Handlungsstränge der Erzählung. Die Performance setzt die orientalische Tradition des Meddah – des fahrenden Sängers/Mythenerzählers – fort. Schlussendlich nimmt die Geschichte eine tragische Wendung, denn Mroué legt einen Zeitungsartikel über Ra‘afat Sleimans Tod vor. Teile seines Leichnams werden gefunden, der Kopf und der Oberkörper bleiben jedoch verschwunden. Zitiert werden Euripides‘ *Bakchen*, indem sowohl der Topos des „sparagmos“ (das Zerreißen) als auch der ungläubige Schrecken der Mutter über den Tod des Sohnes in *Looking for a Missing Employee* wiederkehren.

Der Bote berichtet in den *Bakchen*, wie König Pentheus erst in einer Baumkrone versteckt die Rituale der Dionysos-Anbeterinnen beobachtet und dann von diesen entdeckt und zerrissen wird. Er ist der einzige, der bei dem Mord zugegen war und davon erzählen kann. Seine Stellung ist nicht nur deshalb herausragend, sondern auch, weil er anscheinend das Treiben der Mänaden unbehelligt beobachten kann.¹⁷ Einem Boten/Meddah gleich, erzählt Mroué von der Präsenz des Abtretens (des „missing employee“) als Präsenz von Leichenteilen:

Ra‘afat’s body was cut with an electric disk saw. We were only able to find his thighs and pelvis, his chest and head were missing. When we went to see the body on the carriage at the morgue, it was a horrible sight. It seemed that Ra‘afat’s bones were cut, in the same manner that chicken is cut. It was horrible. Even my aunt Zeinab, Ra‘afat’s mother, refused to stay still unless she saw his body. They told her to come and see me. I held her, sat her down, and calmed her. She asked me to tell her what I saw. I told her everything, and she said, enough, I believe you. (Mroué o.J., 27)

¹⁷ Zur Wiederkehr der Bakchen in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* vgl. Pewny 2009.

Rabih Mroué schleicht während der Musikeinspielung unsichtbar im Dunkel aus dem Zuschauerraum hinaus. Er performed den Botenbericht von dem unvollständigen Leichnam ausschließlich vom Bildschirm aus. Sein Platz in den Publikumsreihen ist nach der Musikeinspielung leer, alleine sein Kopf und sein Oberkörper bleiben auf dem Bildschirm sichtbar. Das sind just die fehlenden Körperteile, die für ein gültiges Begräbnisritual vonnöten sind.

Mroué wiederholt demnach, was er vom Bildschirm aus erzählt: Den Abtritt/Tod als Verharren. Er performt, um den Terminus erneut aufzugreifen, auch eine Art medialisiertes *Speech Acting* des abwesenden Opfers, das wieder auf die Bühne geholt wird und inszeniert so einen Abgang, der (nur) durch Verharren gezeigt werden kann und doch gleichzeitig der gesamten Vorstellung zugrunde liegt: Ebenso wie die *Antigone*-Tragödie auf der Unmöglichkeit aufbaut, einen Toten zu begraben, baut *Looking for a Missing Employee* auf dem Scheitern des Begräbnisrituals für einen Verstorbenen auf.

Der Tod und damit auch der Abgang bedeuten demnach mitnichten das Ende einer Gattung, einer Geschichte, einer Aufführung, eines Theatertextes oder einer dramatischen Figur. Im Gegenteil sind in der Geschichte und Gegenwart des westlichen Theaters der Tod, und damit auch der Abgang, konstitutiv für das (mythische) Bühnengeschehen. Der Tod dramatischer Figuren ist bekanntlich Stoff vieler kanonischer Theatertexte und -aufführungen. Welche weiteren Inszenierungspraxen des Todes gibt es neben dem Botenbericht in einem Gegenwartstheater, das oftmals auf das Reale zielt und doch seine Darstellerinnen und Darsteller nicht allabendlich ‚wirklich‘ verabschieden kann?

Der Abgang ist als Zeichen für den Tod gebräuchlich, beispielsweise in Luc Percevals *Maria Stuart*. Die Darstellerin geht in seiner Inszenierung an der Berliner Schaubühne auf der Bühne langsam „nach hinten“ in ein rotes Tuch, das sich sachte über sie senkt, hier fungiert der Tod zugleich als Stückende und als Abgang. Des Weiteren ist die ‚einfache, repräsentative‘ Konvention des Tot-Umfallens, beispielsweise begleitet von Schussgeräuschen, zu finden: Dies ist sowohl bei Alexis‘ Tod in der *Antigone*-Inszenierung der italienischen Theatergruppe *Motus* (2012) zu finden als auch bei Christoph Marthalers Inszenierung von Ödön von Horvaths *Glaube Liebe Hoffnung* (Antwerpen 2012, de Singel): ein schussähnliches Geräusch ist zu hören, die ‚Getöteten‘ fallen um (und bleiben, anders als bei Heller, ‚tot‘ liegen).

Schlussendlich sei noch eine weitere Form des Abtretens als Verharren gezeigt, die – so unsere These – auf eine neue Darstellungskonvention des Gegenwartstheaters verweist: ein

neu erwachendes Interesse an der Unterwelt/der Stimme der Getöteten, der ‚Nachrichten aus dem Jenseits‘. In diesen Fällen ist der Schauplatz des Geschehens nicht mehr das Diesseits, die Toten treten nicht ab, werden nicht begraben oder betrauert, sondern sie sind vielmehr Protagonistinnen, weil wir uns mit ihnen auf der Szene des Jenseits, oder sie sich mit uns auf der Bühne des Daseins befinden.

Als Replik auf Peter Sellars *Othello*-Inszenierung aus dem Jahr 2010 schrieb die Literaturnobelpreisträgerin Toni Morrison gemeinsam mit der Liedermacherin Rokia Traoré das Stück *Desdemona*, in dem Desdemona ihre afrikanische Amme in der Unterwelt trifft (Regie: Peter Sellars, Premiere: Wiener Festwochen 2011). Hierin entsteht ein musikalischer Polylog, in dem theatergeschichtlich verdrängte Perspektiven von *women of color* hörbar werden. Damit spricht, beziehungsweise singt, eine weibliche Figur aus dem Kanon der Theatergeschichte gleichsam aus dem Grab heraus. Auch ist Morrisons *Desdemona* eine Nebengestalt, die, ähnlich wie Antigones vergessene Schwester Ismene (siehe oben Lot Vekemans *Zus van*) aus einer uneindeutigen Seinsweise zwischen Verharren und Abgang, zwischen Leben und Tod, zwischen Kanon und Marginalität, in Erscheinung tritt. Beide Inszenierungen von ‚Untoten‘ leben von Narrativität, sind sie doch Monologe beziehungsweise Dialoge, wobei *Desdemona* – ähnlich wie Hellers *Antigone*-Inszenierung – Elemente aus dem Musiktheater aufnimmt. Die Amme, die den Namen Barbary trägt, wird flankiert von zwei Sängerinnen, die, wie ein Chor oder wie Aspekte ihres eigenen Selbst, ihren Gesang verstärken, wiederholen oder kontrastieren.

Eine weitere – und dies ist das letzte Beispiel – Stimme einer weiblichen mythischen Gestalt aus dem Grab/aus der Unterwelt heraus ist die der Eurydike, die in Elfriede Jelineks Theatertext *Schatten (Eurydike sagt)* am Wiener Akademietheater in Matthias Hartmanns Regie Premiere hatte (2013). Darin versucht Orpheus vergeblich, seine verstorbene Frau aus der Unterwelt zurückzuholen: Eurydike, verkörpert durch sieben Schauspielerinnen, möchte ebendort verbleiben und just nicht wiedergeboren werden. Die gesamte Aufführung spielt in dieser schwarz-weiß gezeichneten Unter- oder Zwischenwelt. Auf der Bühne befindet sich tatsächlich eine schwarze Gestalt, die den Tod selbst dar- und sich am Ende als Kleiderpuppe herausstellt. Neu ist hier erstens der Szenenwechsel auf die Szene der Toten und damit zweitens der Tod als selbstverständliche Präsenz derer, die bereits abgetreten sind: So ist die stumme Präsenz des Todes (der Kleiderpuppe) ein Zeichen für die Präsenz derer, die eigentlich schon längst abgetreten sind: dramatische Figuren, die in obsoletere ödipale Zirkel eines Theaters der Repräsentation verstrickt sind. Orpheus, der Sänger, trägt eindeutige Züge

eines kleinen Jungen, der seine Mutter/Eurydike sucht und wird von Jelinek (Hartmann) als ödipales ‚Auslaufmodell‘ ironisch karikiert.

Wenn, wie gezeigt wurde, auf den Bühnen des Gegenwartstheaters ein Paradigmenwechsel von einem ödipalen Zirkel zu einer antigonalen Offenheit stattgefunden hat, dann ist von einer Ver/Störung der generationalen Ordnung, der Abfolge der Generationen, der ästhetischen Gattungen, der Herkunft und auch des ritualisierten Abgangs/des Todes auszugehen. Teil dieser antigonalen Vielfalt ist das Verharren derer und dessen, die ‚eigentlich‘ schon längst abgetreten sind – sei es als Gattung, dramatische oder mythische Figur. Teil dieser antigonalen Vielfalt sind auch Auftritte derer, die bislang im Schatten ihrer berühmten Verwandten standen: Sklaven, Ammen, Ehefrauen, vergessene Schwestern. Mit ihnen treten in neuem Gewand auch ‚alte‘ ästhetische Mittel wie der Botenbericht und das Musiktheater, die als Tragödientheater oder Oper bereits abgetreten schienen (zugunsten eines „neuen“ postdramatischen Theaters), in der gewandelten Form des *Speech Actings* (Heller/Mroué, Jelinek), des Bühnen-Pops (Heller/Kante) und des interkulturellen Musiktheaters (Morrison/Traore) erneut auf die Bühnen der Gegenwart.

Literaturverzeichnis

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Hg. James Opie Urmson, Marina Spisa. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1962.

Burke, Carolyn. „Irigaray Through the Looking Glass“. *Feminist Studies* 7:2 (1981): 288–306.

Chanter, Tina. *Whose Antigone?: The Tragic Marginalization of Slavery*. New York: SUNY Press, 2011.

Honig, Bonnie. *Antigone Interrupted*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Derrida, Jacques. „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences“. J. D. *Writing and Difference*. Chicago: Chicago University Press, 1978. 278–293.

De Saussure, Ferdinand. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. Charles Bally, Albert Sechehaye. Berlin: De Gruyter, 1967.

Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Günther Narr Verlag, 1988.

Lacan, Jacques. „The Splendor of Antigone“. J. L. *Seminar VII*. New York: W. W. Norton & Co, 1997. 243–256.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Mee, Erin B. (Hg. et al.). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011.

Melchinger, Siegfried. *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1974.

Mroué, Rabih. *Looking For a Missing Employee*. Unveröffentlichtes Manuskript, o. O., o. J.

Pewny, Katharina. „Die Ethik des Botenberichts (in Antike und Gegenwart)“. *Forum Modernes Theater* 24:2 (2009): 151–169.

Sjöholm, Cecilia. *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Steiner, Georg. *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*. München/Wien: Hanser, 1988.

Wilmer, Stephen Elliott (Hg. et al.). *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2010.