

Europas Wiedergänger und die postkoloniale Politik der Toten

Thomas Köcks *antigone. ein requiem* und Magnet Theatres *Antigone (not quite/quiet)*

Christina Wald

Dieser Artikel untersucht die postkoloniale Politik der Toten in zwei *Antigone*-Bearbeitungen, die im Herbst 2019 uraufgeführt wurden: *antigone. ein requiem* des österreichischen Dramatikers Thomas Köck, erstaufgeführt als Auftragswerk am Staatstheater Hannover und seitdem am Wiener Akademietheater, dem Theater an der Ruhr sowie dem Schauspielhaus Bochum inszeniert, und *Antigone (not quite/quiet)* der renommierten südafrikanischen Theatergruppe Magnet Theatre, uraufgeführt am Baxter Theatre Centre in Kapstadt.¹ Beide Produktionen können als postdramatische Reassemblagen des *Antigone*-Stoffes beschrieben werden, beide verknüpfen Theater und Theorie, beide nutzen den Chor als zentrales Gestaltungsmittel und verwenden eine stark rhythmisierte Sprache. Die unterschiedlichen Adaptionsprinzipien der Theaterstücke betreffen sowohl ihre ästhetischen als auch ihre politischen Affordanzen: Köcks Titel bezeichnet seine *Antigone*-Fassung als Requiem und als Rekomposition, während der Regisseur Mark Fleishman das Produktionsprinzip der kollaborativ geschriebenen und choreographierten *Antigone (not quite/quiet)* als ›ruinös‹ beschreibt.² Die Politik der Toten im Rahmen der kolonialen Geschichte und

- 1 Meine Argumente zu Köcks *Antigone*-Fassung gehen auf die ausführlichere Diskussion zurück in C. Wald: »Migrant Deaths and European Revenants in Thomas Köck's *antigone. a requiem* (2019)«, die in *Modern Drama* 65,4 erscheint. Ich danke den Beteiligten des Workshops »Tragischer Konflikt und politische Vermittlung« im Rahmen des Projekts »Der Antigonistische Konflikt« von Marcus Llanque und Katja Sarkowsky, den Mitgliedern des NOMIS Research Project »Traveling Forms« an der Universität Konstanz und den Beteiligten der von der Forschergruppe organisierten Tagung »Traveling Tragedy« sowie den Mitgliedern meines Forschungskolloquiums für ihre Anregungen. Besonderer Dank gilt Mark Fleishman für ausführliche Gespräche und dafür, dass er mir das Skript sowie das Aufführungsvideo von *Antigone (not quite/quiet)* zur Verfügung gestellt hat.
- 2 Siehe Steinmeyer für eine Beschreibung von Fleishmans Workshop-Prinzip, das auch seine früheren Antikenbearbeitungen charakterisierte: »Fleishman makes extensive use of so-called workshop theatre, a theatrical genre which emerged in South Africa at the begin-

postkolonialen Gegenwart stehen im Zentrum beider Theaterstücke, die sich für ihre jeweiligen politischen Kontexte insbesondere dem Zwischen- und Übergangsbereich zwischen den Lebenden und den Toten widmen. In beiden Dramen wird die Politik der Toten als Politik der Untoten konfiguriert: In Köcks Drama werden die Toten reanimiert, die Europa an seine Kolonialgeschichte und seine Verantwortung für aktuelle Migrationsbewegungen erinnern, während in *Antigone (not quite/quiet)* ein Chor von Antigone-Figuren in ihrem Grab den liminalen Status der südafrikanischen Gesellschaft verkörpern.³ Beide Theaterstücke machen Ismene zu einer problematischen Identifikationsfigur für das (ehemals) europäische Publikum. Während sie in der Produktion von Magnet Theatre die weißen ›leftovers‹ in Südafrika verkörpert, die von ihrer historischen Schuld getrieben werden, steht Köcks Ismene erst im Epilog vor der Einsicht in ihre Verantwortlichkeit für die Frage, wie eine zukünftige Politik der Toten gestaltet werden sollte.

In Köcks Fassung, die das Grundgerüst von Sophokles' Dramaturgie übernimmt, wird Polyneikes ersetzt durch eine Vielzahl namenlos bleibender Toter, die am ›thebaneuropäischen‹ Strand angespült werden und eine politische Krise auslösen, die den angemessenen Umgang mit diesen Toten betrifft. Dass die Toten als im Mittelmeer ertrunkene Geflüchtete verstanden werden können, liegt nahe, wird im Drama aber nie explizit. Sie changieren zwischen der Repräsentation Geflüchteter und, insbesondere nachdem die Toten am Ende des Dramas zu neuem Leben erwachen, einer surrealen Verkörperung von Wiedergängern, die Europa an seine gewalttätige Geschichte des Kolonialismus und an seine postkoloniale Verantwortung erinnern. Während Köcks Kreon als Vertreter einer zur Autokratie neigenden Realpolitik die Toten als Eindringlinge in die Festung Europa betrachtet, besteht Köcks Antigone darauf, dass die Europäer die Toten als die ihren und sogar als sich selbst anerkennen müssen. Als Vermittler zwischen diesen Positionen dient ein Chor von zögernden, sich selbst hinterfragenden Europäern, die sich nur widerwillig in den Toten wiedererkennen. Der Chor wird schließlich transformiert in die zu neuem Leben erwachten Toten, die Kreon heimsuchen und töten. Das Drama schließt mit einem Epilog Ismenes als einzige Überlebende, die sich direkt an das Publikum wendet, um den zukünftig angemessenen Umgang mit den Toten zu finden.

ning of the 1970s and which can be considered in itself as a post-colonial reaction to the established ›white‹ theatre world. ›Workshop theatre‹ is a collaborative enterprise: a play is created by a group, not by a single author; it is an amalgamation of different performance forms (text, music, dance, body language); it incorporates allusions to South African townships and features a multiracial cast« (E. Steinmeyer: Appropriations of Greek Tragedy in Post-Colonial Discourse, S. 307).

3 Vgl. L. Hardwick/C. Gillespie. Classics in Post-Colonial Worlds sowie A. Van Weyenberg: The Politics of Adaptation für einschlägige Diskussionen wie die griechische Tragödie und *Antigone* als Instrumente der Kolonisierung eingesetzt wurden.

Magnet Theatre fragmentiert entsprechend ihres ›ruinösen‹ Produktionsprinzips Sophokles' Tragödie radikaler als Köcks Rekomposition: *Antigone (not quite/quiet)* nutzt Sophokles als verfallendes Material und stellt drei miteinander nicht direkt verknüpfte, ihrerseits fragmentarisch bleibende Reaktionen auf die antike Folie nebeneinander in einer ›choreographic assemblage‹.⁴ Während Ismenes Monolog sich obsessiv am antiken Material abarbeitet, entfernen sich die folgenden Antigone- und Teiresias-Teile dramaturgisch und textlich zunehmend von Sophokles. Die Abkehr vom kulturellen Erbe Europas zugunsten südafrikanischer Texte und Kontexte ist für die postkoloniale Ästhetik und Politik dieses ›not quiet *Antigone*‹-Theaterstückes ebenso zentral wie die Komplexität der Politik der Toten. Statt des konkreten dramatischen Konfliktes um die angemessene Beerdigung eines Individuums kartiert der Theaterabend eine Überlagerung der Zeitebenen und politischen Herausforderungen. Über das europäisch-koloniale und südafrikanische kulturelle Erbe wird die Frage verhandelt, wie ein Zusammenleben im postkolonialen, post-Apartheid Südafrika gelingen und die gewonnene Freiheit genutzt werden kann. Die Politik der Toten ist hier multidimensional: die Gegenwart ist überschattet von der gewaltsamen Vergangenheit des Kolonialismus, verkörpert vom Personal von Sophokles' Tragödie, den Märtyrern des Freiheitskampfes verpflichtet, die Antigone repräsentiert, aber gefangen in einem liminalen Stadium zwischen Tod und Leben, wie der Chor der protestierenden jungen Antigone-Generation des Mittelteils in ihrem Gefängnis. *Antigone (not quite/quiet)* ist als theatrales Forschungsprojekt im Rahmen des größeren Projektes *Reimagining Tragedy from Africa and the Global South* konzipiert, das vom Regisseur und Theaterwissenschaftler Mark Fleishman an der University of Cape Town geleitet wird. Fleishman beschreibt den von ihm inszenierten Zwischenbereich als postkoloniales Gefängnis zwischen der offiziellen Befreiung von kolonialer Herrschaft und dem Ende des Apartheid-Regimes und dem zukünftigen, noch unerreichten Stadium einer Freiheit, in der die Kolonialgeschichte und ihr Erbe der Rassentrennung gänzlich überwunden wäre. Vergleichbar mit dem Zwischenstadium, das Köcks Antigone-Fassung kartiert, sieht Fleishman seine Antigone-Fassung verortet in »a time and space still suffused with coloniality but in which possibilities for a better future exist, but not yet«.⁵

1. Köcks Theatrales Requiem für Europas Untote

Im Prolog von *antigone (ein requiem)* stellen sich die Mitglieder des Chores als spät-kapitalistische, europäische Konsumenten vor. Überwältigt von ihrem Wohlstand und der Fülle an Informationen, die sie täglich verarbeiten müssen, egozentrisch

4 M. Fleishman: »Making Space for Ideas«, S. 58.

5 M. Fleishman: »Tragedy, Apartheid, (de)Coloniality«, S. 1–2.

in Selbstmitleid gefangen, sind sie ungeeignet, ein Requiem auf die angespülten Toten anzustimmen. Statt die beunruhigende Präsenz der Toten anzuerkennen, flüchten sie in die selbst gewählte Blindheit, die als dritter Untertitel des Dramas – τὸ φλωσὶς – angekündigt wird, und sehnen sich nach Ruhe. Die Eröffnung macht jedoch deutlich, dass sich Köcks Trauerlied gegen die ursprüngliche Bedeutung von »Requiem« als »Ruhe« für die Unruhe interessiert, auch für die sprachliche Unruhe, die die Toten verursachen. Wie Köck in Interviews betont, entspringt in seinen Werken die dramatische Rede aus einer chorischen Geste und einer chorischen Energie.⁶ Daher kommen Köcks sophokleische Figuren eher postdramatischen Vertretern öffentlicher Diskurse gleich als psychologisch komplexen Subjekten. Die von Köck bevorzugte chorische Sprache unterstreicht die sprachliche Musikalität seiner »rekomposition« (so der zweite Untertitel) von *Antigone* als »requiem«, das einen besonderen, durch Wiederholungen und Unterbrechungen gekennzeichneten Rhythmus erzeugt. Köcks Interesse am Sprechen als körperlicher Erfahrung auf der Bühne spiegelt sich auch in seinem Schreibstil wider: Er zentriert jede Zeile, verwendet weder Interpunktion noch Großschreibung und macht ausgiebig Gebrauch von Enjambements, die es erschweren, ganze Zeilen als syntaktische Einheiten zu erkennen. Der Prolog des Chores bereitet durch diese formale sowie inhaltliche Ruhestörung den Boden für das nachfolgende Theaterstück, indem er die Frage aufwirft, wie die Figuren, der Chor und das Publikum mit der aufdringlichen, lästigen, erschreckenden Präsenz der Toten umgehen sollen: Welches Requiem wollen und können sie aufführen?

antigone. ein requiem ist keine Messe zum Gedenken der Toten und kein künstlerisches Ritual mit sakralen Anklängen, sondern ein theatrales Requiem als politische Intervention. Um Köcks politisches Anliegen zu verstehen, ist ein Werk in seiner Liste von Inspirationen besonders wichtig: Judith Butlers Buch *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004). Butlers Werk, das als Reaktion auf den 11. September 2001 und den so genannten »War on Terror« sowie auf *Antigone* geschrieben wurde, untersucht die Politik des Gedenkens an die Opfer der Anschläge: Während amerikanische Staatsbürger intensiv betrauert, namentlich identifiziert und in Ritualen und Denkmälern gewürdigt wurden, sind in den USA die meisten Opfer der amerikanischen Kämpfe im Ausland unbekannt. Butler macht auf die politische Bedeutung von Trauerpraktiken aufmerksam:

Although we might argue that it would be impractical to write obituaries for all those people [who died because of the War on Terror], or for all people, I think we have to ask, again and again, how the obituary functions as the instrument by which grievability is publicly distributed. It is the means by which a life becomes, or fails to become, a publicly grievable life, an icon for national self-recognition,

6 N. Peters: »Chöre sind unsterblich«, S. 306.

the means by which a life becomes noteworthy. As a result, we have to consider the obituary as an act of nation-building. The matter is not a simple one, for, if a life is not grievable, it is not quite a life; it does not qualify as a life and is not worth a note. It is already the unburied, if not the unburiable.⁷

Indem Butlers Ideen auf den aktuellen europäischen Kontext übertragen werden, untersucht Köcks Stück das Versagen der europäischen Migrationspolitik, die weder den Tod von Flüchtlingen vermeidet noch sie als öffentlich betrauerbare Leben anerkennt. Köck geht es auch um die schiere Menge der Todesfälle. Unter Berücksichtigung von Butlers Anmerkung zu der großen Zahl von Toten, die eine Trauerarbeit aus »praktischen« Gründen unmöglich erscheinen lässt, ersetzt Köck den einzigen Bruder des Sophokles-Stücks durch unzählige Tote, möglicherweise in Anspielung auf das im Namen »Polyneices« enthaltene »poly«, »viele« (was »viele Streitigkeiten« bedeutet). Köcks Requiem als tragischer Konflikt verwandelt Butlers Theorie insofern, als in seiner Version die Verleugnung der Toten eher zu einer Steigerung ihrer Sichtbarkeit als zu ihrem Verschwinden aus der öffentlichen Aufmerksamkeit führt: Köcks Antigone bedeckt den Leichnam ihres Bruders nicht mit Erde, sondern befreit, wie Köcks Bote berichtet, die Toten aus ihren anonymen Leichensäcken, die sie vor den Augen der Öffentlichkeit verbergen sollen, und schleppt sie vom Strand in die Stadt, um die Bürger mit ihrem Anblick und Geruch zu konfrontieren. Infolgedessen bleiben die Bürger zu Hause, weil sie »die Stadt der Toten«⁸, in der die Leichen die Straßen bedecken, meiden wollen.

In Sophokles' Stück singt Antigone ihr eigenes Trauerlied, ihr *kommos*, das Sophokles den Trauerritualen seiner Zeit entnommen hat, und macht damit deutlich, dass Kreon ihren Tod angeordnet hat und nicht, wie er selbst erklärte, ihr Leben in Gefangenschaft. Wie Simon Goldhill betont, ist ihr Auftritt »an immediate sign of the oddness of her ritual action, allowed by her strange circumstances: it is not normal to sing one's own *kommos*. The traditional *kommos* is antiphonal, and involves consolation from the group to the individual mourner as well as shared, often incantatory, expressions of grief.«⁹ Das Mitleid des Chors mit Antigone wechselt sich ab mit Kritik an ihrer Hybris, sich mit einer Göttin, Niobe, zu vergleichen, und für ihr »self-willed temper«¹⁰, das ihren Untergang verursacht hat. Anstatt eine Form der Vereinigung durch Mitgefühl und geteilte Trauer anzubieten, wie es für den *kommos* typisch ist, beinhaltet Antigones Klage hier »a delicate and subtle interplay« mit den Mitgliedern des Chors, die zwischen Trost und Verurteilung oszilliert, während Antigone zwischen der Bitte um Mitgefühl und der Distanzierung von den Lebenden

7 J. Butler: *Precarious Life*, S. 34.

8 T. Köck: *antigone*, S. 32.

9 S. Goldhill: *Sophocles and the Language of Tragedy*, S. 110.

10 Sophocles: *Antigone*, V. 873.

schwankt.¹¹ Die Komplexität der Szene wird noch erhöht, indem Kreon ungerührt und ungeduldig die Begegnung zwischen Antigone und dem Chor beobachtet. Wie Helen Foley argumentiert, nutzt Antigone hier einen standardisierten Ausdruck öffentlicher Trauer als eine Form des politischen Protests gegen Kreons Herrschaft: »she uses lamentation to carry her point assertively in a public context that might otherwise have silenced her speech.«¹² Durch diese Ambivalenz spricht der Trauergesang das Theaterpublikum an, das mit mehreren Möglichkeiten konfrontiert wird, auf Antigone zu reagieren und seine eigene Haltung zu ihrem Requiem entwickeln muss.¹³

Wie Sophokles' dramatische Umwidmung des Rituals des *kommos* transformiert Köcks Drama die gesamte Handlung zu einem konfliktreichen Requiem. Doch obwohl Köcks Version Butlers und Sophokles' Interesse an den politischen Möglichkeiten der öffentlichen Trauer als Form des Protests verbindet, zielt sie nicht darauf ab, eine emotionale Reaktion beim Publikum auszulösen. Durch den postdramatischen Verzicht auf psychologischen Realismus werden die Zuschauer weder zum Mitleiden mit Antigone eingeladen, noch werden die toten Flüchtlinge jemals personifiziert oder ihre Geschichten erzählt. Damit unterscheidet sich Köcks Drama von anderen aktuellen Neufassungen der *Antigone* für Migrationsfragen, beispielsweise Sophie Deraspes kanadischer Kinofilm *Antigone* (2019), der eine algerische Einwandererfamilie porträtiert, und das von dem Regisseur Omar Abusadaa und dem Dramatiker Mohammad Al Attar konzipierte Theaterstück *Antigone of Shatila* (2014–2016), in dem dreißig im Beiruter Flüchtlingslager Shatila lebende Syrerinnen ihre eigenen Erfahrungen anhand von *Antigone* reflektierten. Im Unterschied zur Personalisierung, die das Publikum zur Empathie einlädt, analysiert Köcks Drama europäische Einwanderungsdiskurse und -politiken kognitiv und konfrontativ; als betont ästhetisches Theaterprojekt zielt es eher auf eine distanzierte Reflexion als auf eine Intensivierung der emotionalen Beteiligung ab. Auf diese Weise umgeht die dramatische Trauerarbeit von Köcks Requiem die von Simon Stow im Kontext US-amerikanischer öffentlicher Trauer diskutierte Tendenz, dass Trauer als affektives Instrument genutzt werden kann, das eine bedingungslose moralische Unterstützung fordert und so den agonal-demokratischen Diskurs unterlaufen kann.¹⁴ Die Distanzierung von den Figuren bedeutet auch, dass Köcks Requiem als Tragödie weder *phobos*, *eleos* noch Katharsis evoziert und damit von den kanonischen Identifikations- und Rezeptionsmustern der Tragödie abweicht.

11 S. Goldhill: *Sophocles and the Language of Tragedy*, S. 110.

12 H. Foley: *Female Acts in Greek Tragedy*, S. 32–33, vgl. auch B. Honig, *Antigone Interrupted*, S. 2.

13 S. Goldhill: *Sophocles and the Language of Tragedy*, S. 113.

14 S. Stow: *American Mourning*, S. 11.

Wie kann ein theatrales Requiem, das nicht zum Mitgefühl einlädt, um eine entpersönlichte Menge trauern? Köcks Protagonistin verkündet bereits in ihrer ersten Szene programmatisch »mein leben gehört den toten«¹⁵, erklärt immer wieder »es sind unsere toten«¹⁶ und stirbt schließlich für ihr Anliegen. Ihre radikale Identifikation mit den Toten stellt die von Kreon deklarierte politische Vernunft und die selbstgewählte Ignoranz des Chores in Frage. Als Allegorie für ein selbstkritisches, postkoloniales europäisches Geschichtsbewusstsein stellt Antigone die ethisch drängende und politisch schwierige Frage, wie eng wir »die unsrigen« definieren, die wir angemessen beerdigen und betrauern: »humanität liebe familie worauf/ist dieser kontinent errichtet«¹⁷ Mit dem Argument, dass die Toten ein wesentlicher Teil Europas sind, bekämpft Antigone Kreons exklusiven Ansatz, der in der politischen Theorie als »domopolitics« bezeichnet wurde, um die »fateful conjunction of home, land and security« zu beschreiben.¹⁸ Eine solche Politik erkennt den Staat (oder im Fall von Europa den Staatenverbund) als zu schützende Heimat, während diese ausgrenzende Heimat gleichzeitig versucht, sich auszudehnen und andere zu unterwerfen. Köcks Stück betont diese beiden Aspekte der Domopolitik: Die koloniale Vergangenheit und die gegenwärtige neokoloniale wirtschaftliche Ausbeutung sind Teil des globalisierten Glaubens an »theben weltweit«,¹⁹ während der Heimatstaat selbst durch Mauern und Stacheldraht gesichert wird, um Rückwirkungen des eigenen Imperialismus zu vermeiden.

Während sich Köcks Antigone der Domopolitik Kreons widersetzt, ist ihre Position in Sophokles' Version eine andere. Wie Debra Bergoffen betont, ist Antigone in dieser Hinsicht nicht die idealisierte Freiheitskämpferin, zu der sie in der Adaptionen- und Interpretationsgeschichte oft gemacht wurde. Antigone hat einen bemerkenswert engen Begriff von Verwandtschaft, wenn sie erklärt, dass sie ihr Leben nicht für das Begräbnis ihres Mannes oder ihres eigenen Kindes riskiert hätte, sondern nur für die Kinder ihrer toten Eltern, die aus einer inzestuösen und daher ungewöhnlich engen Beziehung hervorgegangen sind.²⁰ Nach Bergoffen steht Sophokles' Antigone daher für »a politics that continues to include some at the expense of others«²¹: »What plays out in *Antigone* is not the scandal of speaking for one's own but the destructive effects of speaking *only* for one's own«.²² Im Gegensatz dazu plädiert Köcks Antigone für eine radikale Erweiterung des Familienbegriffs, und ist bereit, ihr Leben für die toten Flüchtlinge zu opfern. Sie repräsentiert damit das,

15 T. Köck: *antigone*, S. 15.

16 Ebd., S. 15, 17, 42.

17 T. Köck: *antigone*, S. 45.

18 W. Walters: »Secure Borders, Safe Haven, Domopolitics«, S. 241.

19 T. Köck: *antigone*, S. 20.

20 Sophocles: *Antigone*, V. 967–970.

21 D. Bergoffen: »Antigone after Auschwitz«, S. A255.

22 Ebd., S. A256.

was Bergoffen als »construct of an extended or overextended family« diskutiert.²³ In ähnlicher Weise nutzt Richard Beardsworth *Antigone*, um eine trans- oder postnationale ethische Vereinigung der Lebenden jenseits von konkreten politischen Formen zu konzipieren: »a community of the equality of life that is not given in any specific institutional form«. ²⁴ Doch lassen sich diese weit gefassten, transnationalen Begriffe von Gemeinschaft migrationspolitisch operationalisieren? Welchen Beitrag kann Köcks politisches Theater leisten jenseits der Verhandlung von konkreten migrationspolitischen Maßnahmen?

Das Theater öffnet einen Raum für Reflexion und kritische Distanz, zum Beispiel die Möglichkeit, sich eine Gemeinschaft unabhängig von der Realisierbarkeit konkreter politischer Schritte vorzustellen oder die Zeit, über den angemessenen Umgang mit den Toten nachzudenken, um einer besseren Behandlung der Lebenden näher zu kommen. In diesem Sinne betont Hans-Thies Lehmann in seiner Untersuchung der antiken (seiner Ansicht nach prädramatischen) und postdramatischen Tragödie das Potenzial der Tragödie für Mehrdeutigkeit, Unterbrechung und Aufhebung der Logik, die normalerweise unser Denken und Handeln leitet. Er hebt *Antigone* als ein Modell hervor, das zeigt, wie die Konzentration auf die Forderungen der Toten die rationale und berechnende Logik der Macht, des Staates und der Gesetze unterlaufen kann.²⁵ Für Lehmann bietet die gesamte Tragödie und insbesondere *Antigone* ein Medium und ein Forum, in dem politische Binaritäten aufgehoben und Alternativen jenseits der politischen Rationalität erwogen werden können.²⁶ Köcks postdramatisches Requiem reaktiviert *Antigone* auch aus diesem Grund: um ein theatrales Requiem zu schaffen, das die aktuelle Logik von Macht und Recht unterbricht und suspendiert. Der Unterschied zwischen Aktivismus auf der Straße und ästhetischen Interventionen wie Köcks wurde besonders bei der Premiere von *antigone. ein requiem* am Wiener Burgtheater im September 2020 spürbar, die zusammenfiel mit Protesten vor dem Theater gegen die Entscheidung vom damaligen Bundeskanzler Kurz, keine Flüchtlinge aus dem in Flammen stehenden Flüchtlingslager Mória in Griechenland aufzunehmen. Während die Demonstranten auf der Straße konkrete politische Forderungen stellten, wurde im Theater ein Reflexionsraum eröffnet, der widersprüchliche Standpunkte präsentierte und ein Imaginationsraum, der sowohl den utopischen Glauben an eine global erweiterte Familie umfasste als auch dystopische Szenarien einer von Leichen übersäten Stadt der Toten. In seiner Poetikvorlesung 2019 machte Köck sein Interesse an einer Theaterpolitik deutlich, die die autonomen theatralen Mittel ernst nimmt, um über eindeutige politische Botschaften hinauszugehen und den für politische Reformen notwendigen

23 D. Bergoffen: »Antigone after Auschwitz«, S. A256.

24 R. Beardsworth: »Tragedy, World Politics and Ethical Community«, S. 105.

25 H. Lehmann: *Tragedy and Dramatic Theatre*, S. 177.

26 Ebd., S. 178.

Reflexions- und Imaginationsraum zu schaffen.²⁷ Der Titel seines Vortrags, »ghost matters«, und sein Interesse an den »toten möglichkeiten« des Theaters unterstreichen Köcks allgemeines Interesse an den Resten der Vergangenheit, die darauf warten, für eine noch unvorstellbare Zukunft aktiviert zu werden.

Wie in Sophokles' Version zeigt sich auch in Köcks *Antigone* vom ersten Auftritt an ein intensives Bekenntnis zu ihrer Verbundenheit mit den Toten, das sie in einen Grenzzustand zwischen Lebenden und Toten versetzt, der sich schließlich in ihrer Beerdigung zu Lebzeiten realisiert. Die jüngere Forschung hat auf eine Wortwahl von Sophokles aufmerksam gemacht, die Antigones Grenzzustand zwischen Leben und Tod mit dem Grenzzustand von Migranten in Verbindung bringt: Sie bezeichnet sich selbst wiederholt als »metoikos«, also als Fremde mit dem Recht, in der Polis zu leben, als ansässige Ausländerin. Es gibt vor allem zwei Erklärungen dafür, warum sich die Tochter eines Herrschers »metoikos« nennt, nämlich ihre Herkunft als »anything but the ordinary offspring of a legitimate union between two Thebans«²⁸ und ihr langsamer Tod in der Höhle, der sie aus den Sphären der Lebendigen und der Toten gleichermaßen verbannt. Wie Andrés Fabián Henao Castro in einem Artikel hervorhebt, der *Antigone* zur Entwicklung einer politischen Theorie des Fremden heranzieht, lässt sich dieser Grenzzustand zwischen Leben und Tod auf das Fehlen einer Heimat für den Fremden beziehen.²⁹ In Anlehnung an Hannah Arendts Theorie der Staatenlosigkeit analysiert Castro die politischen und psychologischen Auswirkungen dessen, was er »contagious potency of the dead body of the exile« nennt.³⁰ Er argumentiert, dass die Verweigerung oder Unfähigkeit, die Toten in einer angemessenen Form zu begraben, die Lebenden zumindest metaphorisch heimsucht und tötet. In Köcks Version, die mit einem von Arendt übernommenen Motto beginnt, akzeptiert Antigone nicht nur radikal ihre eigene enge Verbundenheit und ihre Verschuldung gegenüber den Toten, sondern es gelingt ihr schließlich auch, den Chor von ihrer unentrinnbaren Verwobenheit mit den Toten zu überzeugen. Der Chor akzeptiert nach und nach seine Verwandtschaft mit den Toten und seine historische Verantwortung für die aktuelle Migration: »hinab erblicken wir uns/selbst im wasser dort erzittern vor/uns selbst im wasser dort erzittern davor/was der mensch/möglich macht«. ³¹

Im Gegensatz zu Sophokles' Version beklagt Köcks Antigone ihren bevorstehenden Tod nicht in einem Klagelied. Stattdessen nimmt sie eine völlig unsentimentale, kämpferische Haltung ein, während Köck den *kommos* dem Chor zuweist, der sein eigenes Schicksal beklagt, nachdem er seine historische Schuld eingestanden hat.

27 Vgl. T. Köck: ghost matters.

28 G. Bakewell: Aeschylus *Suppliant Women*, S. 81.

29 A. F. H. Castro: »I Am a Stranger!«, S. 313.

30 Ebd., S. 314.

31 T. Köck: *antigone*, S. 78.

Köcks Antigone stellt den Chor wegen seines trägen, politisch irrelevanten und heuchlerischen Selbstmitleids zur Rede: »fällt euch/nichts anderes ein als der/geschichte klagend flehend nur zuzuschauen bis/eure schuldenlast die ihr/verursacht wiederkehrt«. ³² Als sie sich weiter über den Chor lustig macht: »eure/labral an der eigenen/ausweglosigkeit euer/weißer opferkult eure/europäische großwelttuerei voll/selbstmitleid und augen zu und/noch ein untentdeckter markt den man voll trauer in/den augen ausschachten könnt«, ³³ verspottet sie auch die antike Tragödie selbst als das grundlegende europäische Opferritual, dessen globaler Export als Träger europäischer Werte, Philosophie und Kunst die koloniale Ausbeutung legitimierte und dessen tragisches Skript eines vorherbestimmten Schicksals nun zur europäischen Selbstexkulpation genutzt wird. Daher singt Antigone in ihrem letzten Auftritt auch ein Requiem für die Tragödie selbst – oder genauer gesagt, für die politische Aneignung der Tragödie als Trägerin europäischer Überlegenheit, die historisch zur Legitimierung des Kolonialismus als Projekt der Aufklärung und des Fortschritts verwendet wurde und nun die Augen vor der globalen wirtschaftlichen Ausbeutung verschließt. Köcks Stück komponiert nicht nur *Antigone* neu, sondern untersucht auch forensisch eine verwesende, sich zersetzende *Antigone*, das untote postkoloniale Nachleben von Sophokles' Tragödie, die als Wiedergängerin Europa heimsucht.

In dieser Bewegung hin zum Gespenstischen und Zersetzten verwandelt sich Köcks Chor schließlich in die Toten in einem Prozess, der mit ihrer widerstrebenden Identifikation mit den Toten beginnt und in einer vollständigen Transformation endet. Die Regieanweisung für die Schlusszene vermerkt lakonisch: »chor kommt herein. jetzt chor der toten. verdrückt. zombifiziert. mumifiziert. nass«. ³⁴ Köcks Verwandlung des Chors der Europäer in den Chor der wiederbelebten toten Migranten verschmilzt die beiden Funktionen des Chores in der antiken griechischen Tragödie als »either space defenders or space invaders« ³⁵ und bietet ein dramaturgisches Pendant zu Beobachtungen wie der von Castro, dass »the living death will turn those who are alive into cadavers by their inability, as living bodies, to provide a proper burial for [their] already inert corporality«. ³⁶ Die massenhafte Rückkehr der Toten, die das Ufer in ein Meer von Leichen verwandelt, wird für Kreon eine gewalttätige Nemesis, die letzte Stufe seiner Katastrophe. Köcks hyperbolische Bildsprache greift hier die in der Migrationsdebatte häufig verwendeten Metaphern der ›Welle‹, des ›Stromes‹ und der ›Flut‹ von Geflüchteten auf und verwandelt sie in ein surreales, apokalyptisches Horrorszenerario: »kaum am strand dann angekommen/lagen sie

32 T. Köck: *antigone*, S. 81.

33 Ebd., S. 81–82.

34 Ebd., S. 110.

35 E. Hall: *Greek Tragedy*, S. 29.

36 A. F. H. Castro: »| Am a Stranger!«, S. 314.

kurz still dann schlugen sie/die augen auf erblickten mich auf den klippen/und folgten mir«; »die toten kommen wieder sie/stehen längst schon in der stadt/sie donnern lange schon an/eure tore sie sind euch bis/hierher gefolgt«. ³⁷ Castros These, dass die Verweigerung, die Toten ordnungsgemäß zu begraben, die Lebenden mit dem Tod infiziert, wird hier in ein Szenario des aggressiven Angriffs verwandelt. Anstatt Kreon wie in Sophokles' Version aus der Polis zu verbannen, wird Kreons rücksichtslos geschützter Raum hier von denjenigen eingenommen, die er fernhalten wollte: Die reanimierten Toten werden selbst zu Aktivist*innen ihrer Politik und töten Kreon schließlich in einer Geste der erzwungenen Aufnahme in den kollektiven Körper der Ausgeschlossenen.

Der Epilog lässt Ismene als einzige Überlebende unter den Leichen auf der Bühne zurück und verleiht ihr damit eine Prominenz, die sie auch in anderen neueren afrikanischen und europäischen *Antigone*-Versionen erlangt. ³⁸ In direkter Ansprache an das Publikum hat Köcks Ismene die letzten Worte, die bei Sophokles dem Chor gehören. Als zögernde Europäerin fragt sie sich selbst und damit auch das Publikum, das nun Teil des »wir« sein muss, von dem diese einsame Gestalt unter den Toten spricht, wie der zukünftige Umgang mit den Toten gestaltet werden soll:

wegen der paar hier
 toten wollen
 wir doch nicht wegen
 dieser paar toten hier wegen
 der toten hier wollen
 wir doch hier nicht wegen
 der ein zwei drei vier fünf sechs sieben
 toten wollen wir doch jetzt nicht wollen
 wir doch wollen wir doch wollen wir doch wollen wir ³⁹

Ismenes Epilog, der auf ihre Anagnorisis zuläuft, sie aber noch nicht ganz erreicht, lädt das Publikum ein, seine eigene Position im Spektrum des *Antigone*-Requiems zu finden: zwischen einer radikalen Identifikation mit den Toten und einer ignoranten Blindheit angesichts ihres Schicksals, zwischen dem Einsatz für ein angemessenes Gedenken an die Toten, das die Anerkennung der nicht ganz lebendigen lebenden Migranten einschließt, und dem Singen des Klagelieds für die selbsternannten europäischen, nun untoten Werte, wie sie von *Antigone* verkörpert werden. Ausgehend von Ismenes halb formulierter Frage, wie »wir« mit den Toten umgehen wollen, for-

37 T. Köck: *antigone*, S. 108; 109.

38 Siehe C. Wald: Yoruban Ritual and Sororal Commonality in Fémi Òsófisan's *Tègònni: An African Antigone*.

39 Ebd., S. 117.

dert uns Köcks Requiem auf, *Antigone* zu gedenken, zu begraben und für unseren gegenwärtigen Augenblick auf unsere Weise wiederzubeleben.⁴⁰

2. Magnet Theatres Ruinöse *Antigone*-Reassemblage

Auch in *Antigone (not quite/quiet)* ist Ismene als Überlebende zentral: Die Aufführung setzt mit einem Prolog Ismenes ein, der allerdings nicht auf die Zukunft ausgerichtet ist, sondern sich obsessiv mit dem postkolonialen Erbe der Vergangenheit beschäftigt. In verbalen, gestischen und tänzerischen Wiederholungsschleifen gefangen, versucht Ismene als uralte Frau verzweifelt, mit Antigone in ihrem Gefängnisgrab zu kommunizieren, um ihre Versäumnisse aufzuarbeiten. Geschrieben und gespielt von Jennie Reznick, Mitbegründerin und künstlerische Co-Direktorin von Magnet Theatre, beschäftigt sich dieser 45-minütige Monolog durch die antike Familiengeschichte mit der Scham der weißen, ehemals europäischen »leftovers«⁴¹ im heutigen Post-Apartheid-Südafrika. Verstärkt durch *whitening* mit clownesk verschmiertem Mund, wie Abbildung 1 zeigt, steht Ismene für »white shame« or the transgenerational shame tainting the colonizers' descendants«,⁴² für ein ausgestelltes, schambehaftetes Weißsein, das sich seiner individuellen und kollektiven Schuld bewusst ist und sich den Augen der Öffentlichkeit entziehen will. Ismene ist »shame's fossil«,⁴³ »charged with remembering«:⁴⁴ »I saw and heard but never spoke out, never placed my body in front, never risked, never protected, never shielded another older or younger. Never offered refuge or a safe house. Never carried a banner or a wore a sash. Never boycotted. Never sacrificed. I am one of those to be despised«. ⁴⁵ Zu spät hat sie erkannt, dass sie Antigone in ihrer Auflehnung gegen den Staat hätte unterstützen sollen, erst mit der Toten will sie sich solidarisieren, indem sie sich wie einst Antigone selbst immer wieder an den Wachen vorbei aus der Stadt schleicht zum Grab und Antigone mit Gesprächen

40 Köcks jüngstes Drama *Eure Paläste sind leer (all we ever wanted)*, im November 2021 an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt, setzt Köcks Anliegen in *antigone ein requiem* fort: das Theaterstück trägt als Untertitel *missa in cantu*, eine vom Priester gesungene Messe – als Priesterfigur fungiert hier Teiresias. Damit setzt er seine musikalisch-quasiliturgische Ästhetik fort, um den Klage- und Abgesang auf die europäische Kolonial- und Kapitalismusgeschichte dramatisch aufzubereiten, die im jüngsten Drama die Eroberung des heutigen Brasiliens im 16. Jahrhundert mit der aktuellen Opiat-Krise in den USA verknüpft.

41 Magnet Theatre: *Antigone*, S. 5.

42 Attwell, David/Pes, Annalisa/Zinato, Susanna: *Poetics and Politics of Shame*, S. 16.

43 Magnet Theatre: *Antigone*, S. 2.

44 Ebd., S. 10.

45 Ebd., S. 12.

und Beerdigungsritualen besänftigen will, um dem »roar of the unsettled dead«⁴⁶ gerecht zu werden. Doch diese verspätete Hinwendung zu den Toten bleibt ohne politische Konsequenzen für die Gegenwart oder Zukunft. Ismene kann allein auf den Tod hoffen und bittet das Publikum sogar, sie zu töten, um den Fluch der Vergangenheit zu beenden und Raum für Neues zu schaffen. Die Katastrophe und der Tod bleiben dieser post-tragischen, grotesken Figur allerdings verwehrt, die als Wiedergängerin in ihren Pathos-Schleifen gefangen ist. Wie in Köcks Requiem inszeniert auch Magnet Theatres *Antigone*-Fassung das Pathos der privilegierten Herrscherfigur als Selbstmitleid. So vermutet Ismene, dass das Publikum ihrer Performance überdrüssig sei, sich von ihrer Bühnenpräsenz marginalisiert und erstickt fühle:

We are sick of your voice. Your paleness, your moaning, your self-pity, this voice going on and on, your deluded sense of self-importance, your charity, your rules. Your guilt! Your shame! Shame, you say, the last we saw your address was still ›The palace.« Up on the hill. Butter on your table. Easy, easy! Old habits... Filling the space, the air, the air. We cannot breathe here while you go on and on. Your voice on and on and on!⁴⁷

Ismenes verspätete Anagnorisis steht damit in einem komplexen Verhältnis zum Publikum: während manche weiße Zuschauer*innen ihre Scham teilen mögen, inszeniert Ismene das übrige Publikum als ihrer repetitiven Selbstbeichtigungen überdrüssig, da sie zu viel Raum einnehmen. Zugleich ist die Tatsache, dass die privilegierte Figur die Stimme des Volkes/Publikums übernimmt, eine problematische Aneignung, die die Frage aufwirft, wie fundamental Ismenes Anagnorisis ist, ihre »recognition of shame – or shame as a form of recognition«,⁴⁸ ob sie das ganze Ausmaß ihrer Verfehlungen überhaupt erkennt. Wie Ato Quayson in seiner Diskussion von postkolonialen Tragödien argumentiert hat, ist diese komplexe Verschränkung von kollektiver Verantwortlichkeit und individueller Agency charakteristisch für postkoloniale Anagnorisis-Szenen,⁴⁹ in denen »tragic recognition goes in more than one direction at once«.⁵⁰ Ismenes schamhafte Einsicht repräsentiert alle weißen »leftovers« im postkolonialen Südafrika und steht zugleich in einem Spannungsverhältnis zu den Einsichten der jüngeren Generation und allen nicht weißen Mitgliedern des Publikums.

46 Magnet Theatre: *Antigone*, S. 9.

47 Ebd., S. 12.

48 S. Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, S. 102.

49 A. Quayson: *Tragedy and Postcolonial Literature*, S. 12.

50 Ebd., S. 31.

Abbildungen 1 und 2: Jennie Reznak als Ismene im ersten Teil von Magnet Theatres *Antigone* (not quite/quiet), Baxter Theatre Centre in Kapstadt, September 2019.



Copyright: Mark Wessels.

Ismenes Aufforderung zur Unterbrechung und Beendigung ihres Monologs hat auch eine metatheatrale Dimension. Wie Abbildung 1 zeigt, tritt Ismene auf wie ein aus der Zeit gefallener Geist des kolonialen Theaters, mit verstaubten Haaren, verschmiertem Make-Up und einem abgetragenen, altmodischen Kleid, das aus dem Theaterfundus zu stammen scheint. Ismene steht daher nicht nur für das literarische koloniale Archiv, sondern auch für die europäische Aufführungstradition.⁵¹ Von Beginn an versucht Ismene wie eine Aufziehfigur zu einsetzender klassischer Musik kodifizierte Figuren des klassischen Balletts exakt einzunehmen, wie Abbildung 2 zeigt, scheitert aber immer wieder an deren Ausführung. Ismenes Tanz ruft durch Felix Mendelssohn-Bartholdys Musik insbesondere eine Inszenierung von *Antigone* im Jahr 1841 in Potsdam in Erinnerung und damit »a turning point in theatre history«, als Europa die antike Tragödie als künstlerische Ausdrucksform wiederentdeckte.⁵² Vor allem Mendelssohn-Bartholdys Komposition, die ein Äquivalent zur Musikalität der griechischen Tragödienaufführung zu entwickeln versuchte, machte die *Antigone*-Aufführung zum ästhetisch überwältigendem Erlebnis, das auch in Leipzig, Dresden, München, Paris, London und New York gefeiert wurde. In Großbritannien waren die Aufführungen dieser Inszenierung in Covent Garden 1845 die erste *Antigone*-Aufführung nach über zweihundert Jahren und bedeutete den Beginn einer bis heute andauernden Präsenz des Dramas auf britischen sowie (post-)kolonialen Bühnen und Lehrplänen.⁵³ Mit größter Anstrengung und zunehmender Erschöpfung versucht Ismene, die erforderlichen

51 Für Fleishman ist zudem neben Athol Fugards, Winston Ntshona und John Kanis *Antigone*-Version in *The Island*, vor allem Fugards *Orestes* Projekt (1971) ein wichtiger Vorläufer seiner eigenen Arbeit.

52 E. Fischer-Lichte: »Politicizing Antigone«, S. 334.

53 F. Macintosh/E. Hall: Greek Tragedy and the British Theatre, S. 317.

kodifizierten Ballettposen und Pathosgesten anzunehmen, scheitert aber an deren korrekter Ausführung und unterbricht schließlich die Musik mit den Worten »This doesn't feel right« (5.00).⁵⁴ In der von Ina Wichterich, einem ehemaligen Mitglied von Pina Bauschs Tanzkompanie, entwickelten Choreographie wird die Anziehungskraft der unter dem Bühnenboden verorteten Toten umgesetzt durch Ismenes misslingenden Versuch, mit Spitzentanz der Schwerkraft zu entfliehen: stattdessen reibt sie aggressiv mit den Spitzen über den Bühnenboden, als wolle sie ihn aufbrechen und kollabiert immer wieder und versucht, den Bühnenboden körperlich zu durchdringen, um im Familiengrab aufgenommen zu werden (siehe auch Abbildung 1). Wie Mariama Diagne in ihrer Studie *Schweres Schweben* zu Pina Bauschs Tanztheater deutlich gemacht hat, sind Grabstätten und Unterwelten paradigmatische Orte, um das Spannungsfeld zwischen der Schwerkraft der toten Körper, der Leichtigkeit der Schattenwelt und der Ambivalenz der lebendigen Körper zwischen Schwerkraft und Leichtigkeit auszuloten:

Die Schwere im Schweben ist immer mit jenen Orten verbunden, an denen sie wirkt. Die Schwere eines Ortes findet beispielsweise im englischen Wort *graveyard* ihren Ausdruck: der Friedhof, an dem Verstorbene in ihren Gräbern (*graves*) ruhen. Die Dynamik des Luftschritts *pas grave* und das Grab als Platz und Ort schwerer, weil regloser Körper sind wiederum konstitutiv für die Entwicklung [...] der tanztechnischen Grammatik des Klassischen Akademischen Tanzes im 19. Jahrhundert,⁵⁵

der im Spitzentanz die Schwerelosigkeit der Ballerina feierte. *Antigone* (*not quite/quiet*) ruft damit zu Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem postkolonialen Erbe nicht allein Sophokles' Text, sondern die europäische Theatertradition auf, um sie zu verwerfen und nach einer neuen Ausdrucksform zu suchen. Entsprechend spricht Ismene später mit kurz aufblitzender Begeisterung von »A new start. A birth... Look there – an empty stage. E...m...p...ty. Full of promise«,⁵⁶ bleibt aber selbst in der Wiederholung der alten Narrative und Ausdrucksformen und der beständigen Adressierung der Toten gefangen, bis sie schließlich von der Bühne vertrieben wird – um am Ende der Aufführung als Wiedergängerin erneut aus dem Off zu erscheinen und zu einer weiteren Beckettischen, tragikomischen Wiederholungsschleife anzusetzen.

Wenn die weißgeschminkte Ismene wiederholt Antigone als »my other, my parallel«⁵⁷ bezeichnet, oder feststellt, »We were the same possibilities unfolding in dif-

54 Magnet Theatre, Aufführungsvideo 5.00.

55 M. Diagne: *Schweres Schweben*, S. 13.

56 Magnet Theatre: *Antigone*, S. 3.

57 Ebd., S. 2.

ferent directions«⁵⁸ stellt sich für das Publikum die Frage, für wen Antigone und die mit ihr assoziierte Politik der Toten steht: für eine weiße Anti-Apartheid-Kämpferin, die sich anders als »obedient Ismene«⁵⁹ gegen den Staat gestellt und ihr Leben riskiert hat? Oder ihre schwarze »Schwester«? Der Prolog lässt diese Fragen offen, und der darauffolgende Mittelteil, in dem ein multiethnischer und multigeschlechtlicher Antigone-Chor auftritt, kann nur bedingt als Auflösung gelesen werden, da die drei Teile von *Antigone (not quite/quiet)* dramaturgisch nicht ineinandergreifen, sondern als eigenständige, isolierte Reaktionen auf die antike Vorlage und die koloniale Geschichte nebeneinanderstehen. Die räumliche Trennung Ismenes von Antigone, die trotz aller Bemühungen nicht erreicht werden kann, ist dramaturgisch durch die Separation der drei Teile reflektiert. Wie Fleishman erläutert,

the dramaturgical impulse arose from a realization of how separated we are so many years after the supposed end of apartheid. How despite the fact that we continue to live together in close proximity, we do not/cannot/wish not to see or understand each other, across intersecting divisions of race, gender, class and sexuality. Like the three parts of this triptych, we reach but cannot touch; we touch but cannot bind into any sense of a whole; we remain inevitably inconvenient to each other, immovable from our common landscape. Despite lofty ambitions of reconciliation and social cohesion, or our deepest, darkest desires to be rid of each other, we are stuck together.⁶⁰

Entsprechend dieser Trennung öffnet sich die auf Abbildung 1 gezeigte Bodentür zu Antigones Höhlengrab erst, nachdem Ismene von der Bühne vertrieben wurde und lässt, wie Abbildung 3 zeigt, einen dreizehnköpfigen Chor von jungen Antigone-Figuren aus dem Grab treten, der von Darsteller*innen verschiedenen Geschlechts und verschiedener Ethnien dargestellt wird. Der Mittelteil zeigt zu von Neo Muyanga komponierter Musik eine Choreographie, die gesungene und getanzte Passagen aus Klage-, Kirchen- und Protestliedern amalgamiert mit Bruchstücken aus Sophokles' Texten und mit Texten der Darsteller*innen sowie Gedichten der südafrikanischen Lyrikerin Mandisa Vundla, die sie in Reaktion auf

58 Ebd., S. 11.

59 Ebd., S. 9.

60 M. Fleishman: »African Blog Takeover #6«. Fleishman selbst bezeichnet seine Diagnose als deprimiert; noch 2013 beschrieben er und Reznick die Mission von Magnet Theatre optimistischer als »a model for a particular way of being in South Africa, in which people can learn to be together as opposed to separate, which is what apartheid was all about. So what is important for me is the possibility that people of different ages, and people of different classes, and people of different races can be together in the space making stuff together, and feel heard and empowered in the process as people« (M. Lewis/A. Krueger: »Plotting the Magnetic Field, S. 30).

Antigone geschrieben hat. Fleishman inszenierte diesen vielstimmigen und viel-sprachigen chorischen Teil, vorgetragen auf Englisch, Afrikaans, Zulu und Xhosa als »Antigone's scream – the resounding voice of the youth of the new South Africa, angry with the slow pace of change, with the corruption of their parents' generation who when handed the precious possibility of freedom, were unable or unwilling to care for it«. ⁶¹ Damit stellt sich *Antigone* (*not quite/quiet*) in die postkoloniale süd-afrikanische Tradition von *Antigone*-Bearbeitungen und markiert zugleich die historische Differenz: Während in früheren südafrikanischen *Antigone*-Bearbeitungen und im politischen Diskurs Sophokles' Protagonistin für den Befreiungskampf gegen das Apartheidregime stand, repräsentieren die multiplizierten Antigones hier verschiedene Protestanliegen und -formen im Postapartheid-Südafrika. Die berühmteste südafrikanische *Antigone*-Bearbeitung, *The Island*, entstand in den 1970er Jahren als Reaktion auf eine Gefängnisproduktion von *Antigone* auf Robben Island, in der Nelson Mandela die Rolle Kreons übernahm. In seinen Memoiren bezeichnet er *Antigone* als »freedom fighter« ⁶² und auch Athol Fugards, Winston Ntshonas und John Kanis *The Island* inszeniert Sophokles' Protagonistin als Inspiration für den Widerstandskampf. In der südafrikanischen *Antigone*-Tradition, in der »a new version or production of *Antigone* often indicates a cultural shift that corresponds to changed or changing social and political circumstances«, ⁶³ steht Magnet Theatres aktuelle Produktion hingegen für die Desillusion und Wut angesichts der Schwierigkeiten, die Vergangenheit gänzlich zu überwinden.

Der *Antigone*-Chor beginnt mit Bruchstücken aus Antigones Klagelied und formuliert seine Gefangenschaft in einem liminalen Stadium, »Lost between life and death forever«, ⁶⁴ aber auch seine Entschlossenheit zum Protest. Während im *Isme-ne*-Teil Rückschau, Reue und Trauer im Zentrum stehen und sich keine politische Agency aus der Trauer entwickelt, ist die Politik der Toten im *Antigone*-Teil neben intensiver Klage und Trauer auch von Wut getragen. Die gezeigten Protestformen sind eine Assemblage aus verschiedenen Kontexten, Gattungen und Medien, sie verbinden Zitate von Protestliedern und -slogans der Vergangenheit mit aktuellen Formen. So verweist die programmatische Zeile des Chores, »we do not die/We multiply« auf die afroamerikanische Populär- und Protestkultur, es werden aber auch eine Vielzahl von südafrikanischen Protesten referenziert und neue Slogans entwickelt. Ein in verschiedenen Sprachen wiederholter Protestslogan entstammt Mandisa Vundlas Gedichten, die sie in Reaktion auf *Antigone* geschrieben hat: »Our anger, is the only weapon we trust/and so we carry it/like a gun«. ⁶⁵

61 M. Lewis/A. Krueger: »Plotting the Magnetic Field«, S. 30.

62 N. Mandela: *Long Walk to Freedom*, S. 442.

63 B. van Zyl Smit: »Antigone in South Africa«, S. 282.

64 Magnet Theatre: *Antigone*, S. 20.

65 Ebd., S. 21.

Abbildung 3: Der Auftritt des Antigone-Chors im zweiten Teil von Magnet Theatres Antigone (not quite/quiet), Baxter Theatre Centre in Kapstadt, September 2019.



Copyright: Mark Wessels.

Die Polyvalenz der Antigone-Figur und damit der von den Toten geforderten Politik wird zusätzlich dadurch gesteigert, dass Antigone sowohl in Ismenes Darstellung als auch im Mittelteil nicht nur gegen rassistische, sondern auch gegen sexistische Diskriminierung und Gewalt kämpft und sich die Anti-Apartheid-Kämpfe der Vergangenheit und aktuelle Proteste verbindet. So sagt Ismene,

I have become very good at looking away, avoiding the headlines, the thump in my heart.
But not she
My sister.
Oh no.
The headlines are red rages to a bull.
She is full of no and refusal and interruption
Armed!
Armed with buckets of shit and fire
And poo
Even her naked body
A protest against
Against
Against the palace, against the patriarchy, against the police

Crazy since she was born
She is a torrent of air, a sandstorm.⁶⁶

Ismene bezieht sich hier auf Protestformen, die in Kapstadt in den vergangenen Jahren genutzt wurden. So bewarfen in den von nationalen und internationalen Medien als ›poo-wars‹ und ›poo protests‹ beschriebenen Aktionen Demonstrierende im Winter 2013 Regierungsgebäude, die Autobahn und den Flughafen mit Fäkalien aus tragbaren Toiletten, um auf die schlechten hygienischen Standards in den Townships hinzuweisen.⁶⁷ Während der #RhodesMustFall-Proteste an der University of Cape Town im Jahr 2015 wurde die auf dem Campus prominent platzierte Statue von Cecil Rhodes mit Exkrementen beworfen um dem »collective disgust« angesichts der kolonialen Ausbeutung Ausdruck zu geben, deren Erbe sowohl die schlechte sanitäre Versorgung in den Townships als auch die University of Cape Town, die auf von Rhodes vermachten Grundstücken errichtet wurde, bis heute prägt.⁶⁸ Die von Ismene referenzierte Nacktheit als weibliche Protestform wurde von Demonstrantinnen während verschiedenen Protestaktionen in Südafrika gegen sexualisierte Gewalt in den vergangenen zehn Jahren genutzt, darunter auch von den #RhodesMustFall auch #FeesMustFall-Bewegungen an den Universitäten, die 2015 in Kapstadt begannen. Wie die südafrikanische Autorin Sisonke Msimang in einem Beitrag für den britischen *Guardian* zeigte, reaktivieren die Aktivistinnen hier eine Protestform, die bereits gegen koloniale Besetzer im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert sowie 1990 in der Dobsonville Township gegen die Apartheid-Regierung eingesetzt wurde.⁶⁹

Im Unterschied zur schuldbesetzten, weißen Schamhaftigkeit Ismenes steht Antigone so für die Befreiung von weiblicher Schamhaftigkeit und die politische Funktionalisierung der Beschämung des Gegenübers. Die feministischen Proteste wandten sich sowohl gegen das schamhafte Schweigen nach Vergewaltigungen als auch das *body-shaming*, das die Berichterstattung über die Proteste begleitete: »Through events like the recent anti-rape protests, this new generation of feminists rejects the notion of shame. They understand that shame is the tactic of bullies. Shame breeds silence and silence is a misogynist's greatest ally.«⁷⁰ Sandra Young sieht die Funktion der Proteste über die Zurückweisung von weiblich besetzter Schamhaftigkeit hinaus in der politischen Beschämung des Gegenübers und darin, auf »public shame« hinzuweisen.⁷¹ Dass weibliche Nacktheit internationale me-

66 Magnet Theatre: *Antigone*, S. 17–18.

67 S. Robins: »Poo Wars«.

68 Vgl. K. Serino: »Anti-racism protesters in South Africa«.

69 S. Msimang: »South Africa's topless protesters«, siehe auch S. Young: »Feminist Protest«, S. 159.

70 Ebd., siehe auch H. Ndlovu: »Womxn's bodies reclaiming the picket line«, S. 75.

71 S. Young: »Feminist Protest«, S. 164.

diale Aufmerksamkeit erregen würde, war dabei von den Aktivistinnen strategisch eingeplant: »Compellingly, they used an old format alongside new technology to transmit their message. Fully aware of the camera lenses and of the potential for their images to go viral, the activists demonstrated that they are capable of both making and amplifying a scene«. ⁷² Die an Protesten in University of the Witwatersrand in Johannesburg beteiligte Aktivistin Hlengiwe Ndlovu hat deutlich gemacht, dass sich die Protestierenden auf ein transnationales Netzwerk von Feministinnen bezogen, zum Teil geknüpft über die Organisation Femen, die seit ihrer Gründung 2008 in der Ukraine Nacktheit für politische Proteste in fast allen europäischen Ländern sowie Russland, Weißrussland, Ägypten, Tunesien und der Türkei genutzt haben. ⁷³ Die global zirkulierende Protestform wird so lokal aufgegriffen und für spezifische lokale Anliegen genutzt, während ihre Weiterreise durch die mediale Berichterstattung miteingeplant ist; ⁷⁴ es handelt sich um eine multimediale, multilokale Protestszene, wie auch Judith Butler deutlich gemacht hat:

When the scene travels, it is both there and here, and if it were not spanning both locations – indeed, multiple locations – it would not be the scene that it is. Its locality is not denied by the fact that the scene is communicated beyond itself and so constituted in global media; it depends on that mediation to take place as the event that it is. [...] [W]hen the event travels and manages to summon and sustain global outrage and pressure [...], then the local will have to be established time and again in a circuitry that exceeds the local at every instant. ⁷⁵

Da die Fallism-Proteste auf die Entfernung der Rhodes-Statuen, die Umbenennung der universitären Gebäude, Straßen und Plätzen, aber auch die Transformation der

72 S. Msimang: »South Africa's topless protesters«.

73 H. Ndlovu: »Womxn's bodies reclaiming the picket line«, S. 75, siehe auch S. Young: »Feminist Protest«, S. 164 und K. Eileraas: »Sex(t)ing Revolution«. Dabei gehört es zu den Paradoxien der Adaptiongeschichte von *Antigone*, dass sich 2013 in Frankreich eine Gruppe junger konservativer bis rechtsnationaler Frauen unter dem Namen »Les Antigones« formierte, die sich gegen den »Sextremismus« von Femen wenden, und in einem an Femen gerichteten YouTube-Video in weißen, unschuldig-femininen Kleidern verkünden, »Femen, you assert that women must fight through feminism. We reply that they must fight with femininity«, Antigone zitiert mit »Tis not my nature to join in hating, but in loving« und ihrem Entsetzen über Femen's »degrading methods, reducing women to their bodies« Ausdruck geben (»The Antigones send a message to Femen«; siehe auch die Webseite der Bewegung: <https://lesantigones.fr/qui-sommes-nous/>).

74 Dass diese transnationale Zirkulation nicht reibungslos verläuft, zeigt das Beispiel der tunesischen Feministin Amina Tylers/Amina Sbouï, die sich zunächst Femen anschloss, sich dann aber öffentlich von der Organisation distanzierte, da Femen in ihren Protestaktionen islamophobe Stereotypen reproduziert habe.

75 J. Butler: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, S. 92.

(post)kolonialen universitären Strukturen und Lehrpläne sowie den leichteren Zugang zur Bildung für nicht-privilegierte Bevölkerungsgruppen abzielten, stehen sie in direktem Verhältnis zu *Antigone* und werfen die Frage auf, ob die europäische Tradition verworfen werden muss oder – wie in der berühmtesten afrikanischen *Antigone*-Fassung *The Island* – als Protestform genutzt werden kann, um eine bessere Zukunft zu erreichen.

Diese Frage wurde während der Proben besonders dringlich, weil die Arbeit an dem Theaterstück im September 2019 für Proteste gegen sexualisierte Gewalt und Femizide unterbrochen wurde, die in Reaktion auf die Vergewaltigung und den Mord an Uyinene Mrwetyana, einer Studentin der University of Cape Town, stattfanden. Bekannt geworden als #AmINext-Proteste, forderten die Protestierenden längst überfällige politische Maßnahmen zum Schutz von Frauen ein, die sich in Südafrika zu keiner Tageszeit und an keinem Ort sicher fühlen können, wie Mrwetyanas Ermordung am Nachmittag in einer Postfiliale grausam verdeutlichte. Aktivistisch gewendete Trauerarbeit fand so direkten Eingang in die theatrale Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie zur Politik der Toten, was dem Prinzip des kollaborativen *workshop theatre* und der ›politicized performance‹ von Magnet Theatre entspricht.⁷⁶ Magnet Theatres *Antigone*-Fassung amalgamiert die gereiste und weiterreisende Tragödienform mit der reisenden Protestform zu einem Theaterabend, der explizit »not quiet« sein will, sondern – wie Köcks Requiem – als ästhetische wie politische Unruhestiftung fungiert. Die schwarze Kleidung der *Antigone*-Figuren ist eine direkte Referenz zu den #AmINext-Protesten, in denen die Protestierenden ebenfalls Trauerkleidung trugen, ebenso wie die Verkündung von Parolen wie »Fuck the patriarchy!«.⁷⁷

Allerdings macht der *Antigone*-Teil auch die Grenzen der Politik der Toten deutlich, weil die Handlungsfähigkeit der Figuren zwischen Leben und Tod, zwischen Befreiung und Freiheit begrenzt bleibt. So werden in einer längeren Sequenz verschiedene Monologe der *Antigone*-Darsteller*innen vorgetragen, an deren Ende sie jeweils reglos zu Boden sinken. Anders als in Köcks *Antigone*-Version, in der den Toten durch ihre Reanimierung Handlungsfähigkeit gegeben wird, hinterfragen diese Ohnmachtsmomente die Wirkmächtigkeit der vorgetragenen Proteste. Der erste Monolog beginnt mit der Ausführung eines theatralesierten Rituals, in dem die Darstellerin Steine in die Luft wirft und dann deren Anordnung auf dem Boden genau studiert, vermutlich um daraus die Zukunft abzulesen. Auf Zulu sagt sie, »my land/land of my struggle/this land only in death I will forget«. Ihr anschließender Monolog entstammt einem der Gedichte von Vundla und sagt die Unmöglichkeit einer weiblichen, schwarzen Revolution vorher:

76 M. Lewis/A. Krueger: »Plotting the Magnetic Field«, S. 16–18.

77 Magnet Theatre: *Antigone*, S. 25.

Dreaming while black
 Is a revolution delayed
 Dreaming while black woman
 is a revolution denied
 A dream with soiled hands and sinking feet
 A body broken like a promise safe couldn't keep
 We are chasing our dreams while being chased on the streets
 We are reaching for the stars
 While someone keeps reaching for our bodies
 at school
 at home

 at work
 at play
 Dreaming while black is a revolution delayed
 Dreaming while black woman
 Is a disappearing act⁷⁸

Trotz der musikalischen, tänzerischen und verbalen Kraft und Aggression, die der Antigone-Teil zeigt, bleibt der gezeigte Protest in dem Zwischenbereich von Antigones Höhle gefangen, die für die bisher uneingelöste Zukunft einer echten Überwindung der Apartheid steht, für »our postcolonial present which is tragic in the way that it cannot escape the shameful past that is supposed to have passed but continues to haunt our every current moment«. ⁷⁹ Wie viele postkoloniale Tragödienbearbeitungen verweigert auch diese Katastrophe, Katharsis sowie Revolution und konzentriert sich auf »the depiction of pain and an unrelieved emotional suffering«. ⁸⁰ So sagt der Chor im Schlussteil der Performance, »We must find ways to unbury ourselves/When we howl, for our freedom«, ⁸¹ während sie die Bühnenbeleuchtung an den vorderen Bühnenrand schieben und das Publikum so zunehmend blenden – sie kündigen so den abschließenden Teil des blinden Sehers Teiresias an, der über eine Videoinstallation von Kirsti Cummings auf drei Bildschirmen eingespielt wird.

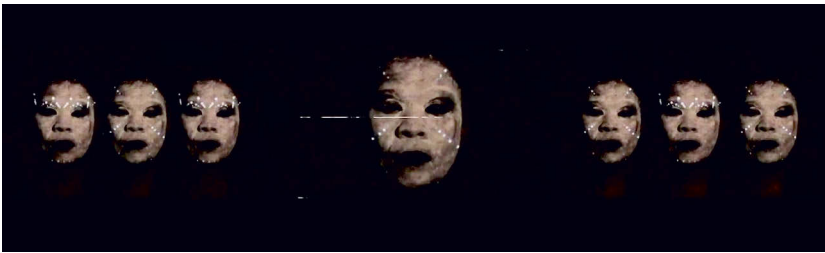
78 Magnet Theatre: Antigone, S. 22–23.

79 M. Fleishman: »African Blog Takeover #6«.

80 A. Quayson: Tragedy and Postcolonial Literature, S. 29.

81 Magnet Theatre: Antigone, S. 25.

Abbildung 4: Faniswa Yisa als Teiresias. Bearbeitetes Standbild aus Kirsti Cummings Videoinstallation im dritten Teil von *Antigone (not quite/quiet)*.



Copyright: Magnet Theatre.

Im Teiresias-Teil trägt die Performerin Faniswa Yisa auf Englisch sowie Xhosa ein narratives, allegorisches Gedicht von SEK Mqhayi aus dem Jahr 1908 vor, das kurz vor der Gründung der südafrikanischen Union über misslungene politische Führung reflektiert und dessen Untertitel auch dem Theaterstück seinen Untertitel gibt: »Ninganiki Okungcwele Ezinjeni«, »Gib Hunden keine heiligen Dinge«. Dazu werden Szenen der politischen Unruhen und Proteste in Südafrika gezeigt, die bereits in den vorhergehenden Teilen verbal und körpersprachlich referenziert wurden, darunter die #FeesMustFall- und #RhodesMustFall-Bewegungen sowie die Proteste gegen sexistische und sexualisierte Gewalt. Teiresias' Ausblick auf die Zukunft ist sprachlich und medial entrückt: Mqhayis anachronistisches, poetisches Xhosa war für den Großteil des Publikums schwer oder gar nicht verständlich. Während Ismene das Publikum in direkter Ansprache mit ihrer Scham konfrontiert, und der Mittelteil die vierte Wand nicht direkt durchbricht, findet in der Videoinstallation des Teiresias-Teils kein direkter Austausch mit dem Publikum statt. Diese formale Unnahbarkeit entspricht einer konzeptionellen politischen Entrücktheit, da der Teiresias-Teil auf eine neue, noch unerreichbare Stufe des Denkens und Lebens hinweisen will: Wie das Standbild aus Cummings Videoinstallation in Abbildung 4 zeigt, Yisa als Teiresias deutet im Anschluss an den geschlechtswechselnden Seher eine zukünftige Identität jenseits der bisherigen Kategorien von *gender* und *race* an, insofern das weißgeschminkte Gesicht der schwarzen Performerin und ihre Stimme geschlechtlich und ethnisch uneindeutig bleiben. Der tentative abschließende Teil der Trilogie entspricht so am ehesten der Mission von Magnet Theatre, die sich als »leap into the unprecedented and the unknown« versteht und als »machine for thinking the future«. ⁸² Die Verdrängung der antiken, europäischen Folie zugunsten eines historischen südafrikanischen

82 M. Fleishman: »Making Space for Ideas«, S. 72.

Textes signalisiert diesen Ausblick, wenn auch noch entrückt, auf eine ›new stage‹ jenseits der (post)kolonialen Muster.

Fast zeitgleich uraufgeführt, bieten *antigone (ein requiem)* und *Antigone (not quite/quiet)* zwei unterschiedliche postkoloniale Reaktionen auf Sophokles' Tragödie aus europäischer und afrikanischer Perspektive. Köcks Umdichtung als Requiem erkundet die europäische Migrationspolitik durch eine apokalyptische Inszenierung der Nekropolitik an Europas Grenzen. Dabei rekonstruiert Köck Sophokles' Vorlage nicht nur, sondern inszeniert das postkoloniale kulturelle Erbe als ein sich zersetzendes, von seiner Geschichte entstelltes Material, das als Wiedergänger auf heutigen europäischen Bühnen an die postkoloniale Verantwortung erinnert. Die Politik der (Un)Toten betrifft hier sowohl die Handlung als auch die Reaktivierung des Archivs für die Gestaltung einer gerechteren Zukunft. Magnet Theatre zeigt in seinem kollaborativ erarbeiteten Projekt drei voneinander getrennte, unterschiedliche Reaktionen auf *Antigone*, die die Spaltungen im post-Apartheid-Südafrika reflektieren sowie eine zeitliche Staffelung bedeuten: Ismenes Monolog steht für die koloniale Vergangenheit, die die Gegenwart immer wieder heimsucht, die protestierende junge Generation im *Antigone*-Teil für die Gegenwart, während der abschließende Teil des blinden Sehers die Zukunft zu kartieren versucht. Die multiplizierte *Antigone*-Figur repräsentiert eine vielschichtige, entindividualisierte Politik der Toten, die vergangene Proteste gegen die Kolonisierung und das Apartheid-Regime amalgamiert mit Protesten gegen die ANC-Regierung, etwa durch Referenzen zum Marikana-Massaker, sowie mit den Protesten der 2010er Jahre für die Dekolonisierung der Universitäten und Lehrpläne und gegen sexualisierte Gewalt. Indem der *Antigone*-Chor aber als Todgeweihte innerhalb ihres Gefängnisses verweilen, bleibt die Wirkmächtigkeit ihrer Politik fraglich. Die Politik der Toten hat in der ›not quite‹-*Antigone* bildungs- und theaterpolitische Relevanz, insofern Sophokles' von der Kolonialgeschichte ›ruiniertes‹ Drama in Fragmenten und für Fragmente reaktiviert wird, und es im letzten Teil abgelöst wird durch Versatzstücke aus dem südafrikanischen kulturellen Archiv, die den prophetischen Blick in die Zukunft ermöglichen sollen.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*, 2. Auflage, Edinburgh: Edinburgh UP 2014.
- Antigone (not quite/quiet)*, 2019. Eine Produktion von Magnet Theatre. R: Mark Fleishman. Unpubliziertes Manuskript und Aufführungsvideo.

- Atwell, David/Pes, Annalisa/Zinato, Susanna: »Introduction«, in: David Atwell/Annalisa Pes/Susanna Zinato (Hg.) *Poetics and Politics of Shame in Postcolonial Literature*, New York: Routledge 2019, S. 1–42.
- Bakewell, Geoffrey W: *Aeschylus's Suppliant Women: The Tragedy of Immigration, The U of Wisconsin P* 2013.
- Beardsworth, Richard: »Tragedy, World Politics and Ethical Community«, in: Toni Erskine/Richard Ned Lebow (Hg.) *Tragedy and International Relations*, Palgrave Macmillan 2012, S. 97–111.
- Bergoffen, Debra: »Antigone after Auschwitz« in: *Philosophy and Literature*, 39,1 (2015), S. A249–59.
- Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge: Harvard UP 2015.
- Butler, Judith: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso 2004.
- Castro, Andrés Fabián Henao: »Antigone Claimed: ›I Am a Stranger!‹ Political Theory and the Figure of the Stranger«, *Hypatia* 28,2 (2013), S. 307–22.
- Diagne, Mariama: *Schweres Schweben. Qualitäten der Gravititas in Orpheus und Euridyke von Pina Bausch*, Bielefeld: transcript 2019.
- Eileraas, Karina: »Sex(t)ing Revolution, Femen-izing the Public Square: Aliaa Magda Elmahdy, Nude Protest, and Transnational Feminist Body Politics«, *Signs* 40,1 (2014), S. 40–52.
- Fischer-Lichte, Erika: »Politicizing Antigone«, in: S.E. Wilmer/Audrone Zukauskaitė (Hg.) *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford: Oxford UP 2010, S. 329–352.
- Fleishman, Mark: »African Blog Takeover #6: *Antigone (not quite/quiet): A Tragedy in Three Parts*«, *Classical Reception Studies Network* vom 17.03.2021, classicalreception.org/african-blog-takeover-6/.
- Fleishman, Mark: »Making Space for Ideas: The Knowledge Work of Magnet Theatre«, in: Megan Lewis/Anton Krueger (Hg.), *Magnet Theatre: Three Decades of Making Space*, Pretoria: U of South Africa P 2016, S. 55–75.
- Fleishman, Mark: »Tragedy, Apartheid, (de)Coloniality«, in: Phillip Lammers/Juliane Vogel/Christina Wald (Hg.), *Travelling Tragedy*, im Erscheinen.
- Foley, Helene P: *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton: Princeton UP 2001.
- Goldhill, Simon: *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford: Oxford UP 2012.
- Hall, Edith: *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford UP 2010.
- Hardwick, Lorna/Gillespie, Carol (Hg.): *Classics in Post-Colonial Worlds*, Oxford: Oxford UP 2010.
- Honig, Bonnie: *Antigone Interrupted*, Cambridge: Cambridge UP 2013.
- Köck, Thomas: *antigone. ein requiem*, Suhrkamp Theatertext 2019.
- Köck, Thomas: *ghost matters. Die Hamburger Poetikvorlesung des Dramatikers Thomas Köck*, *Nachtkritik.de* vom 22.10.2019, <https://www.nachtkritik.de/ind>

- ex.php?option=com_content&view=article&id=17268:die-hamburger-poetikvo
rlesung-des-dramatikers-thomas-koeck&catid=53&Itemid=83#text1
- Lehmann, Hans-Thies: *Tragedy and Dramatic Theatre*, Übers. Erik Butler, London: Routledge 2016.
- Les Antigones: »The Antigones send a message to Femen«, YouTube Video vom 31.05.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=4DpzFoTvxC8&t=45s>
- Lewis, Megan/Krueger, Anton (Hg.): »Plotting the Magnetic Field: Origins and Trajectories«, in: Megan Lewis/Anton Krueger (Hg.), *Magnet Theatre: Three Decades of Making Space*, Pretoria: U of South Africa P 2016, S. 1–35.
- Lewis, Megan/Krueger, Anton (Hg.): *Magnet Theatre: Three Decades of Making Space*, Pretoria: U of South Africa P 2016.
- Macintosh, Fiona/Hall, Edith: *Greek Tragedy and the British Theatre 1660–1914*, Oxford: Oxford UP 2005.
- Mandela, Nelson: *Long Walk to Freedom*, Randburg: Madconald Purnell 1994.
- Msimang, Sisonke: »South Africa's topless protesters are fighting shame on their own terms«, *theguardian.com* vom 05.05.2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/may/05/south-africas-topless-protesters-are-fighting-shame-on-their-own-terms>.
- Ndlovu, Hlengiwe: »Womxn's bodies reclaiming the picket line: The ›nude‹ protest during #FeesMustFall«, in: *Agenda* 31, 3–4 (2017), S. 68–77.
- Peters, Nina: »Chöre sind unsterblich: Nina Peters im Gespräch mit Thomas Köck über seine Klimatriologie«, in: Thomas Köck: *Klimatriologie paradies fluten/paradies hungern/paradies spielen, suhrkamp spectaculum* 2017, S. 295 – 312.
- Quayson, Ato: *Tragedy and Postcolonial Literature*, Cambridge: Cambridge UP 2021.
- Robins, Steven: »Poo wars as matter out of place: ›Toilets for Africa‹ in Cape Town«, *Anthropology Today* 30,1 (2014), 1–3.
- Serino, Kenichi: »Anti-racism protesters in South Africa use poop to make a point«, *america.aljazeera.com* vom 06.04.2015, <http://america.aljazeera.com/articles/2015/4/6/anti-racism-protesters-in-south-africa-take-aim-at-a-statue-with-poop.html>. Accessed 01. Dec. 2021.
- Sophocles: *Antigone*, Übers. Reginald Gibbons/Charles Segal, Oxford: Oxford UP 2003.
- Steinmeyer, Elke: »Cultural Identities: Appropriations of Greek Tragedy in Post-Colonial Discourse«, in: V. Liapis/A. Sidiropoulou (Hg.), *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge: Cambridge UP 2021, S. 299–328.
- Stow, Simon: *American Mourning: Tragedy, Democracy, Resilience*, Cambridge u.a.: Cambridge UP 2017.
- van Weyenberg, Astrid: *The Politics of Adaptation: Contemporary African Drama and Greek Tragedy*, Rodopi 2013.

- van Zyl Smit, Betine: »Antigone in South Africa«, *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement* 87 (2006), S. 281–298.
- Wald, Christina: »Why Didn't You Just Stay Where You Were, a Relic in the Memory of Poets?: Yoruban Ritual and Sororal Commonality in Fémi Òsófisan's Tègònni: An African Antigone«, *The Journal of Commonwealth Literature* 56,2 (2021), S. 201–217.
- Walters, William: »Secure Borders, Safe Haven, Domopolitics«, *Citizenship Studies* 8,3 (2004), S. 237–60.
- Young, Sandra: »Feminist Protest and the Disruptive Address of Naked Bodies«, *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 32,2 (2020), S. 158–167.

