

Das virtuelle Gedächtnis beschreibt in diesem Sinn das Erscheinen von Bildern, die gleichermaßen Erinnerung wie Spekulation betreffen, die die Gegenwart mit Vergangenheit und Zukunft aufladen und neue Realitäten im Hier und Jetzt quasi »erinnerbar« machen. Die Idee eines virtuellen Gedächtnisses legt damit auch zwei gegenläufige zeitliche Richtungen nahe: die Ausdehnung des Gegenwärtigen ins Vergangene und Zukünftige sowie die Gleichzeitigkeit aller drei Dimensionen in der Gegenwart. Dieser Polydirektionalität der Inszenierung kann ein desorientierendes Vermögen zugesprochen werden, dem ich im folgenden letzten Abschnitt nachgehen werde.

## Choréphones Desorientieren

Orientierung beschreibt Sara Ahmed in *Queer Phenomenology* als grundlegende Subjektivierungsweise, die bestimmt, »how bodies become orientated by how they take up time and space«.<sup>75</sup> Prozessen des Orientierens sind interdependente Ungleichheiten inhärent, indem sie mit der Frage verbunden sind, »how bodies are gendered, sexualized, and raced by how they extend into space«.<sup>76</sup> Indem Orientierungen mit (Aus-)Richtungen und dem Einnehmen bestimmter Perspektiven einhergehen, lassen sie nur Spezifisches in unserer Reichweite erscheinen, während anderes außerhalb bleibt.<sup>77</sup> So vermitteln Richtungen im konkreten wie übertragenen Sinn von »directions« etwa binäre Vorstellungen, oder mit den Worten Ahmeds:

»Directions are instructions about ›where‹, but they are also about ›how‹ and ›what‹. [...] The etymology of ›direct‹ relates to ›being straight‹ or getting ›straight to the point‹. To go directly is to follow a line without a detour, without mediation. Within the concept of direction is a concept of ›straightness‹. To follow a line might be a way of becoming straight, by not deviating at any point.«<sup>78</sup>

Derartigen Verknüpfungen von Richtungen und Heteronormativität stellt Ahmed queere Orientierungen gegenüber, »that put within reach bodies that have been made unreachable by the lines of conventional genealogy. Queer orientations might be those that don't line up, which by seeing the world ›slantwise‹ allow other objects to come into view.«<sup>79</sup> Ein Ändern der Richtungen rücke damit nicht nur andere Körper und Verkörperungen in die Wahrnehmung, sondern führe ins Unbestimmte, »which might involve going astray, getting lost, or even becoming queer«.<sup>80</sup> Desorientieren wäre in diesem Sinn »a way of describing the feelings that gather when we lose our sense of who it is that we are.«<sup>81</sup>

---

75 Sara Ahmed: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press 2006, S. 5.

76 Ebd.

77 Vgl. ebd., S. 56.

78 Ebd., S. 16.

79 Ebd., S. 107.

80 Ebd., S. 21.

81 Ebd., S. 20.

Im Zusammenhang mit derartigen orientierenden und desorientierenden Prozessen stellt *Antigone Sr.* eine geradezu labyrinthische Inszenierung dar: Die fragmentarische Choreographie, die Stimmen und Bewegungen als Choréphonie zu einem losen affektgeladenen Gewebe verflechtet, schiebt durch ihre spezifischen performativen Mittel Orte und Zeiten ineinander (wie die Judson Church in Manhattan, Harlemer Voguing Bälle, das antike griechische Theben und viele weitere ›Stile‹) und fabuliert hegemoniale und kanonisierte ästhetische Formen kontinuierlich um. Erlernte Wahrnehmungen von Gender, Sexualität, Race und Klasse werden so grundlegend desorientiert. Harrell spricht diesbezüglich von seinem Anliegen, die Zuschauenden durch präzise inszenatorische Kalibrierungen aus der Gegenwart zu entrücken, um andere Möglichkeiten imaginierbar zu machen:

»I try to make people time travel in the work. I try to traverse centuries. [...] [Y]ou kind of have to take people out of present a bit, *a bit*, so it is always a kind of measuring, of calibrating how far you can go [...]. Because of course song has a certain way of making us go into our imaginations in a very different way and again this is going back to the ancient chorus. I mean there is a poetry, there is a lyricism, and all those things help us in a way to go deeper into the imagination.«<sup>82</sup>

Die hier mit einem Herausrücken aus der Gegenwart verknüpfte Bedeutung singender Stimmen wird, über den Moment der Aufführung selbst hinaus, auch noch in anderer Hinsicht als eine Form von Desorientierung evident. In einem an Trajal Harrell gerichteten Text zu *Antigone Sr.* beschreibt der Performancetheoretiker André Lepecki pointiert, wie ihn die Stimmen der Performance noch Tage nach der eigentlichen Aufführung verfolgen und in einer intimen Nähe weiter Bedeutung erzeugen:

»i cannot but help to think how those voices (sometimes yours alone, sometime's another's voice in your voice, sometimes others' voices without your voice) carry over at a distance that transhistorical force that gives them body. how songs keep resonating days after the piece is over, and in resonance they stay close, making matters, even when the dance is supposedly gone.«<sup>83</sup>

Die nachhallenden Stimmen – und, wie ich ergänzen würde, durch sie evozierte Erinnerungen an einzelne Gesten, Posen und fabulierte Stilisierungen der Körper – dehnen die Dauer der Performance weit über die eigentliche Aufführung hinaus.<sup>84</sup> Sie durchdringen auf desorientierende Weise den Alltag, sie legen nahe, sich selbst in Möglichkeitsformen zu imaginieren. Dieses Abweichen vom ›Kurs‹, vom geradlinigen beziehungsweise ›straighten‹ Weg führt zurück zum Gesang der Sirenen, über dessen ›verquerende‹ Wirkung Judith Ann Peraino resümiert: »The Siren episode [...] is about the desire to become ›otherwise‹, to question and to be questionable, to risk self-obliteration in music

<sup>82</sup> Harrell im unveröffentlichten Interview mit J.O.

<sup>83</sup> André Lepecki: On the Way Ongoing Going (SENSELESSLY WITH AN AIM): a FEVER. In: Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL), S. 96–97, hier S. 97.

<sup>84</sup> Diese gedehnte Dauer der Performance ist außerdem in der serienartigen Struktur von *Paris is Burning at the Judson Church* (2009–2012) angelegt.

in order to become queer to oneself.«<sup>85</sup> Das Fabulieren in *Antigone Sr.* ist entsprechend nicht nur zentrales Prinzip der performativen Mittel der Performance; durch das mnemotische Fortleben der spezifischen choreophonen Figurationen von Stimmen und Bewegungen wird auch das Selbstverständnis der einzelnen Zuschauenden potenziell zum Gegenstand fabulierter Möglichkeiten.

Darüber hinaus fordert das Desorientieren des Hier und Jetzt in Harrells Arbeit die Affirmation von Präsenz heraus, wie sie die ästhetischen Prämissen des postmodernen Tanzes ebenso geprägt hat wie theaterwissenschaftliche Theorien des Performativen.<sup>86</sup> So scheint es kein Zufall, dass im postmodernen Tanz und seiner Präferenz für das Hier und Jetzt Singen als performatives Mittel marginalisiert wird.<sup>87</sup> Auf der anderen Seite ist die Betonung von Präsenz in theaterwissenschaftlichen Theorien des Performativen verbunden mit Akzentuierungen des Ereignishaften und Flüchtigen, der Singularität statt Iteration, des Affirmierens von Sinnlichkeit gegenüber Sinn und Repräsentation sowie der Ko-Präsenz von Performenden und Zuschauenden,<sup>88</sup> das heißt theoretischen Prämissen, die zu einer gewissen Ausblendung der sich in ästhetischen Materialitäten und Körperlichkeiten widerspiegelnden sozialen und politischen Fragen geführt haben, wie Jenny Schrödl und Katharina Rost am Beispiel Gender feststellen:

»Durch diese Etablierung und Betonung der Kategorien des Sinnlichen, Präsentischen oder der Unwiederholbarkeit fällt Gender als Forschungsgegenstand und Analysekategorie aus theaterwissenschaftlichen Untersuchungen der Materialität und Körperlichkeit von Theateraufführungen heraus bzw. ist höchstens eine marginale Kategorie.«<sup>89</sup>

Umso dringlicher erscheint diese Kritik am Paradigma performativer Präsenz aus Perspektive vermeintlich minoritärer schwarzer Kulturproduktion und ihrer Geschichte. In diesem Kontext verweist Nyong'o – Bezug nehmend auf José Esteban Muñoz – auf die problematische »»celebratory precritical aura« surrounding live performance«,<sup>90</sup> die in ihrem Schatten mit einer langen gewaltsamen Geschichte der Reduktion minorisierter Subjekte auf ihre performativen Präsenz verknüpft ist. Die Betonung performativer Präsenz setze Zeit als voraussetzungsfrei Gegebenes voraus, »time as a neutral, universal,

85 Peraino: *Listening to the Sirens*, S. 440.

86 Vgl. Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 33. Siehe zur Affirmation von Präsenz im Kontext der Performance Studies Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge 1993, bes. S. 146–166, im deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Kontext Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, bes. S. 114–126.

87 In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass die Choreographin Meredith Monk, die die singende Stimme zwar Mitte der 1960er Jahre im Kontext der Judson Church explizit zu erforschen beginnt, dennoch außerhalb des postmodernen Kanons situiert wurde.

88 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*.

89 Schrödl / Rost: Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft, S. 5.

90 Die gesamte Passage lautet: »Muñoz notes, [...] that ›live performance for an audience of elites is the only imaginable mode of survival for minoritarian subjects within the hegemonic order [...]. The queer of color performer, Muñoz wryly notes, is often singing for her supper or dancing because her feet are being shot at. While queer of color performativity is often equated with social agency – both by its advocates and its skeptics – here Muñoz issues a sharp qualification to the ›celebratory precritical aura‹ surrounding live performance.« (Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 34.)

and, as it were, ›colorless‹ phenomenon,<sup>91</sup> und gehe mit dem Verständnis einer ›transparency of time as an innocent unit of measure‹<sup>92</sup> einher, der Nyong'o eine ›dickere‹ und ausgedehntere Polytemporalität schwarzer Performance entgegenhält.<sup>93</sup> *Antigone Sr.* übt mit seinen choreophonen Mitteln einen sirenhaft polydirektonalen und polytemporalen Zug an der Präsenz der Aufführung aus und lockt, sich in Zeiten und Räumen zu desorientieren. Damit macht es nicht nur andere Möglichkeiten des Vergangenen und Zukünftigen wahrnehm- und vorstellbar, sondern weicht auch tanzhistoriographische und geschlechtertheoretische Diskurslinien auf.

---

91 Ebd., S. 51.

92 Ebd.

93 Vgl. ebd.

