

Trajal Harrell *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (L) (2012)

»The song does not belong to the singer. The singer is found by the song.«¹
James Baldwin

»Do you know what realness is? Realness is when you try to be something that you are not, but you try anyway and how close you get is your degree of realness.«
Trajal Harrell in Antigone Sr. (L)

»What would have happened in 1963 if someone from the voguing ball scene in Harlem had come to downtown New York to perform alongside the early post-moderns at the Judson Church?«² Um diese spekulative Frage kreist die Produktion *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (L) als Teil der groß angelegten performativen Serie *Paris is Burning at the Judson Church* (2009–2012),³ durch die der US-amerikanische Choreograph Trajal Harrell internationale Bekanntheit erlangte. Im Sinne der genannten Frage setzt er sich hier mit performativen Strategien von Voguing und postmoder-

-
- 1 James Baldwin z.n. José Esteban Muñoz: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 1999, S. 10. Dieses Kapitel ist eine überarbeitete Fassung meines Artikels: Von der krisenhaften Schönheit der Sirenen: Trajal Harrells *Antigone Sr. / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (L). In: Rosemarie Brucher / Jenny Schrödl (Hrsg.): *Gender + Kritik. Forum Modernes Theater* 32,1 (2021), S. 99–113. Zu einer anders perspektivierten Auseinandersetzung mit derselben Produktion siehe meinen zusammen mit Nicole Haitzinger verfassten Artikel: *Antigone Sr.* Das kreolisierte Tragische in den szenischen Künsten der Gegenwart. In: Silke Felber / Wera Hippiroither (Hrsg.): *Spuren des Tragischen. Forum Modernes Theater* 57 (2020), S. 115–126.
 - 2 Trajal Harrell, <https://betatrajal.org/artwork/567890-Twenty-Looks-or-Paris-is-Burning-at-The-Judson-Church-S.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Zum postmodern dance und der Judson Church siehe Sally Banes: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press 2011 (1987).
 - 3 Der Titel bezieht sich auf Jennie Livingstons einschlägigen und viel debattierten Dokumentarfilm *Paris is Burning* (1990) über die queere, hauptsächlich afro- und lateinamerikanische New Yorker Voguingsszene der 1980er Jahre, auf den u.a. Judith Butler Bezug nimmt in ihrem Buch *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*. Abingdon / New York: Routledge 2011 (1993).

nem Tanz auseinander und entwickelt mit den einzelnen Versionen der Serie Vorschläge eines imaginierten Dritten.⁴ Der Choreograph weist wiederholt darauf hin, dass es ihm nie darum ging, den Stil des Voguing zu lernen.⁵ Dieser bildet vielmehr die Folie für das historische Fabulieren⁶ eines potenziellen Austauschs zwischen den in den 1960er Jahren sozial, ästhetisch und geographisch getrennten Voguer:innen und den postmodernen Tänzer:innen der Judson Church in New York City.⁷ In *Antigone Sr.* agieren neben Harrell

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. »I think it is always important to say that I am not a voguer. I don't make voguing. I make contemporary dance. I work with voguing and early postmodern dance as theoretical praxes. I am not trying to learn voguing moves and fuse them with postmodern dance moves, if those exist. I am addressing the theory and tenets underneath the two different aesthetics.« (Harrell in Ariel Osterweis: Trajal Harrell's (email) Journey from Judson to Harlem. Trajal Harrell Interviewed by Ariel Osterweis. In: Trajal Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL). 2017, S. 118–121, hier S. 119, https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/migrated-assets/media/programs/2017/Winter_Spring_2017/Trajal_Harrell-Twenty_Looks__XL__FINALE.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).)

6 Mein Verständnis von Fabulieren ist stark geprägt von den einschlägigen Arbeiten Saidiya Hartmans und Tavia Nyong'o. Hartman schreibt über ihre Methode der *critical fabulation*, die aus der Auseinandersetzung mit dem Sklavenhandel der sogenannten Middle Passage und der Nichtexistenz vermeintlich minoritärer Biographien in der hegemonialen Geschichtsschreibung hervorgegangen ist: »By playing and rearranging the basic elements of the story, by re-presenting the sequence of events in divergent stories and from contested points of view, I have attempted to jeopardize the status of the event, to displace the received or authorized account, and to imagine what might have happened or what might have been said or might have been done.« (Saidiya Hartman: *Venus in Two Acts*. In: *Small Axe* 12,2 (2008), S. 1–14, hier S. 11.) Nyong'o, in Anlehnung an Hartman entwickelte, *Afro-Fabulations* untersuchen »the deconstructive relation between story and plot« (Tavia Nyong'o: *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*. New York: New York University Press 2019, S. 3) in schwarzen US-amerikanischen künstlerischen Praktiken und fragen danach, wie »the study of blackness can rearrange our perceptions of chronology, time, and temporality. My aim is to speculate on the manner in which the ›changing same‹ of black aesthetics and expressivity may have always already been queer.« (Ebd., S. 3–4.) Dabei verweist Nyong'o zugleich auf Fabulieren und Fiktionalisieren als eine Bürde schwarzer Performance (S. 35–36).

7 In diesem Wenden kanonisierter Annahmen von sogenannter ›Avantgarde‹ des Postmodernen Tanzes und der in den Bereich ›populärkultureller‹ schwarzer Performance verschobenen Voguing-Bälle hat Harrells Ansatz starke Bezüge zu Fred Motens Überlegungen zum Sonischen als Modus der Improvisation in Bezug zu Politik und sexuellen Identitäten im Kontext US-amerikanischer schwarzer Geschichte und Kulturproduktion. Moten geht etwa der These nach, »that the avant-garde is a black thing [...] and [...] that blackness is an avant-garde thing« (Moten: *In the Break*, S. 32–33). Weiter verweist er auf die maßgebliche Bedeutung schwarzer Ästhetiken und ihren gleichzeitigen Ausschluss aus dem Kanon: »The call to sing that is song, that whole so-called postmodern, metafictional, improvisational arrangement, the internalization of call and response in the form of a deconstruction and reconstruction of the song and of the song form itself: this is an integral part of 1960s black popular music but goes all the way back to the complex and unavailable origins of black performance. Again, something like this self-reflexive reanarrangement is often cited as a hallmark of so-called postmodern art, though its often more subtle and sophisticated parallel or antecedent is never thought within the context of investigations of postmodernism; and, finally, with good reason, or with reason in addition to the bad reasons of racist and exclusionary canon formation.« (ebd., S. 228.)

als *Antigone* vier weitere, männlich lesbare Tänzer in einer fragmentarischen Choreographie aus Singstimmen und Bewegungen. Das polyvalente Gewebe von – teils zitierten, teils imaginierten – Posen, Gesten und Figuren sowie zu Pop-Songs singenden und kommentierenden Stimmen fabuliert Verkörperungen von immer neuen transhistorischen und -kulturellen Verwandtschaften.

Harrell, der seit 2019 das *Schauspielhaus Zürich Dance Ensemble* leitet, ist in der vergangenen Dekade mit seiner expressiven, glamourösen und queeren Ästhetik zu einer der wichtigsten Positionen des zeitgenössischen Tanzes in Europa geworden.⁸ Seine Arbeiten verankert er in der konzeptuellen Tradition des postmodern dance, dessen ästhetische Prämissen er zugleich in Frage stellt, indem er die Auseinandersetzung mit sozialer Gerechtigkeit als blinden Fleck thematisiert und eine Affinität zur Expressivität reintroduziert, die sowohl mit der queeren Praxis des Voguing, dem modernen Tanz als auch mit Harrells Verwurzelung in der Bluestradition in Verbindung gebracht werden kann.⁹ Expressivität ist hier performativ bestimmt und in keinerlei Weise Ausdruck eines wie auch immer gearteten Subjekts. Seine spezifische Positionierung beschreibt Harrell pointiert als »post-blackness«,¹⁰ die sich der gesellschaftlichen und ästhetischen »color line« zwar bewusst ist, die er aber in seiner künstlerischen Sozialisation gerade durchkreuzt: »My roots are also in »white« culture. I don't feel at all that I am appropriating whiteness. I am aware that the Judson aesthetic was developed by white artists, but I don't think minimalism and pedestrianism nor any of Yvonne Rainer's anti's are white, per se.«¹¹ Harrells Arbeit, die sich an den Fluchtpunkten rassifizierter und gegenderter ästhetischer Strukturen bewegt, zeichnet sich durch eine Hyperkomplexität aus, die Diskurse um Gender, Queerness und »Blackness« kollidieren lässt und verkompliziert.

Von den vielfältigen Fragen, die *Antigone Sr.* aufruft – etwa nach der Problematisierung von Harrells eigener Position,¹² nach der Abwesenheit weiblich oder divers zu le-

8 Harrells Arbeiten wurden u.a. im MoMa New York, beim *Festival d'Avignon*, *Holland Festival*, *Festival d'Automne*, *American Realness Festival*, den *Berliner Festspielen* und im *Barbican Arts Centre* in London gezeigt. Im Jahr 2018 erhielt er vom Berliner Magazin *tanz* die Auszeichnung zum »Tänzer des Jahres«.

9 Vgl. Trajal Harrell in unveröffentlichtem Interview mit J.O., 31.07.2018. Zum Bezug zur Moderne: »I don't start from a politics to make my work. [...] If you ask people what kind of work I make, they say I'm a conceptualist. I'm so not a conceptualist [...]. I'm really an expressionist.« (Harrell z.n. Ariel Osterweis: *Museum Realness*. Rashaad Newsome, Trajal Harrell and Voguing in the White Cube. In: Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL), S. 98–114, hier S. 107.)

10 Blackness bezieht sich in diesem Kapitel auf die spezifische Konzeption im US-amerikanischen Kontext.

11 Vgl. ebd., S. 120. Harrell äußert sich in diesem Zusammenhang weiter: »By cultural roots, I mean the topography of influences and socialization that have informed my personal identity and history: Polo Ralph Lauren, Madonna, The Flintstones, country and western music, the Clintons, CNN, Andy Warhol, Ralph Lemon, Adele, fried chicken, South Beach, bell hooks, Andre Agassi, Mark Rothko, Marguerite Duras, the Indigo Girls, Patti Labelle, the list goes on.« (ebd., S. 121.)

12 Nyong'o verweist beispielsweise auf die komplexen inneren und institutionellen Widersprüche, die sich aus Harrells Ansatz ergeben, wenn er Voguing als ehemals subkulturelle queere schwarze Tanzform in den Bereich hegemonialer sogenannter Hochkultur transferiert: »Vogueing – as an underground dance form – reflects back, in both homage and hyperbolic parody, the world of whiteness, wealth, and privilege that has become Harrell's milieu. Given that he is actually per-

senden Performenden oder auch nach seinen Bezügen zu tragischen chorischen Formationen –, verfolgt dieses Kapitel die sinnlich-affektive Dimension der Choreographie. Angelehnt an Tavia Nyong'o's exzellente Überlegungen zu *Antigone Sr.* als einer Form von ›Afro-Fabulation‹, interessiert es mich im Folgenden, die von Nyong'o zwar erwähnten, aber nicht genauer untersuchten, performativen Mittel in den Blick zu rücken.¹³ Das heißt, ich möchte danach fragen, inwiefern Fabulieren als ein Verfahren verstanden werden kann, das hier nicht narrativ, sondern gerade über die spezifische materielle und strukturelle Verfasstheit der performativen Mittel funktioniert; als ein Anderserzählen von Verwandtschaften, Verkörperungen und Zeitlichkeiten,¹⁴ das sich *innerhalb* der spezifisch modellierten singenden Stimmen und bewegten Körper ereignet. Zentral wird in meiner Lesart die paradigmatisch mit der Verführungskraft des Singens verknüpfte Figur der Sirenen sein, die nicht nur als Modell für eine spezifisch sinnliche Queerness gedacht werden kann, sondern auch Bezüge zu Nyong'o's ›Afro-Fabulation‹ erlaubt.

Voguing Antigone

In den beiden Versionen *Antigone Jr.* und *Antigone Sr.* greift Trajal Harrell thematisch Sophokles' Tragödie auf. Antigone, Tochter einer inzestuösen Verbindung und verliebt in ihren getöteten Bruder Polyneikes, setzt sich über das Verbot ihres Onkels König Kreon hinweg, ihren Bruder zu beerdigen. Nicht nur durch das Ergreifen der ihr als Frau verbotenen öffentlichen Rede, auch durch ihre ambivalenten Verwandtschaften bringt Antigone die Ordnung der Geschlechter und damit die öffentliche Ordnung durcheinander. Dabei stellen die Figuren Antigone und Kreon weniger Antagonisten dar, als dass sie sich einander annähern und überlagern in queeren Verschiebungen ihrer verwandtschaftlichen und gesellschaftlichen Positionierungen.¹⁵

forming in the avantgarde milieu that was once the stuff of vogueing fantasy, can we say that the gap between reality and appearance that once marked the frisson of vogueing has been dissolved? Conversely, when a competitive black social dance form is sublimated into solo concert dance before curators, presenters, and tastemakers, does it change in nature? What does it mean to deliver vogue into a space but as an absent presence, a withholding?» (Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 30.)

13 Vgl. Tavia Nyong'o: Dancing in the Subjunctive: On Trajal Harrell's Twenty Looks. In: Harrell (Hrsg.): *Vogue. Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL), S. 254–257, hier S. 257.

14 Hinsichtlich der spezifischen Zeitlichkeit von *Antigone Sr.* gibt es starke Überschneidungen zum Feld der Queer Temporalities, die auf eine naturalisierte Chrononormativität hingewiesen und sie durch plurale queere Zeitkonzepte herausgefordert haben (vgl. u.a. J. Jack Halberstam: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press 2005 und Elizabeth Freeman: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham / London: Duke University Press 2010).

15 Vgl. Judith Butler: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press 2010, S. 5–6: »Opposing Antigone and Creon as the encounter between the forces of kinship and those of state power fails to take into account the ways in which Antigone has already departed from kinship, herself daughter of an incestuous bond, herself devoted to an impossible and death-bend incestuous love with her brother, how her actions compel others to regard her as ›manly‹ and thus cast doubt on the way that kinship might underwrite gender, how her language, paradoxically, most closely approximates Creon's, the language of sovereign authority and action, and how Creon himself assumes his sovereignty only by virtue of the kinship line that enables that succession, how