

hende Dritte bezeichnet Nyong'o als eine ästhetische Form von ›Afro-Fabulation‹.<sup>27</sup> Auf den Begriff werde ich im Folgenden zurückkommen und ihn engführen mit der mythologischen Figur der Sirenen, die auf paradigmatische Weise ein Singen verkörpern, das Erinnerung und damit auch zukünftige Möglichkeiten anders fabuliert, wie Harrell es mit seiner spekulativen Frage »What would have happened in 1963 ... ?«<sup>28</sup> aufruft.

## Sirenen als Figuren des Fabulierens

Den Prolog der Tragödie, der die Auseinandersetzung der Schwestern Antigone und Ismene verhandelt, inszeniert Harrell als eine Folge von Szenen, die Reminiszenzen an Sirenen und ihre späteren Verwandten, die Meerjungfrauen, aufrufen. In hellgrauem und schwarzem Kleid in femininer Meerjungfrauen-Pose – seitlich, mit angewinkelten Knien auf einem Podest sitzend – vollführen Trajal Harrell und der Tänzer Thibault Lac als Antigone und Ismene einen eindringlichen, sensuellen Tanz mit ihren Händen:<sup>29</sup> Bis in die Fingerspitzen artikulierend, bewegen sie sie in strudelartigen Wellen auf und ab, kreisend, sich öffnend und schließend zum Song *Prayer Dance* von Rachelle Ferrell. Eine ähnliche Intensität erzeugen Lac und Harrell wenig später, wenn sie in derselben Pose verstärkt durch zwei Mikrophone in den Song *The Darkest Side* der Band *The Middle East* einstimmen. Dieser thematisiert in bezeichnender Weise die aus Liebe erbrachten Opfer und damit verbundene Fragen der Identität, wie sie im Refrain – »Oh when I die I'm alive and when I lose I find my identity« – anklingen. Live gesungene und aufgezeichnete Stimmen überlagern sich in einem polyphonen Geflecht, das sich gleichermaßen binären geschlechtlichen Zuschreibungen von Stimmen wie ihrer Bindung an ein Hier und Jetzt entzieht und einen spezifischen Sog erzeugt.

Die hier im Prolog als ›Sirenen‹ lesbaren Schwestern Antigone und Ismene öffnen den Raum für Harrells queere ›post-black‹ Performance. Singende Stimmen und bewegende Körper stehen in einem Verhältnis, wie es die gesamte Inszenierung *Antigone Sr.* prägt: Beide gehen nicht ineinander auf (im Sinne der Herstellung mit sich selbst identischer Subjekte), sondern erzeugen fragmentarische Figurationen, die Zeiten, Geschlechter, Sexualitäten und ›Kulturen‹ prismaartig in ein plural ausstrahlendes Spektrum von Möglichkeiten brechen und locken, hegemoniale gesellschaftliche Ordnungen und ihre Zeitlichkeit zu verlassen. In diesem Zusammenhang kann der Figur der Sirenen besondere Bedeutung zugesprochen werden, die Verwandtschaft zeigt mit dem Begriff der (Afro-)Fabulation.

In stereotyper Lesart repräsentiert der Gesang der Sirenen das Geschlechterverhältnis von irrationaler, femininer Verführungskraft und deren fataler Wirkung auf das

27 Vgl. ebd.

28 Harrell: <https://betatrajal.org/artwork/567890-Twenty-Looks-or-Paris-is-Burning-at-The-Judson-Church-S.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

29 Für diese Analyse stand mir – über den Besuch einer Performance am 16.8.2014 im Berliner HAU hinaus – die Videoaufnahme einer Aufführung der Produktion aus dem Jahr 2014 zur Verfügung, <https://vimeo.com/70719459> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

mutmaßlich rationale Maskuline.<sup>30</sup> Die Nähe der Sirenen zum Flüssigen (sie singen an der Meeresküste) dient dabei als Bild, in dem Hörsinn, Femininität und die Liquidierung von Sinn miteinander verknüpft werden.<sup>31</sup> In der vielfach beschworenen Schönheit der singenden Sirenen verbinden sich in dieser Rezeption Verführung und Verderben. Mladen Dolar bezeichnet die Singstimme entsprechend als »zugleich die feinsinnigste und die perfideste Form des Fleisches«.<sup>32</sup> Entgegen dieser dem Sirenenmythos mutmaßlich inhärenten binären Geschlechterdifferenz können die Sirenen ebenso als queere und minorisierte Figuren verstanden werden, die keineswegs »archaisch«<sup>33</sup> und nicht-intelligibel sind, sondern gezwungen sind, über die Verwirrung stiftende Kraft des Singens Handlungsmacht zu erlangen.<sup>34</sup> Halb Frauen, halb Vögel locken sie Odysseus in Homers *Odyssee* mit ihrem Gesang, auf ihre Wiese am Meeresufer zu kommen. Dort sitzen sie zwischen den verwesenden Knochen der Seefahrer, die ihrem Lied gefolgt sind.<sup>35</sup> Die Sirenen treten in der *Odyssee* nicht sichtbar, sondern nur auditiv durch ihre »bezaubern[de]«, »honigtönende«, »schöne Stimme«<sup>36</sup> in Erscheinung. Während bei

30 In diesem Sinn beschreiben Theodor W. Adorno und Max Horkheimer den Sirenenmythos in der *Dialektik der Aufklärung* als Urszene einer fatalen ersten Form aufklärerischer Beherrschung des Begehrens. Ihrer Auffassung nach ist es der »identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen« (S. 40), der angesichts der »archaischen Übermacht« (S. 66) des Sirenenengesangs mit der »Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten« (S. 40), ringe (Theodor Adorno / Max Horkheimer: *Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1969).

31 Diese Argumentationslinie kann historisch in der ambivalenten Haltung der westlichen Musiktheorie gegenüber dem Lyrischen des Gesangs nachverfolgt werden. Für einen musikhistorischen Überblick über die Rezeption des Singens als bedrohlich und feminin codierte Schönheit siehe Leach: *The Sound of Beauty* sowie Poizat: *Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuß*.

32 Dolar: *His Master's Voice*, S. 67.

33 Vgl. Adorno / Horkheimer: *Die Dialektik der Aufklärung*, S. 66.

34 Exemplarisch für eine solche Perspektive sei etwa Mayra Santos-Febres Erzählung *Sirena Selena vestida de pena* (2000) genannt, die in der Figur der puerto-ricanischen Sängerin und Drag Queen Sirena Selena die mythologische Sirene mit kreolischer queerer Afro-Latinx Kultur verwebt. In ihrer Analyse des Textes hebt Solimar Otero nicht nur die geschlechtliche, sexuelle wie kulturelle Transgressivität von Sirenas performativem Körper hervor, sondern vor allem ihr Singen als Multiplizierung von Orten und Zeiten, Erinnerung und Gegenwart: »Sirena Selena's boleros are a performative of memory that is ephemeral yet palpable for those who hear her voice. Like the song of Homeric sirens, Sirena Selena lures her audience into inescapable places that render them helpless, in this case with emotion. [...] Sirena Selena's boleros have mutable qualities that can bring out deep desires filled with pain and sweetness. Thus Sirena Selena performs with the transphysical poetics [...] that both transports and binds audiences together in a kind of »memoryscape« (Solimar Otero: *Archives of Conjure. Stories of the Dead in Afrolatinx Cultures*. New York: Columbia University Press 2020, S. 152–153.) Zu den Sirenen als queeren Figuren im Kontext von Musik siehe etwa Peraino: *Listening to the Sirens*. Andreas Kraß verweist außerdem darauf, dass die Wirkungsweise der Hörsituation in Homers Sirenenepisode codierte Geschlechterverhältnisse fundamental umkehrt, wenn die Stimmen der Sirenen über das Ohr in den gefesselten und dadurch zur Passivität gezwungenen Odysseus eindringen (vgl. Andreas Kraß: *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 56–57).

35 Odysseus wird von Circe gewarnt, dass, wer sich den Stimmen hingibt, auf der Wiese der Sirenen verfaulen wird (vgl. Homer: *Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt*. Hamburg: Rowohlt 1958, S. 156).

36 Ebd., S. 159.

Homer kaum genauere Beschreibungen der Klanglichkeit der Stimmen zu finden sind, erfahren wir, dass sie Odysseus Teilhabe an ihrem Wissen versprechen: Die Sirenen behaupten, sie wüssten »each time all things that [...] have happened on the bountiful earth« und »things that shall happen on the bountiful earth.«<sup>37</sup> Gleichwohl trägt ihr »allumfassendes« Wissen Widersprüche und verundeutlicht Unterscheidungen von Täuschung und Wahrheit.<sup>38</sup> Indem sie in ihrem Gesang Odysseus' frühere Heldentaten aus der *Illias* zitieren und partiell seine wie auch Homers frühere Diktion wiederholend für sich beanspruchen,<sup>39</sup> verwischen sie nicht nur die Erzählperspektive der Geschichte, sondern auch Grenzen und Ordnungen des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen.<sup>40</sup> Maurice Blanchot spricht davon, dass im Lied der Sirenen »die unterschiedlichen Ekstasen der Zeit koinzidieren«.<sup>41</sup> Ihre lyrische Verlockung ist, wie Leon Gabriel formuliert, »der Ruf in ein noch nicht nach Zeitstrukturen geordnetes Reich des Imaginären, welches von ihrerseits wiederum irreführenden Gedanken, Bildern und Gefühlen als Kräften des unerledigten Vergangenen bevölkert ist.«<sup>42</sup> Darüber hinaus zielt ihr im wahrsten Sinne des Wortes undomestizierter Gesang darauf ab, Odysseus dazu zu verführen, die bestehenden verwandtschaftlichen und gesellschaftlichen Bande zu verlassen.<sup>43</sup> Aus dieser Perspektive ist es nicht die Sinnlichkeit von Stimmen »ohne Sinn«, die den Zauber der Sirenen ausmacht, sondern vielmehr die *untrennbare lyrische Verschränkung* ihrer schönen »honigtönenden« Stimmen mit einem semantischen Gehalt, dem ein bestimmtes Versprechen (im doppelten Wortsinn) innewohnt: das Versprechen, Gewesenes und Zukünftiges »anders« zu erzählen; statt einer konsistenten hegemonialen Heldengeschichte (des Odysseus), Geschichte und Beziehungen auf verwirrende, widerspruchsreiche Weise »anders« zu erinnern.<sup>44</sup> Dadurch habe das Singen der Sirenen, Judith Ann Peraino zufolge, die Macht, das zuhörende Subjekt zur Reflexion der eigenen

37 Pietro Pucci: *The Song of the Sirens*. In: Seth L. Schein (Hrsg.): *Reading the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press 1996, S. 191–200, hier S. 197.

38 Vgl. ebd., S. 199. Siehe dazu auch Leon Gabriel: *Die Täuschung der Parabel: Das Schweigen der Sirenen am Abgrund der Moderne*. In: Mathias Dreyer / Nikolaus Müller-Schöll / Julia Schade (Hrsg.): *THEWIS, Kafka und Theater* 2017, <http://www.theater-wissenschaft.de/artikel-die-taeschung-der-parabel-das-schweigen-der-sirenen-am-abgrund-der-erzaehlungen/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

39 Vgl. Pucci: *The Song of the Sirens*, S. 192.

40 Adorno / Horkheimer sprechen davon, dass die Sirenen die teleologische Zeitordnung einer heteronormativen Fortschrittserzählung verlassen: »Ihre Lockung ist die des sich Verlierens im Vergangenen. [...] Indem sie jüngst Vergangenes unmittelbar beschwören, bedrohen sie mit dem unwiderstehlichen Versprechen von Lust, als welches ihr Gesang vernommen wird, die patriarchale Ordnung [...]« (Adorno / Horkheimer: *Die Dialektik der Aufklärung*, S. 39.)

41 Maurice Blanchot: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur Modernen Literatur*. Berlin / Wien: Ullstein 1982, S. 21.

42 Gabriel: *Die Täuschung der Parabel*.

43 Vgl. Homer: *Die Odyssee*, S. 156. Circe beschreibt den schönen Gesang der Sirenen als machtvoll, Verwirrung stiftende Verzauberung, niemand, der ihre Insel betreten habe, kehre nach Hause zurück.

44 Auf die Macht von Geschichte(n) verweisen die Sirenen selbst, wenn sie Odysseus als jemanden charakterisieren, der »über viele Fabeln« verfügt, das heißt jemanden, der Geschichten als Mittel des Überlebens und Kämpfens gebraucht (vgl. Pucci: *The Song of the Sirens*, S. 192).

Vergangenheit und Zukunft im Kontext gesellschaftlicher Beziehungen einzuladen,<sup>45</sup> um zur Imagination anderer Möglichkeiten anzustiften: »to invite an imagining of what things would be like if they were different.«<sup>46</sup>

Der so perspektivierte Gesang der Sirenen ist damit eine performative Form, die dem nahesteht, was Tavia Nyong'o unter anderem am Beispiel von *Antigone Sr.* als »Afro-Fabulation« beschrieben hat.<sup>47</sup> Angelehnt an Saidyia Hartmans »critical fabulation«, Édouard Glissants *Poetics of Relations* und Donna Haraways »speculative fabulation«<sup>48</sup> versteht Nyong'o Fabulation im Kontext queerer schwarzer Performance als:

»an open-ended confounding of history's narrative form. Critical fabulation as both textual practice and performative enactment works reparatively beyond repair; its intent and (where achieved) its effect is to render temporarily inoperative the narrative machinery by which the status quo continuously reproduces the past as an image of itself, shutting down possibilities of living or feeling otherwise.«<sup>49</sup>

Fabulation kann in diesem Sinn als Form des Erzählens und performative Praxis verstanden werden, die konsistente hegemoniale Darstellungen von Geschichte irritiert und Raum für andere Möglichkeiten und zu transversalen Beziehungen öffnet.<sup>50</sup> In ihrer spezifischen Beziehung zur Geschichte liegt für Nyong'o ein reparatives Potenzial der Fabulation, denn sie vermische »what was with what might have been.«<sup>51</sup> Diese dem Fabulieren inhärente mimetische Dimension des Erfindens und Ähnlichmachens im Kontext von Geschichte unterstreicht auch die Etymologie des englischen Begriffs »fabulosity«. Abgeleitet vom lateinischen »fabulosus«, bedeutet es unter anderem »resembling an invented story«.<sup>52</sup> »Dem Erfundenen ähneln« besetzt einen ambivalenten Status zwischen (Wieder-)Erkennen und anders Erzählen. In diesem Zusammenhang beschreibt Nyong'o das mit spezifischen performativen Mitteln erzeugte fabulierte Gewebe von *Antigone Sr.* pointiert als »virtuelles Gedächtnis«: »By delving into the fraught dynamics of this zone of sexual and racial dissidence, Harrell's afrofabulation interanimates the present with the past, making the lively arts of dance, story, and song a vehicle for virtual memory.«<sup>53</sup> Auf das

45 Vgl. Peraino: *Listening to the Sirens*, S. 2: »The Sirens' song [...] has the power to call each and every listener to a critical focus on the past and future self, on the self in relation to society, to ideology.«

46 Ebd., S. 3.

47 Vgl. Nyong'o: *Afro-Fabulations*.

48 Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*.

49 Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 257, Herv. J.O.

50 Nyong'o spricht von »entangled and angular socialities« (ebd., S. 5–6). Er verweist auf die grundlegende Relationalität von Black Performance, Bezug nehmend auf Hartman: »It is important to remember that blackness is defined here in terms of social relationality rather than identity; thus blackness incorporates subjects normatively defined as black, the relations among blacks, whites, and others, and the practices that produce racial difference. Blackness marks a social relationship of dominance and abjection and potentially one of redress and emancipation: it is a contested figure at the very center of social struggles.« (Hartman z.n. Nyong'o, ebd., S. 203.)

51 Ebd., S. 7.

52 Merriam-Webster Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fabulosity> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

53 Nyong'o: *Dancing in the Subjunctive: On Trajal Harrell's Twenty Looks*, S. 257, Herv. J.O.

virtuelle Gedächtnis als eine Erinnerung an das, was gewesen hätte sein können, komme ich an späterer Stelle zurück, zunächst gilt mein Interesse dem Fabulieren mit performativen Mitteln, für das die Figuration der ›Sirenen‹ im Prolog von Harrells *Antigone Sr.* nicht zufällig den Boden bereiten. Inwiefern können bewegende Körper und singende Stimmen hier als Form des Fabulierens verstanden werden? Wie genau wird Vergangenes hier nicht nur mittels Stimmen, sondern auch durch Bewegungen einer Revision unterzogen, die in Form eines ›virtuellen Gedächtnis‹ zugleich andere Möglichkeiten des Zukünftigen eröffnet?<sup>54</sup>

## Fabulierende Gesten, Posen und Stimmen

Der Hauptteil von *Antigone Sr.* setzt sich aus drei Szenen zusammen, die mit den von Harrell jeweils ausgerufenen Kategorien (»The King's Speech«, »Prince on the Runway«, »Mother of the House«) in ihrer Dramaturgie explizit an Voguing und Laufstegkultur angelehnt sind. Innerhalb der drei dezidiert geschlechtlich differenzierten Kategorien lassen die Performer im Zusammenspiel mit ihren jeweils improvisierten, aus Tüchern, Stoffen, Accessoires drapierten Kostümen Kreon, Haimon und Eurydike in einer Vielzahl potenzieller Verkörperungen erscheinen.

Die einzelnen Auftritte sind mit leichten Variationen in typischer Laufstegdramaturgie strukturiert in Auftrittspose, Gang nach vorne, weitere Pose, Gang zurück, Abgangspose. Dabei werden die je spezifische Art des Schrittesetzens, die posierenden Momente des Innehaltens sowie vereinzelt Gesten zu primären performativen Mitteln. Bewegungsanalytisch dominieren Aufrichtung und Vertikalität der Körper. Die einzelnen Körperbereiche (Kopf, Oberkörper, Arme/Hände, Hüfte, Beine/Füße) werden in Opposition zueinander in einem sukzessiven Fluss bewegt mit einzelnen, besonders akzentuierten Gesten oder Blicken. Die entspannte, leichte Energie der Bewegungen im Wechsel von Bewegen und Innehalten erzeugt einen Effekt von Natürlichkeit (Abb. 1–2). In dieser Bewegungsmodellierung scheint das klassizistische Körperideal durchzuschimmern,<sup>55</sup>

54 In ihren späteren Transformationen zu den Meerjungfrauen des 19. Jh. verstummen die Sirenen. Dabei ›substituieren‹ sie »ihren Stimmverlust wiederholt mit einer Virtuosität im Tanz«, wobei sich die Transgression der Sirenenstimmen, übertragen in die fluide visuelle Ordnung, in fließenden Konturen, geschwungenen Linien, Kreisen und Schwüngen zeigt (vgl. Nicole Haitzinger: Meerjungfrau der Wiener Moderne. In: Silke Felber / Gabriele C. Pfeiffer (Hrsg.): *Das Meer im Blick. Betrachtungen der performativen Künste und der Literatur*, Galatea. Rom: Artemide 2018, S. 73–84, hier S. 75). Andreas Kraß verweist außerdem auf die Queerness der Meerjungfrauen, wenn er ihre fluide Gesellschaft als »Prinzip der Verschwisterung, ein utopischer Gegenentwurf zum Patriarchat« beschreibt (Andreas Kraß: *Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen ›Die kleine Meerjungfrau‹*. In: Anna Babka / Susanne Hochreiter / Meri Disoski (Hrsg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R Unipress 2008, S. 29–42, hier S. 38.)

55 Dieses ist in je unterschiedlichen Rezeptionen in Tanz und Theater vom 18. bis zum frühen 20. Jh. wie auch in der um 1900 aufkommenden Laufstegkultur zu finden. Zur Modellierung des Körpers in Tanz und Theater des 18. Jh. siehe Dene Barnett: *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Winter 1987 sowie Nicole Haitzinger: Der rhetorische Körper: Zur Inszenierung von tragischen Figuren in den szenischen Künsten im frühen 18. Jahrhundert. In: *Rhe-*