

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?⁵⁴

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 vereinzelte 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,⁵⁵

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-*

das unter anderem durch eine dreidimensionale, aufgerichtete Haltung und fließende, noch nicht ausmodellerte Konturen markiert wird.⁵⁶ Dieses hegemoniale historische Körperideal überlagern und durchkreuzen die Tänzer in *Antigone Sr.* mit minorisierten und imaginierten Elementen. In immer neuen Variationen des Gehens und Stehens wechseln sie Bewegungen und Gesten wie Accessoires und produzieren ein Gewebe, das Assoziationen zu unterschiedlich zeitlich situierten, ›hoch-‹ und ›populärkulturellen‹ Stilen aufruft und Geschlecht als variables Kontinuum von Maskulinitäten und Femininitäten inszeniert. So treten etwa in der Kategorie »Prince on the Runway« diverse Figurationen von Prinzen auf: von einer Figur mit Brille und Lackhandtasche in kurzen schnellen Schritten und Drehungen; über einen raumgreifenden Auftritt mit federnden, breit gesetzten Schritten in extrem breitschultriger Jacke über dem nackten Oberkörper, das Becken posierend vor- und zurückbewegend; bis hin zum Prinzen in langem schwarzem Rock mit nacktem Oberkörper, ein Tuch vor dem Gesicht, der die schwarzbehandelten Hände an der Hüfte hält und die langgestreckten Beine in überbewussten, gekreuzten Schritten setzt.

Das referenzreiche Netz dieser Figuren in Bewegung wird weiter verkompliziert durch Harrells Kommentare. Im Modus der für Voguing-Bälle essenziellen Kommentatoren – der ›MCs‹, die zwischen Publikum und Performenden moderieren⁵⁷ – schreiben die von Harrell ausgerufenen Namen den einzelnen Auftritten bestimmte Stile und historische Situierungen zu. In diesen mischen sich gegenwärtige und historische Referenzen, reale und fabulierte Figurationen. Ein Auftritt wird als Prinz Siegfried aus *Schwanensee* tituiert; es ist die Rede von »Shalaya 1992« oder »elefatism«, einer stilistischen Mischung von »elegance and fabulosity«. Die vielgestaltigen Auftritte von ›Müttern‹ in der Kategorie »Mother of the House«, die sich Euridyke, der Mutter des toten Haimon, zuwendet, werden etwa kommentiert mit »Coco«, »The mythic Asian people« oder »This is not Comme des Garçons«.

ton – *Online Zeitschrift für Rhetorik* 2017, <https://rheton.at/rheton/2017/01/der-rhetorische-koerper/> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Siehe auch Whitney Davis: *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*. New York: Columbia University Press 2010, S. 23–50. Zu komplexen rassistischen Konnotationen dieses Modells siehe u.a. Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven: Yale University Press 1994, S. 159–163. Die Geschichte der Modellierung von Körpern auf dem Laufsteg ist ein Forschungsdesiderat. Es können jedoch zahlreiche Transfers zwischen bewegten, gestischen Körpern in Tanz und Theater und denen der Modepräsentation nachverfolgt werden, etwa in theatralisierten Modeschauen. Siehe dazu u.a. Caroline Evans: The Ontology of the Fashion Model. In: *AA Files* 63 (2011), S. 56–69 sowie Caroline Evans: The Enchanted Spectacle. In: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture* 3 (2001), S. 271–310. Zu Beziehungen von Mode und Voguing im Tanz siehe u.a. Jutta Krauß: *Voguing on Stage. Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz*. Bielefeld: transcript 2020.

- 56 Vgl. Mechthild Fend: Jungfräuliche Knaben. Androgynie und männliche Adoleszenz in der Bildkultur um 1800. In: Mechthild Fend / Marianne Koos (Hrsg.): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau 2004, S. 181–198, hier S. 196–197.
- 57 Harrell setzt den ›MC‹ des Voguing mit dem Chorleiter der griechischen Tragödie in Bezug: »I was relating this commentating to the ancient Greek theatre saying that they really aren't so far apart. The commentator was very close to the chorus leader.« (Harrell, unveröffentlichtes Interview mit J.O., 31.07.2018.)

Abb. 1: Trajal Harrell: *Antigone Sr.* (L). Foto: Miana Jun. Mit freundlicher Erlaubnis von Trajal Harrell.



Abb. 2: Trajal Harrell: *Antigone Sr.* (L). Foto: Whitney Browne. Mit freundlicher Erlaubnis von Trajal Harrell.



Stil, wie er hier adressiert wird, ist ein grenzverlagernder Charakter eigen, indem er zwischen bestehenden Normen und deren transformierender Überhöhung agiert. So versteht Stuart Hall die Stilisierung körperlicher und musikalischer Ausdrucksformen im Kontext der »black popular culture« als Mittel der Umwertung kultureller Hegemonie.⁵⁸ In geschlechtertheoretischer Hinsicht bezeichnet Judith Butler Stil als eine Kunst

58 Vgl. Stuart Hall: What Is This »Black« in Black Popular Culture? In: *Social Justice, Rethinking Race* 20,1–2 (1993), S. 104–114, hier S. 109.

der Kritik, die zu einer »Stilisierung des Selbst an der Grenze des etablierten Seins«⁵⁹ führe. Wesentlich für *Antigone Sr.* ist die spezifische historische Dimension der Stilisierungen, oder mit anderen Worten das Fabulieren von Stilen. Die durch das Fabulieren in Bewegung erzeugten Figuren scheinen aus einem historischen Reservoir an Verkörperungen zu schöpfen. Zugleich werden Posen und Gesten durch den Akt der Benennung der Figuren als jeweils spezifische Stile eingebunden in ein fabuliertes historisches Wissen, das bestehende Grenzziehungen – seien diese geschlechtlicher, rassifizierter oder ästhetischer Natur – temporär aufweicht oder verschiebt. Damit erscheinen die Figurationen von *Antigone Sr.* als Teil eines an Referenzen überschießenden Geflechts undomestizierter Verwandtschaften, das sie gleichzeitig erst performativ herstellen.

~

Das Fabulieren, wie es die Posen und Gesten charakterisiert, setzt sich im Vokalen fort. Mit dem scheinbar alltäglichen Akt des Singens zu Popsongs entwickelt Harrell ein komplexes Verfahren der Pluralisierung der Stimmen, das erstens strukturell durch eine Praxis des »Mixing« bestimmt wird und zweitens durch eine queere Materialität des Vokalen.

Übergreifendes dramaturgisches Mittel der Produktion ist ihr »Soundtrack«: eine eklektische Aneinanderreihung und Schichtung vom Band gespielter, vor allem populärer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. In einem bewusst improvisatorischen Gestus erstellt Harrell dieses musikalische Arrangement selbst und versteht es als integralen Teil der Choreographie. Dieser »Mix« bestehender Songs wird zudem wesentlich erweitert durch die »live« singend und sprechend einstimmenden Performer. Harrells klangliches Gewebe von Popsongs und Live-Stimmen kann situiert werden in der Praxis des Mixing, wie sie die schwarze kulturelle Produktion im 20. Jahrhundert – etwa in Form von DJing – geprägt hat.⁶⁰ In Anlehnung an W.E.B. Du Bois' einschlägige Auseinandersetzungen mit schwarzer US-amerikanischer Geschichte, Sound und den »Sorrow Songs« schreibt Paul D. Miller über die spezifische zeitliche Dimension von Mixing: »The direct incorporation of previously existing sound source material into an aural text [...] contains objects at different cultural velocities, and creates a multivalent temporal structure that is presented simultaneously. This is what we call the mix.«⁶¹ Mixing verknüpft nicht nur unterschiedliche kulturelle Geschwindigkeiten und Zeitlichkeiten zu einer simultanen Struktur, es stellt damit auch eine Praxis dar, die, wie Alexander B. Weheliye beschrieben hat, hegemoniale historische Ordnungen und das Verständnis einer unhinterfragt gegebenen Zeit erschüttern kann, indem es die übergreifende Frage »Wie historisieren?« aufruft.⁶² Gerade durch seinen spezifischen Bezug zur Historizität und dem Generieren transversaler Bezüge weicht der Rückgriff auf Bestehendes im Mixing stark ab von zufallsbasierten postmodernen Praktiken wie Bricolage oder Pastiche:

59 Judith Butler: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, 2001, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

60 Vgl. Alexander G. Weheliye: *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham: Duke University Press 2005, S. 73–105. Siehe auch Moten: *In the Break*.

61 Z.n. Weheliye: *Phonographies*, S. 88.

62 Vgl. ebd., S. 74.

»[T]he mix offers a strategy for the construction of modern temporality that results not from the randomness or irony evoked by these terms [Bricolage und Pastiche]. Instead it creates a transversal, nonempirical space that coexists with its other components.«⁶³

Harrells Umgang mit aufgezeichneten (Pop-)Songs im Kontext des zeitgenössischen Tanzes unterscheidet sich damit wesentlich von Ansätzen, die in postmoderner Geste die Referenzialität in den Vordergrund rücken; beispielsweise Jérôme Bels Produktion *The show must go on* (2001), in der Popsongs als kulturelle Zeichen zitiert und ironisierend mit codierten kollektiven Affekten assoziiert und performativ ›bebildert‹ werden. Bei den Songs von *Antigone Sr.* handelt es sich weder um mit spezifischen Affekten aufgeladene Signature Songs, noch zielt ihre inszenatorische Bedeutung auf ironische Distanzierung ab. Nicht das postmoderne Spiel der Zeichen steht im Zentrum, sondern das Erinnern im fabulierenden Verflechten von Bestehendem und Hinzugefügtem. In diesem Sinn begründet Harrell seine Präferenz für aufgezeichnete statt live gespielter Musik mit der größeren Alltäglichkeit und Intimität Ersterer sowie einem Wahrnehmungsmodus, der zwischen vagem Erinnern und diffusem Affiziertwerden von spezifischen Stimmen und Songs operiert:

»The recorded music actually has an intimacy for people because they have an experience of it, [...] to hear this thing from speakers which is very different than hearing someone to play an instrument or singing in front of us. [...] It is just that you would think that it would be the opposite, but that thing brings people close often. And sometimes of course that can be an obscure song that no one has ever heard of and it is because ›oh my God what I am hearing, this is incredible‹, or it can be something I know that a lot of people familiar with are recognizing this voice, or they may know the voice, but they haven't heard the song. And all those various manoeuvres become important in terms of this kind of togetherness that I want.«⁶⁴

Die hier anklingenden inszenatorischen sonischen ›Manöver‹, die um individuelles und kollektives Gedächtnis, um (Wieder-)Erkennen und Affiziertwerden kreisen, verstärken sich in der Verflechtung aufgezeichneter und ›live‹ gesungener Stimmen im ›Mix‹ von *Antigone Sr.* Die akusmatischen Popstimmen und ihre je spezifische Expressivität werden inszenatorisch in die Gegenwart transportiert, wenn sie zu Gesangspartner:innen der Performenden werden. Diese Zweiteilung der Quellen des Hörbaren wird über die explizit sichtbaren Mikrophone betont, die die Trennung zwischen akusmatischen Stimmen und sich performativ ereignenden Stimmen visualisieren.⁶⁵ Gleichwohl verbinden sich beide zu polyphonen Formen, die im Hören jegliche Hierarchisierung zwischen ›live‹ und ›aufgezeichnet‹ auflösen. Ähnlich den Sirenen, die bei Homer nur über ihre Stimmen, nicht aber visuell in Erscheinung treten, korrespondieren auch hier Sicht- und Hörbares nur bedingt miteinander; die auf der Bühne erscheinenden Körper und ihre Stimmen gehen gemeinsam mit den akusmatischen Stimmen in einer Polyphonie auf, die dichotome Trennungen von Sicht- und Unsichtbarem, Präsentem und Abwesendem,

63 Ebd., S. 83.

64 Vgl. Trajal Harrell unveröffentlichtes Interview mit J.O.

65 Zu einer ausführlichen Analyse des Mikrophons als Zeichen der Präsenz im zeitgenössischen Tanz siehe Schneider: *Tanz und Text*, S. 119–140.

Eigenem und Fremdem verschiebt. Entgegen der vielberufenen Ereignishaftigkeit von Performance und ihrer unmittelbaren Situierung im Hier und Jetzt findet durch dieses Verfahren eine Pluralisierung von Orten und Zeiten statt, die die grundsätzliche Wirkungsmacht singender Stimmen, wie Harrell sie im folgenden Zitat beschreibt, auch inszenatorisch hervorhebt: »I think of course words, and songs, and voices, all can be very powerful, because they can situate us in a certain feeling, a certain place, a certain time, and all those things can be very useful to the kind of trajectory I want to take the audience on.«⁶⁶ Im Um- und Neustrukturieren bestehender Songs – in ihrer arrangierten Schichtung wie im Mit-, Hinein- und Übersingen – produzieren die Stimmen ein transversales vokales Gewebe, das sich zu einer Gleichzeitigkeit von hier und dort, jetzt und dann öffnet.

Wesentlicher Aspekt dieser Pluralisierung der Stimmen ist über den strukturellen ›Mix‹ hinaus ihre spezifische Materialität, genauer: ihre Körper- und Klanglichkeit.⁶⁷ Analog zum Geflecht der Posen und Gesten überschreitet auch die Verfasstheit der Stimmen hegemoniale Ordnungen. Als stereotype (westliche) Kategorien geschlechtlicher Zuordnung von Stimmen gelten Tonhöhe und Stimmregister.⁶⁸ Nina Sun Eidsheim hat hier zudem Timbre als weitere kulturspezifisch erlernte Wahrnehmungskategorie ergänzt, die neben geschlechtlichen auch rassifizierte Normierungen umfasse.⁶⁹ Sowohl die Stimmen der eingespielten Popsongs in *Antigone Sr.* als auch jene der Performer verundeutlichen, mit Tonhöhe, Register und Timbre verbundene, normative Zuschreibungen vokaler Identitäten. Keine dieser Stimmen ist allein, jede Stimme wird durchdrungen von anders verfassten Stimmen, wodurch singuläre Zugehörigkeiten vielmehr in ein Netz ständig wechselnder Beziehungen aufgelöst werden. Exemplarisch für die als vokale Queerness beschreibbare Stimmlichkeit der Performance ist etwa eine Szene, die Eurydikes Entscheidung zum Suizid verhandelt und von Harrell eröffnet wird mit dem Kommentar »Here's Mummy! Welcome home Mummy!« Als ›Mummy‹ Eurydike spricht der Tänzer Stephen Thompson, in Aussehen und Stimme als maskuline Figur lesbar, eine Aufzählung femininer Identitäten, repetitiv beginnend mit »I am woman«. ⁷⁰ Thompsons Auflistung geht über in ein rhythmisches Flüstern: »I am the mother of the house [...] I am the fuckin' queen get it right [...] I am about to break it down [...]«. Dazu setzt mit dem melancholischen Song *Party Girl*⁷¹ von Michelle

66 Harrell in unveröffentlichtem Interview mit J.O.

67 Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*, S. 36–42.

68 Siehe dazu u.a. Katharina Rost: Genderlose, asexuelle Stimme? Von der Kopfstimme im Pop. In: *Popspectrum* 2016, <http://dx.doi.org/10.18452/20312> (letzter Zugriff 01.10.2023).

69 Eidsheim verweist im Kontext von Popmusik auf die Bedeutung von Timbre beim Hören genderter und ethnischer Zuschreibungen. Dieses kulturell erlernte Hören sei »less about the pitches men or women can sing than about how these pitches are sung and timbrally mediated«. (Eidsheim: *The Race of Sound*, S. 5–9 und S. 91–114.)

70 Der Text enthält etwa folgende Passagen: »I am woman, the incredible shrinking woman, I am woman, woman on the verge of a nervous breakdown, I am woman [...], *Pretty Woman* [...], *No Woman No Cry* [...], *8 ½ Women* [...], *I am Ave Maria* [...], *I am More Than a Woman* [...].«

71 Der Song hat den Refrain: »I used to cry. But now I don't have the time. I used to be so fragile. But now I'm so wild. I used to cry. But now I don't have the time. I used to be so fragile. But now I'm so wild, so wild.«

Gurevich die sehr tiefe, rauhe Stimme der Sängerin mit repetitivem Gesang in einem begrenzten tonalen Spektrum ein – ein Singen, das sich binären Lesarten entzieht. Als dritte Stimme kommt schließlich Trajal Harrells dazu, der sitzend in improvisierter Geste ein Zwiesgespräch zwischen Eurydike und einem ›Doktor‹ abliest. Seiner Rap-artig rhythmischen, beinahe gerufenen Wechselrede über das, was der Königin fehle, verleiht er eine gepresste hohe Bruststimme, die immer wieder momenthaft klagend ins Falsett kippt und eher (maskuline) Femininität vermittelt. Nicht nur dem jeweiligen lyrischen ›Ich‹ der einzelnen Stimmen sind ambivalente Materialitäten eigen, vor allem in ihrer Verdichtung verleihen sie Eurydike eine vokale Pluralität, die neben diversen Performanzen vokalen Geschlechts unterschiedliche Verhältnisse von Intimität und Distanz sowie verschiedene affektive Strategien von Wut und Trauer umfasst. Hörbar wird hier, was Judith/Jack Halberstam im Kontext der für Harrell einflussreichen Bluestradition als »queer politics of sexuality« beschrieben hat: »Indeed, the patently anti-domestic sentiments found in the blues, whether expressed as defiance, disappointment, anger or refusal, lead almost inevitably to queer articulations of desire and affiliation.«⁷² In den pluralisierten Stimmen spiegeln sich damit nicht zuletzt die aus der heteronormativen Ordnung herausgetretenen familiären Gefüge von *Antigone* wider (wie auch die der ›Houses‹ der Voguing-Kultur).

Das von Harrell inszenierte choreophone Fabulieren lässt sich als ein *Ziehen* am sozialen und ästhetischen Gewebe charakterisieren; als ein polydirektionales und transhistorisches Dehnen von Zeiten und Räume durch die performativen Mittel.⁷³ An dieser Stelle möchte ich auf Nyong'os Formulierung zurückkommen, dass *Antigone Sr.* ein ›virtuelles Gedächtnis‹ produziere. Dieser von Homay King entlehnte Begriff kann verstanden werden

»as a new reality on the cusp of existence that emerges in an interval of present time that is rich with past and future images. The virtual, in this view, is a potential treasure chest full of images that perform and elicit memory, intuition, and speculation, all while retaining an underlying continuity with what is here in the present moment.«⁷⁴

72 Judith Halberstam: *Queer Voices and Mucial Genders*. In: Freya Jarman-Ivens (Hrsg.): *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. New York: Routledge 2007, S. 183–195, hier S. 187.

73 In dieser gesellschaftlichen Positionierung ähnelt der Ansatz Formen der Disidentifikation, wie sie der Performance- und Queer-Theoretiker José Esteban Muñoz beschrieben hat. Unter dem Begriff fasst er unterschiedliche Strategien minorisierter performativer Praktiken zusammen, »that work on and against dominant ideology«, mit dem Ziel »to transform the cultural logic from within [...]« (Muñoz: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, S. 11.) Disidentifikation und Fabulation unterscheiden sich trotz ihrer Situierung innerhalb hegemonialer Strukturen, als sie von verschiedenen Voraussetzungen ausgehen: Disidentifikation trägt mit dem Bezug auf normative binäre Identitäten einen eher dekonstruierenden Charakter, während Fabulation die Leerstellen hegemonialer Erzählungen konstruierend füllt.

74 Homay King: *Virtual Memory. Time-Based Art and the Dream of Digitality*. Durham: Duke University Press 2015, S. 13. King versteht das Virtuelle als nicht auf digitale Praktiken zu reduzierendes und potenziell Veränderung ermöglichendes Konzept und bezieht sich in ihrer Analyse im Kontext zeitgenössischer Kunst auf Henri Bergson, Gilles Deleuze und Giorgio Agamben.

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.

Choreophones 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«. ⁷⁵ 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«. ⁷⁶ Indem Orientierungen mit (Aus-)Richtungen und dem Einnehmen bestimmter Perspektiven einhergehen, lassen sie nur Spezifisches in unserer Reichweite erscheinen, während anderes außerhalb bleibt. ⁷⁷ 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.« ⁷⁸

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.« ⁷⁹ 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«. ⁸⁰ 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.« ⁸¹

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.