

senden Performenden oder auch nach seinen Bezügen zu tragischen chorischen Formationen –, verfolgt dieses Kapitel die sinnlich-affektive Dimension der Choréographie. 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 Verführungs kraft 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 annähren und überlagern in queeren Verschiebungen ihrer verwandtschaftlichen und gesellschaftlichen Positionierungen.¹⁵

forming in the avantgarde milieu that was once the stuff of voguing fantasy, can we say that the gap between reality and appearance that once marked the frisson of voguing 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

Das Queeren und Verschieben binärer – nicht nur gegenderter und sozialer, auch rassifizierter – Denkmuster ist ebenso grundlegend für Harrells *Antigone Sr.*, jedoch basiert seine ästhetische Strategie nicht auf einer explizit formulierten Kritik, sondern auf spezifischen ästhetischen Mitteln: Die Tragödie *Antigone* wird bei Harrell weder als (lineare) Handlung dargestellt, noch primär über das gesprochene Wort vermittelt, sondern vielmehr in eine fragmentarische Choreographie von Stimmen und Bewegungen überführt. Dabei dienen die Figuren als Rahmen ihrer dezidierten Pluralisierung, die sich in einem affektgeladenen ästhetischen Gewebe von Gesten, Posen und singenden Stimmen entfaltet.

Entscheidende performative Strategien, die Harrell aus Voguing einerseits und postmodern dance andererseits entlehnt, sind ›Realness‹ und ›Authentizität‹.¹⁶ Beide Konzepte stellen ästhetische Verfahren dar, die konträre Identitätspolitiken verfolgen. Das in den 1960er Jahren im Umfeld queerer Afroamerikaner:innen und Latinos/Latinas im New Yorker Harlem entstandene Voguing basiert auf der performativen Verkörperung von zumeist privilegierten weißen und ›straighten‹ Subjekten, wie sie in Modemagazinen wie der Vogue dargestellt werden. Voguing-Bälle bieten damit einen Raum, in dem soziale, geschlechtliche, sexuelle Identität temporär anders imaginiert werden können und in dem, mit den Worten Tavia Nyong’os,

»quotidian violence, insecurity, poverty, and exploitation can be transformed into extravagant beauty and *communitas*. [...] They present their sociality not as a permanent solution to the internecine violence of the world, but as a good-enough space for bringing queer fantasy into tangible life.«¹⁷

Während der laufstegartig inszenierten Auftritte steht durch die präzise Aneignung der Kleidung und Posen der Vorbilder der Effekt von ›Realness‹ im Vordergrund, den Harrell im Stück so erklärt: »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.« In ähnlicher Weise hat Judith Butler den Realness-Effekt im Voguing beschrieben als »the ability to compel belief, to produce the naturalized effect.«¹⁸ Dieser Effekt wird durch eine Darstellung erzeugt, die ihre eigene Künstlichkeit im Idealfall verschleiert, »the body performing and the ideal performed appear indistinguishable.«¹⁹ Realness ist in diesem Sinn als Verkörperung und Wiederholung jeweiliger Normen zu verstehen:

»an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular

he becomes, as it were, unmanned by Antigone’s defiance, and finally by his own actions, at once abrogating the norms that secure his place in kinship and in sovereignty. [...] [T]here is, in fact no simple opposition between the two.«

¹⁶ Vgl. Harrell im Interview mit Osterweis: Trajal Harrell’s (email) Journey from Judson to Harlem, S. 119.

¹⁷ Nyong’o: *Afro-Fabulations*, S. 38.

¹⁸ Judith Butler: *Bodies That Matter*, S. 88.

¹⁹ Ebd.

body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates.«²⁰

In diesem Spannungsfeld affirms Voguing heteronormative Körperideale einerseits, wie Judith Butler betont, während es zugleich, wie sie ebenso anmerkt, die Performativität und Zitataftigkeit jeglicher sozialer Rollen- und Geschlechterverhältnisse bloßlegt und diese ihrerseits als Drag markiert.²¹

Die Protagonist:innen des postmodernen Tanzes, die in den 1960er Jahren in der Judson Church in Manhattan arbeiteten, stellen demgegenüber nicht den Effekt von Echtheit, sondern die Suche nach Authentizität ins Zentrum.²² Authentizität in diesem Verständnis geht mit dem Streben nach einer Demokratisierung der Körper einher, die sich unter anderem im Nicht-Virtuosen und Alltäglichen des Materials, in einer mutmaßlich neutralen Geschlechtlichkeit sowie der Ablehnung von Spektakel und Illusion zeigt – und damit das genaue Gegenteil von Voguing darstellt.²³

Antigone Sr. inszeniert weder Voguing noch postmodern dance, beide werden von Harrell vielmehr als performative Ressourcen verwendet,²⁴ um die imaginierte Möglichkeit einer Begegnung und die damit verbundenen komplexen Widersprüche – hinsichtlich sozialer, geschlechtlicher und rassifizierter Differenzen und ästhetischer Konzepte – sichtbar und zugleich produktiv zu machen. Während Harrell den Glauben der Judson-Protagonist:innen an eine Authentizität und Neutralität von Körpern jenseits ihrer sozialen Hervorgebrachtheit als eine Illusion bezeichnet, die interdependente Ausgrenzungskategorien ignoriere,²⁵ versteht er sich zugleich als Erbe postmoderner ästhetischer Verfahren: »My position in all of this is not without problematization. Though I am African-American, I am not a voguer from Harlem. I am much more from the legacy of postmodern dance [and Judson Church]. I wanted to problematize this location and the space I occupy within it.«²⁶ Das aus der widerspruchsreichen Positionierung entste-

20 Ebd.

21 Vgl. ebd., S. 85: »To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that ›imitation‹ is at the heart of the heterosexual project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations.«

22 Dies zeigt sich auf paradigmatische Weise in Yvonne Rainers No-Manifesto (1965) (vgl. Yvonne Rainer: No Manifesto. In: Dies.: *Work 1961–73*. Halifax / New York: Presses of the Nova Scotia College of Arts & Design 1974, S. 45).

23 Auffällig ist hier die Nähe zur zeitgleich in den 1960/70er Jahren laut werdenden feministischen Kritik an konformisierenden, vornehmlich Frauen betreffenden Schönheitsidealen. Die Inszeniertheit und Kommodifizierung des weiblichen Körpers – gerade in Modezeitschriften wie der *Vogue* – wurde zugunsten eines ›wahren‹ und handlungsmächtigen Selbst größtenteils abgelehnt (vgl. Uta G. Poiger: Auf der Suche nach dem wahren Selbst. Feminismus, Schönheit und Kosmetikindustrie in der Bundesrepublik seit den 1970er-Jahren. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 14,2 (2017), S. 286–310).

24 Vgl. Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 32.

25 Vgl. Trajal Harrell im Interview mit Philip Bither, 11.03.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=r5kWMide7lw> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

26 Osterweis: Trajal Harrell's (email) Journey from Judson to Harlem, S. 120.

hende Dritte bezeichnet Nyong'o als eine ästhetische Form von ›Afro-Fabulation‹.²⁷ Auf den Begriff werde ich im Folgenden zurückkommen und ihn engführen mit der mythischen 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 ...?«²⁸ 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:²⁹ 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 Ferell. 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 Figuren, 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).