

Geschichte als Erzählung

Zeiten und Phänomene können grundsätzlich nicht ohne eine Strukturierung beschrieben werden. Eine Wiederholung im Sinne eines mimetischen Abbilds von Vergangenheit ist nicht möglich, es braucht für die Vermittlung von Geschichte gewisse Ordnungssysteme, die nach vorab festgelegten Kriterien funktionieren. Auf diesen Umstand verweist Alexandra Carter, wenn sie schreibt: »The writing of history is the writing of stories about the past.«³³ Das ›Schreiben von Geschichte‹ – die ›Historiografie‹ – weist als Strukturmerkmal narrative Formen auf, das heißt Ereignisse und Erfahrungen erhalten mittels einer Erzählstruktur eine Form, die wiederum bestimmte Ordnungen festlegt und bestimmte Bedeutungen generiert. Diese Sichtweise von der ›Geschichte als Erzählung‹ findet ihren prominentesten und radikalsten Vertreter in Hayden White, dessen Theorie paradigmatisch für den auch als ›Linguistic turn‹ beschriebenen Umbruch in den 1970er Jahren steht und die oben skizzierten Veränderungen massgeblich mitgeprägt hat.³⁴ Ausgehend von der Analyse von Klassikern des Historismus arbeitet der US-amerikanische Literaturwissenschaftler narrative Erklärungsmuster und ideologische Implikationen in der Geschichtsschreibung heraus. Ausgangspunkt bildet dabei die Tatsache, dass dasselbe historische Ereignis unterschiedlich interpretiert werden kann und auch dann noch plausibel erscheint, wenn sich zwei Interpretationen gegenseitig ausschließen. White folgert daraus, dass jede Darstellung historischer Zusammenhänge zwingend narrativ sei und nie eine ›historische Wahrheit‹ beschreiben könne.³⁵ Er unterscheidet drei Interpretationsebenen in der Geschichtsschreibung, die alles Faktische immer schon zur Fiktion machten: Erstens würden Historikerinnen und Historiker ihrem Material in einer ›Er-

33 | Carter: *Destablising the Discipline* 2004, S. 10-19. Mit der Herausbildung der akademischen Tanzwissenschaft im deutschsprachigen Raum scheint sich dies allerdings zusehends zu wandeln.

34 | Vgl. hierzu und zum Folgenden White: *Metahistory* 1991 und White: *Auch Klio dichtet* 1991.

35 | Vgl. White: *Auch Klio dichtet* 1991, insbesondere S. 89ff.

zählstruktur« mit Anfang und Ende eine erkennbare Form geben. Zweitens würden Erklärungsparadigmen angewendet, die in je spezifischer Gestalt, Ausrichtung und Ausdrucksform das Material interpretierten. Drittens seien ideologische Implikationen wirksam, die sich implizit oder explizit in der Geschichtsschreibung niederschlagen würden.

White betrachtet die Historie gewissermaßen als der Rhetorik zugehörig. Die Sprache, so seine These, lege bereits die Bedingungen der Möglichkeit von historiografischen Aussagen fest, indem sie gewissen tropologischen Deutungsmustern (d.i. der Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie) folge, die als »vorgegebene metaphorische Potenz«³⁶ jeder sprachlichen Artikulation innewohnen. Er verlangt deshalb, dass der sprachlichen Leistung von Geschichtsdarstellungen und ihrer Faktizität mit großer Skepsis zu begegnen sei. Historikerinnen und Historiker müssten nicht nur ihre theoretischen Prämissen mitbedenken, sondern ebenso sehr deren Zustandekommen aufgrund sprachlicher Muster.

Insofern stellt Whites Theorie eine sprachliche Metatheorie dar. Er geht sogar so weit zu sagen, dass Geschichte nicht nur kontingent und konstruiert sei, sondern mit Literatur gleich zu stellen: »[I]n general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences.«³⁷ Geschichtsschreibung kommt in dieser Konzeption also einer fiktional-literarischen Form nahe. In diesem Umstand liegt mit ein Grund, weshalb seine Theorie für die Geschichtsschreibung von künstlerischen Ausdrucksformen wie beispielsweise dem Tanz so anschlussfähig erscheint und verschiedentlich aufgegriffen wird.³⁸

In den choreografischen Historiografien finden sich die Parameter der Erzählung, der Konstruktion und der strukturellen Implikation von Geschichtsschreibung wieder, wie sie White Anfang der 1970er Jahre herausgearbeitet hatte. Sie betreffen unter anderem die Annahme von narrativen Strukturen in der Geschichtsschreibung und den damit verbundenen grundlegend konstruktiven Charakter von Geschichte. Susan L. Foster entwickelte den Ansatz für

36 | Koselleck, Reinhart: Einführung. In: White, Hayden: Auch Klio dichtet Oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1986, S. 5.

37 | White, Hayden: Historical Texts as Literary Artifact. In: Budd, Adam (Hg.): The Modern Historiography Reader. Western Sources. London/New York 2009, S. 351 (Hervorhebung im Original).

38 | Vgl. zum Beispiel Carter: Rethinking Dance History 2004; Foster: Choreographing History 1995; Hardt: Staging the Ethnographic of Dance History 2011.

die Tanzforschung insofern weiter, als sie Tanz als lesbaren Text konzipierte, der gleich wie der Körper von kulturellen und diskursiven Mustern geprägt sei.³⁹ »A body, wether sitting writing or standing thinking or walking talking or running screaming [sic!], is a bodily writing. Its habits and stance, gestures and demonstrations, every action of its various regions, areas, and parts – all these emerge out of cultural practices, verbal or not, that construct corporeal meaning«, schreibt sie.⁴⁰ Das heißt, Körper lassen sich auf ihre Konstruktion von Bedeutung hin analysieren, wie ich auch im vorangehenden Kapitel unter den Aspekten Gedächtnis, Archiv, Wissen und Technik herausarbeitete. Insofern, als choreografische Praktiken und körperliche Darstellungen als Texte lesbar sind, können in Analogie zu der poetologischen Strukturanalyse Whites auch die körper- und bewegungstechnischen Muster, die einer Choreografie vorausgehen, analysiert werden. Die körperlichen Artikulationen der Tanzenden verweisen demnach auf ihre je körpertechnischen Bedingungen der Möglichkeit von Geschichte. Darin wiederum zeichnen sie sich als Archive im Sinne Foucaults aus: Ihre (körperliche) Bedingtheit und kulturelle Konstruktion rückt in den Fokus der choreografischen Historiografien. Dieser Umstand wurde in der vorliegenden Untersuchung mit Susan L. Fosters Typologie der Tänzerinnen- und Tänzerkörper anhand von Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe herausgearbeitet, indem Choreografie als eine Form der Theoretisierung verstanden wurde. »Dance making theorizes physicality«, so Foster, und »dancing presents that theory of physicality.«⁴¹ In diesem Sinne wurden die Choreografien Charmatz' auf ihre Theoretisierung von Körperkonzepten hin untersucht und die Aufführung auf ihre Artikulationsform hin. Whites Ansatz einer ›Geschichte als Erzählung‹ erhält also so gesehen auch Bedeutung für die analytischen Kategorien, welche auf alle Formen von Geschichtsschreibung – auch diejenigen der choreografischen Historiografien – angewendet werden können (und sollen).

Wie konstituiert sich das Bild eines historischen Ereignisses, wenn die Erinnerung von Zeitzeugen höchst subjektiv, lückenhaft und widerprüchlich ist? Wenn Geschichte nicht nur aufgrund von ›Fakten‹ erzählt werden kann, sondern Mythen und Traditionen ebenso eine wesentliche Rolle spielen wie Narrationen und ihrerseits konstruierte Dokumentationen (wie die Aufführungsgeschichte des *Faune* zeigt), mit welcher und was für einer Geschichte

39 | Vgl. Fosters Analysemodell *Reading Dancing*, Foster, Susan L.: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley/Los Angeles/London 1986.

40 | Foster, Susan L.: *Choreographing History. Manifesto for Dead and Moving Bodies*. In: Dies. (Hg.): *Choreographing History*. Bloomington/Indianapolis 1995, S. 3.

41 | Foster, Susan L.: *Choreographies of Gender*. In: *Chicago Journals*. Nr. 24/1, 1998, S. 10.

haben wir es dann zu tun? In den Arbeiten von Olga de Soto und dem Quatuor Albrecht Knust werden die konstruktiven und fiktionalen Anteile in der Re-Konstruktion eines historischen Tanzereignisses (in dem Fall von *Le jeune et la mort* (1946) und *L'après-midi d'un faune* (1912) choreografisch, filmisch und diskursiv auf der Bühne ausgestellt. Die Choreografien verweisen darauf, dass das Verständnis von Quellen und die Interpretation derselben, die Form der Darstellung, die daraus abgeleiteten Schlüsse und Bedeutungen sowie die jeweils wirksamen Haltungen grundsätzlich divergieren und massgeblich Einfluss haben auf die Historikerinnen und Historiker und damit auf die Erzählung der Geschichte(n).⁴² In ihren eigenen Praktiken stellen sie diese Sichtweise nicht nur zur Diskussion, sie tragen ihr auch selbst Rechnung. Dies gilt es im Folgenden weiter zu vertiefen.

NARRATIVE MUSTER IN DER CHOREOGRAFISCHEN PRAXIS

Die historiografischen Praktiken in der Choreografie weisen die Erzählung von Tanzgeschichte in ihrer jeweiligen choreografischen und dramaturgischen Konzeption als komplexe Konstruktion aus, für welche die Erinnerungs- und Imaginationsleistung aller Beteiligten – der Historikerinnen und Historiker, der Chronistinnen und Chronisten, Rezipientinnen und Rezipienten – konstitutiv ist. Dies zeigt sich in den Collagen von Foofwa und Lebrun ebenso wie in denjenigen von Olga de Soto (hier in der Filmmontage umgesetzt) oder beim Quatuor Albrecht Knust in der Kombination verschiedener Rekonstruktionsmodi. Alle diskutierten Stücke enthalten narrative Elemente, indem sie entweder biografische Anekdoten und Erinnerungen erzählen oder aber das Gezeigte kommentieren und diskursiv rahmen (bei Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe allerdings nur marginal). Mitunter wird die Narration zur zentralen Präsentationsform selbst: Bei Olga de Soto beispielsweise, wenn sie ihre Zeitzeugen vor laufender Kamera erzählen lässt, beim Quatuor Albrecht Knust, durch den Einbezug von Zeitzeugen.

Als Format findet sich die Erzählung außerdem in Form der Lecture Performance wieder.⁴³ Diese kombiniert oftmals autobiografische Erzählungen mit performativen Darstellungsformen in einer »Veflechtung von Sagen und

42 | Diese Haltungen – Whites ideologische Implikationen – schlagen sich in Fosters Analysemodell *Reading Dancing* als »Modi der Repräsentation« nieder, vgl. Foster: *Reading Dancing* 1986, S. 65-76.

43 | Zum Format der Lecture Performance vgl. Brandstetter, Gabriele: Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld 2010, S. 45-61; Ernst, Wolf-Dieter: *Die Lecture-Performance als dichte Beschreibung*.

Zeigen«, wie Gabriele Brandstetter schreibt.⁴⁴ Sie stellt fest, dass das Format im Tanz seit den 1990er Jahren vor allem dazu eingesetzt werde, um auf das Imperfekte und Widerständige des Körperlichen hinzuweisen und ein ›Nicht-Gelingen‹ herauszustellen. Dies geschehe gerade in der Reibung zwischen ›Sagen‹ und ›Zeigen‹. In den diskutierten Stücken ist diese Reibung tatsächlich zentral. Und zwar wird je nach Stück verschieden auf das Nicht-Gelingen einer Aneignung, Erinnerung oder Übertragung von Vergangenheit aufmerksam gemacht: In Form von Kommentaren, Überzeichnungen, Parodien, in der Ausstellung der Konstruktion oder auch durch das Nicht-Tanzen, wie es in radikaler Form Olga de Soto zeigt.⁴⁵ Bei Boris Charmatz reiben sich verschiedene Körpertypen mit historischen und fotografischen Vorlagen, deren Differenzen am deutlichsten im Gesamtkontext der unterschiedlichen Versionen von *Flip Book* mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern, Amateuren und ehemaligen Cunningham-Tänzerinnen und -tänzern zum Tragen kommen. Die Tanzgeschichte wird in der Differenz zu den Vorlagen evident. Bei der Verflechtung der körperlichen und diskursiven Praktiken handelt es sich also zugleich um eine Differenzierung: Das Eine markiert gerade das Andere.

Diesen für Lecture Performances konstitutiven »Spalt zwischen Sagen und Zeigen«⁴⁶ machen sich folgende Beispiele zunutze: In Jérôme Bels *Soli* sprechen die Tänzerinnen und Tänzer sowohl abwechselnd frontal zum Publikum und berichten über ihre biografischen Verschränkungen mit der tänzerischen Laufbahn wie sie tanzend Ausschnitte aus historischen Choreografien zeigen.⁴⁷ Janez Janša wiederum bringt in *Fake it!* Erzählformen auf die Bühne, um den konzeptionellen Rahmen seines Stückes offenzulegen. In seiner Verschränkung von Sprache, Schrift und Bewegung wird dabei nicht nur die Distanz zum angeeigneten, fremden Bewegungsmaterial deutlich. Er erläutert, in einer doppelten Negation, die Tanzgeschichte auch als eine in Slowenien abwesende Geschichte, und zwar indem er deutlich macht, was zu dem Zeitpunkt alles in Slowenien *nicht* gesehen werden kann. Gerade in diesen verschiedenen

In: Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie: *TheorieTheaterPraxis*. Berlin, 2002, S. 192-201; Peters, Sybille: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld 2011.

44 | Brandstetter: *Tanzen Zeigen* 2010, S. 49.

45 | Auf das Konzept der Negativität beziehungsweise der Negation im zeitgenössischen Tanz verweisen beispielsweise Husemann: *Ceci est de la danse* 2002; Kruschko-va: *OB?SCENE* 2005; Lepecki: *Exhausting Dance* 2006; Siegmund: *Abwesenheit* 2006. Zu einer Kritik desselben vgl. Schellow: *Zu zwei Diskurs-Choreographien* 2013.

46 | Brandstetter: *Tanzen Zeigen* 2010, S. 55.

47 | Auch Martin Nachbar greift in *Urheben_Aufheben* (2004/2008) auf das Format der Lecture Performance zurück, wenn er an der Wandtafel mit Kreide sein Nicht-Gelingen der Verkörperung von Dore Hoyers *Affectos Humanos* darlegt und dieses abwechselnd grafisch, verbal und räumlich-tänzerisch auf der Bühne demonstriert.

Formen der Distanzierung – zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Erinertem und Vergessenem (beispielsweise bei Olga de Soto und Janez Janša), zwischen verschiedenen historischen Positionen, Körpertechniken und Körperkonzepten (bei Boris Charmatz oder Foofwa und Lebrun) – manifestiert sich das eigentliche Paradox der Geschichtsschreibung: Nämlich der Versuch, der wahrgenommenen, sich ständig wandelnden Vergangenheit mittels nachträglicher Strukturierung, Ordnung, Selektion und Repräsentation habhaft zu werden.⁴⁸

Damit ist ein wesentliches Paradox der Geschichtsschreibung benannt, das in der Tanzforschung diskutiert und in der Tanzpraxis der choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte produktiv gemacht wird: Es gibt keine historische ›Wirklichkeit‹, die in der Geschichte rekonstruiert werden kann.⁴⁹ Sie wird als *wahrgenommene* ›Wirklichkeit‹ höchsten in der Geschichtsschreibung erzeugt. Genau darauf beharren die historiografischen Choreografien in mehrfacher Hinsicht: Sie weisen Tanzgeschichte auf formaler und inhaltlicher Ebene als konstruktiv, fiktional und imaginär aus – mittels Erzählung, mittels Gegenüberstellung verschiedener Darstellungsformen, mittels nicht kongruenter Körperkonzepte und dem Aufzeigen divergenter, nicht zur Deckung zu bringender Positionen. Sie folgen damit weitgehend einer poststrukturalistischen Lesart von Geschichte, welche die Existenz einer empirischen ›Wirklichkeit‹ grundsätzlich verneint.⁵⁰

Die Form der Narration in den choreografischen Praktiken folgt dem Muster der ›kleinen Erzählung‹, wie sie Gabriele Brandstetter und Christina Thurner für den zeitgenössischen Tanz der letzten 20 Jahre als paradigmatisch herausgearbeitet haben.⁵¹ Es würden keine großen Lebensentwürfe oder zusammenhängende Geschichten mit Anfang und Ende wiedergegeben, sondern das Erzählen sei geprägt durch Lücken, brüchige Muster und splitterhafte Fragmente, die zudem »locker gefügt« seien.⁵² Eine besondere Stellung erhalte dabei das Anekdotische als die kleine pointierte Geschichte: »Eine(r) tritt gleich-

48 | Koselleck, Reinhart: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. In: Ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Berlin 2010, S. 19f.

49 | Koselleck: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte 2010, S. 17ff.

50 | Vgl. dazu exemplarisch wiederum White: Auch Klio dichtet 1991.

51 | Brandstetter, Gabriele: Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre. In: Dies.: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Berlin 2005, S. 116-133; Thurner, Christina: Narrative Spielarten. Es war einmal – Eine Erzählung. In: Rosiny, Claudia; Clavadetscher, Reto (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Bern 2007, S. 32-42.

52 | Brandstetter, Gabriele: Selbst-Beschreibung. Performance im Bild. In: Dies.: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Berlin 2005, S. 130.

sam an die Rampe, die Erzählung wird gesprochen [...]«, so Brandstetter.⁵³ Sie beschreibt damit, was sowohl für Jérôme Bels Tanzsoli als auch für manche Szene bei Janez Janša oder Foofwa und Lebrun gilt und unter dem Format des Lecture Performance bereits herausgestellt wurde: Das ›Sagen‹ wird hier mitunter zu einer Anekdote, die das ›Zeigen‹ unterbricht beziehungsweise umgekehrt, das ›Zeigen‹ tritt in das ›Sagen‹ ein in Form einer ›kleinen Geschichte‹. Als getanzte und erzählte, unvollständige und kontingente ›kleine Geschichten‹ findet sich das Anekdotische so in den hier diskutierten Beispielen abermals wieder.

In Bezug auf die choreografischen Reflexionen und ihren Einsatz des Anekdotischen ist von zentraler Bedeutung, dass dieses ›Erzählen‹ als reflexiver Akt zu verstehen ist: Nicht das, was das Leben bereithält, ist gemäß Brandstetter Gegenstand der Inszenierung, sondern die Schreibung, die Erzählung und Erzählbarkeit selbst.⁵⁴ Die Anekdote bedeute eine Reflexion »jener anekdotischen Koppelung, durch die *story* und *history* in ein fragiles Verhältnis gesetzt werden. Durch Narrationen, die als kleine, unvollständige, kontingente Geschichten die Ordnung – das geschlossene Narrativ – eines totalisierenden Systems von Geschichte unterbrechen.«⁵⁵ So manifestiert sich im anekdotischen Erzählen neuerlich jene Reflexivität, die im ersten Teil der vorliegenden Arbeit als paradigmatisch für den zeitgenössischen Tanz seit den 1990er Jahren herausgestellt wurde.

Das Bild der Anekdote, die sich in die Lücke zwischen das Faktum und die Fiktion schiebt, zeigt sich besonders deutlich bei de Sotos Zeitzeugenmontage, in der Gegenüberstellung verschiedener Rekonstruktionsprinzipien und deren ›Erzählung‹ beim Quatuor Albrecht Knust oder in Jérôme Bels fingierten Autobiografien. Wie beschrieben, fügt Bel das Anekdotische hier als Vertrauensbeweis in seine Kritik an der institutionellen Tanzgeschichte ein und verleiht also der Fiktion (auf der Bühne) den Eindruck des Faktischen. In der Figur des Bruchs findet sich der Modus der Distanzierung wieder, der im Zusammenhang mit allen in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Stücken bedeutend ist. Er erfordert vom Publikum eine Imaginationsleistung und will dessen Reflexion anregen, in dem Sinne, dass die genannten Lücken und Brüche wahrgenommen und selbst geschlossen werden müssen.⁵⁶

Die choreografischen Reflexionen entsprechen also mit in ihren Collagen, Montagen, Revues und Lecture Performances sowie in ihren Verschränkungen von Gesprochenem, Geschriebenem und Getanztem nicht nur den para-

53 | Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen 2005, S. 130.

54 | Vgl. Brandstetter: Selbst-Beschreibung 2005, S. 109.

55 | Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen 2005, S. 121 (Hervorhebung im Original).

56 | Auf diesen Umstand im Zusammenhang mit der Narration im zeitgenössischen Tanz verweist weiter auch Thurner: Narrative Spielarten 2007, S. 38.

digmatischen Erzählformen des zeitgenössischen Tanzes seit den 1990er Jahren. Sie thematisieren diese Aspekte überdies explizit und verweisen so – wie bereits mehrfach dargelegt – auf grundlegende historiografische Fragen nach der Darstellbarkeit von Vergangenem, der (Un-)Möglichkeit der Verkörperung oder auch nach der Interpretationsleistung der Historikerinnen und Historiker.