

Imagination: *histoire(s)* von Olga de Soto

»L'histoire est une chose très difficile. Le grand problème c'est de critiquer quelque chose aujourd'hui qui s'est passée il y a 50 ans.« Dies sagt Julien Pley, ein 87-jähriger Mann, der auf einem großen Bildschirm auf der Bühne zu hören und zu sehen ist. Er denkt nach über die Schwierigkeit, mit dem Blick aus der Gegenwart ein 50 Jahre zurückliegendes Ereignis in die Erinnerung zurück zu holen und diesem in der Erzählung wiederum möglichst gerecht zu werden. Während er versucht, sich an die Uraufführung von Jean Cocteaus Ballett *Le jeune homme et la mort*¹ 1946 im Théâtre des Champs-Élysées in Paris zu erinnern, ertönt Johann Sebastian Bachs *Passacaglia in C Minor*, die Originalkomposition des Stückes. Zu sehen sind mehrere schwach beleuchtete Flächen. Schritte ertönen und die Choreografin Olga de Soto trägt eine weitere kleine Leinwand vor ihrem Körper auf die Bühne. »Ah!«, sagt eine Frauenstimme, »qu'est-ce que je me suis amusée!« Das Gesicht, das nun auf der kleinen Leinwand in den Händen der Choreografin erscheint, wird mit jedem Schritt, den die Choreografin rückwärts geht und mit dem sie die Distanz zum Projektor erweitert, größer und schärfer konturiert. Eine weitere Zeitzeugin, Suzanne Batbedat, erscheint nun gedoppelt auf der kleinen sowie einer weit größeren Leinwand im Hintergrund. Gestenreich rauchend ist sie zu sehen, allerdings mit einem schwarzen Fleck an der Stelle des Gesichtes. Dieses ist lediglich auf der kleinen Leinwand davor abgebildet. Während hinten das Individuum als gesichtslose, schwarze Lücke aufscheint, ist es vorne fokussiert und von den dunklen Umrissen der Choreografin zusätzlich gerahmt. Die zwei Bilder lassen sich nicht zur Deckung bringen. Gleich wie die Erinnerungen, die Batbedat und Pley als Zeitzeugen von *Le jeune homme et la mort* hervorzuholen versuchen; gleich auch wie das Original und seine verschiedenen Revivals in der

1 | Ballett in zwei Akten, Choreografie: Roland Petit nach einem Libretto von Jean Cocteau; Musik: Johann Sebastian Bach; mit Nathalie Philippart und Jean Babilée. Premiere: 25. Juni 1946 im Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

Oral History. Die Bilder verschwinden, die Bühne wird dunkel und die Leinwände werden von der Choreografin und einem Tänzer neuerlich verschoben und in andere Positionen gebracht.

Abbildung 1: *Suzanne Badbedat in histoire(s)* (2004) von Olga de Soto.

© Dolorès Marat



histoire(s) nennt die spanische Choreografin Olga de Soto ihre filmische Installation auf der Tanzbühne, eine »choreographic video performance and documentary«, wie es in der Pressedokumentation heißt.² Suzanne Badbedat und Julien Pley sind zwei von acht Zeitzeugen von 1946, welche Olga de Soto zwischen 2003 und 2004 aufspüren konnte und in vielen Stunden Interviews zu ihren Erinnerungen an das vergangene Erlebnis befragt hat-

2 | *histoire(s)* entstand aufgrund einer Auftragsarbeit in Form einer Hommage an das Ballett *Le jeune homme et la mort* im Rahmen von Culturgest Lissabon 2003. Die Choreografin suchte dafür via Inserat in den Zeitungen *Le Figaro* und *Le Monde* nach »people who were in the audience at the first performance of Cocteau's *Le jeune Homme et la Mort* at the Théâtre des Champs-Élysées in June 1946 to hear their eye-witness accounts«, wie es im Probejournal heißt. 2004 führte sie ihre Recherchen fort, suchte nach weiteren Zeugen und stellte die Videoperformance im Rahmen von *Kunstenfestivaldesarts* in Brüssel erstmals vor, vgl. Soto, Olga de: *histoire(s)*. Journal (excerpts). Presstext 2004, S. 3 (Hervorhebung im Original).

te.³ Die Antworten sind – gefilmt, geschnitten und auf unterschiedliche Leinwände projiziert – in der Videoinstallation als Fragmente zu einer Komposition zusammengeführt und durch zwei Performerinnen und Performer – der Choreografin selbst sowie einem Tänzer – auf der Bühne in Szene gesetzt. Die Videos zeigen die Porträts der Zeitzeugen in der immer gleichen Quadrate, gefilmt in ihrem jeweiligen Zuhause, während die Themen um die Uraufführung des Balletts kreisen, das Ende des Kriegs, die berufliche Situation während dieser schwierigen Jahre, die Stimmung in Frankreich nach Kriegsende, die Funktion der Kunst und immer wieder die Aufführung, deren Erinnerung der Ausgangspunkt aller Gespräche ist: Der Tänzer Jean Babilée, seine Kleider, seine Sprünge, die Geschichte von seiner Liebe, der Auftritt des Todes, die Bedeutung des Todes überhaupt, die Tänzerin Nathalie Philippart.

Während das Publikum die Zeitzeugen sehen kann, bleibt die Fragestellerin, die Choreografin, in den Videos unsichtbar und ist nur an einer Stelle zu hören. An den Platz des Gesprächspartners tritt das Publikum, das die erzählten Erinnerungen neuerlich zu einer Geschichte zusammenfügt. Weder Julien Pley noch die anderen Zeitzeugen berichten ihre Erinnerungen chronologisch oder auch nur konsistent. Sie schweifen ab, brechen ab, stocken, seufzen und denken nach. Schwierig ist, so zeigt die Beobachtung, nicht nur der Akt der Erinnerung, sondern ebenso das Erzählen derselben. Die Zeitzeugen kommentieren ihre Erinnerungen mit Aussagen wie: »Voilà, je ne vois pas beaucoup plus.« »Là, ma mémoire est peut-être un peu floue.« Oder: »Je ne sais pas, j'invente, ce n'est pas vrai.«⁴ Es gibt auch Sequenzen, in denen die Zeitzeugen schweigen, den Blick in sich gekehrt, um an anderer Stelle wieder zu strahlen, beispielsweise wenn sich ein Gedanke formiert, ein Bild einen Sinn ergibt. Trotz aller Schwierigkeiten stellt man erstaunt fest, wie viele Details bei den Befragten noch präsent sind. Es scheint, als würde im Laufe der Interviews ein ganzer Erinnerungskosmos aufbrechen, dessen Konturen sich im Gespräch immer mehr schärfen. Allerdings: Nicht jede Person erinnert sich an die gleichen Details und in gleicher Weise. Ihre Assoziationen fallen ebenfalls unterschiedlich aus, sowohl die durch den damaligen Vorstellungsbesuch ausgelöst, wie auch die mit der heutigen Erzählung in Zusammenhang stehenden. Zu Beginn des 75minütigen Stückes ist zum Beispiel die Kostümfarbe Thema der Gespräche. Niemand scheint sich an sie zu erinnern, bis Françoise Olivaux gegen Ende glaubt, eine Antwort gefunden zu haben: »Elle était en jaune«, sagt sie. Nach einer längeren Pause ohne Bild folgt die Stimme des 97-jährigen

3 | Ich stütze mich für die Beschreibung und Analyse auf eine Aufführung 2008 in der Dampfzentrale in Bern sowie auf eine Videoaufnahme des Centre National de la Danse in Paris von 2004.

4 | Alle Aussagen sind der Transkription der Videoaufnahme entnommen.

Olivier Merlin: »J'adore le jaune, c'est ma couleur préférée, par déjà. Mais je ne vois pas du tout de jaune dans le spectacle, pas du tout.«

Widersprüchliche Aussagen wie diese, brüchige, splitterhafte Geschichten, die sich nicht zu einem Ganzen fügen lassen, das Nachdenken, das Auslassen und Abwägen von Gedanken, auch die Irrungen und Verwirrungen, die mit dem Erinnern verbunden sind, überträgt Olga de Soto auf den Schnitt und die Zusammenstellung der Szenen. Sie sind stark zerstückelt und inhaltlich wie formal neu zusammen gefügt – nicht um die Sinnbildung zu verfremden, sondern um den Prozess des Erinnerns und Erzählens formal auszustellen.⁵ Geschichte, so könnte man aus Olga de Sotos Arbeit folgern, ist »erzählte Erinnerung«, und diese wiederum ist choreografisch angelegt: Sie ist räumlich und zeitlich angeordnet und eben so auf der Bühne darstellbar.

Damit schließt sich ihre Erinnerungsarbeit an Formen der Mnemotechnik an, die bereits in der Antike auf einer Verbindung räumlicher und visueller Bilder in einem zeitlichen Ablauf gründeten.⁶ Sie verknüpften symbolische Bilder mit imaginären Orten, um sich das zu Erinnernde zu merken. Olga de Sotos künstlerische Arbeit verleiht diesem Prozess auf der Bühne Gestalt. Obwohl die Zeitzeugen unterschiedlich gewichten, verschiedene Details hervorheben und auch ihre je individuellen Interpretationen aus dem Erinnerten ableiten, formen sich trotzdem in den Köpfen der Zuschauenden Bilder, Handlungen und Sinnzusammenhänge. Sie fügen sich nicht restlos zu einem Ganzen zusammen, zu viele Lücken und Widersprüche bestehen. In der imaginären Vorstellungswelt werden sie aber doch verfestigt und scheinen als etwas Neues, Drittes auf. Schließlich geschieht ohne Imagination in *histoire(s)* nicht viel: Es sind (fast) nur Gesichter zu sehen. Das tatsächliche Geschehen spielt sich in den Köpfen der Zuschauenden ab.

Während die Zeitzeugen in scharfen Schnitten beziehungsweise nur kurzen Ausschnitten das Bühnengeschehen zu rekonstruieren versuchen, sind sie im immer gleichen Ausschnitt, den Blick auf die Interviewerin neben der Kamera gerichtet, zu sehen. Zum Teil erzählen sie gestenreich, mit Verve oder aber scheinbar unbewegt, während nur der Blick zur Decke wandert, um dem Denken auf die Sprünge zu helfen. Im Hintergrund sind Attribute aus ihrem

5 | Olga de Soto beabsichtigte eine choreografische Umsetzung des Materials im Medium Film: »[A] film montage, like a choreography, where the source material is the word, the intention, and the intonation.« Vgl. Soto: *histoire(s)* 2004, S. 3.

6 | Auch kulturelle Mnemotechniken wie beispielsweise Pierre Noras *Lieux de mémoires* oder Assmanns kulturelles Gedächtnis stützen sich auf räumliche Parameter in Form realer Topografien. Vgl. hierzu und zu antiken Mnemotechniken exemplarisch Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006.

Alltag zu sehen. Ein Blumenstrauß, eine Bücherwand, Erinnerungsfotos von Kindern. Als Françoise Olivaux, 78, vom formidablen Sprungkünstler Babilée schwärmt, schleicht sich hinter ihrem Rücken eine Katze ins Bild. Oder eine Uhr schlägt bei Brigitte Evellin die Stunden, einem Zeichen der Beständigkeit gleich, während sie von der flüchtigen Erscheinung der Tänzerin Nathalie Philippart erzählt. Diese kleinen, nebensächlichen Einsprengsel lenken den Fokus der Zuschauenden immer wieder weg von den Erinnerungen und führen mitten hinein in die Gegenwart der Erzählenden.

Abbildung 2: *Olivier Merlin in histoire(s)* (2004) von Olga de Soto.

© Dolorès Marat



Jenseits der historischen Aufführung und der gegenwärtigen Inszenierung geht es in *histoire(s)* noch um eine dritte Zeitebene, derjenigen der Erzählenden und ihrem biografischen Hintergrund. Über den Duktus des Erzählens wird ein Eindruck der emotionalen Komponente des Erlebten und der Erinnerung vermittelt. Den splitterhaften Geschichten ist außerdem zu entnehmen, wie die Zeitzeugen als Jugendliche in Paris kurz nach Kriegsende Kunstereignisse und Theatervorstellungen regelrecht in sich aufsaugten. Sie gehörten, wie aus ihren Biografien zu schließen ist, einer privilegierten Schicht an, die sich die Eintritte leisten konnte und/oder der Kultur einen hohen Stellenwert einräumte. Auf die Frage der Interviewerin, weshalb sie ins Theater gingen und welche Funktion Kunst ihrer Meinung nach ausübte, sind verschiedene Antworten zu vernehmen. Der Theaterbesuch wird als Flucht beschrieben,

als Möglichkeit aus sich selbst herauszutreten, wie zum Beispiel Julien Pley sagt, der später Kinderarzt werden sollte. Die meisten Zeitzeugen kommen letztlich auf eine Art Katharsis zu sprechen, die dem Theatererlebnis zu ihrer Zeit zu Grunde liegt. Françoise Olivaux berichtet von ihrer Tätigkeit im Krieg als jüngstes Mitglied des chirurgischen Teams des Roten Kreuzes. Im Gegensatz zu den Kriegsgräueln, der »Charcuterie«, die sie dort erlebt habe, sei der Ballettabend die reinste Poesie gewesen, sagt sie. Der Tod, der in Cocteaus Ballett auftritt, um den jungen Mann (den Tänzer) mit sich zu nehmen, hatte für Oliveaux nichts Existenzialistisches an sich: Er gehöre zum Leben, sagt sie nüchtern, und im Theater sei es ein vergleichsweise schöner Tod gewesen.

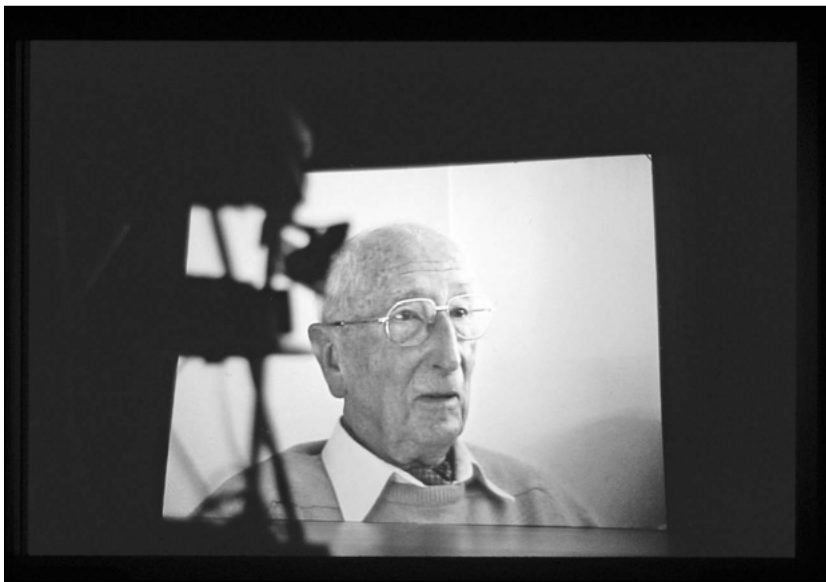
So erfährt man durch die Erinnerung an das historische Ereignis die vielfältigen Lebensgeschichten der Zeitzeugen. Wie die Aufführung von *Le jeune homme et la mort* entfalten sich allerdings auch die Lebensumstände der Zeitzeugen einzig durch die imaginative Leistung der Zuschauenden. Es wird nichts dargestellt, gezeigt oder verkörpert, vielmehr handelt es sich um einen »mentalen« Tanz, ausgelöst durch Stimme, Mimik, Gestik und Worte. Die Montage, Inszenierung und Choreografie auf der Bühne bauen genau auf diese Unmöglichkeit der Sichtbarkeit, die Frustration darob und das Sehnen danach auf. Die Wahrnehmung der Choreografin als Interviewerin und der Zuschauenden der finalen Videoperformance trifft sich darin mit dem Erinnerungsvermögen der Zeitzeugen: Die Vorstellungsbilder werden aus dem Wahrgenommenen, den Erzählungen und Bildern des Gesehenen und Gehörten sowie mit Hilfe der eigenen Erinnerungsleistung konstruiert. *histoire(s)* bildet damit auf komplex verschachtelten Ebenen ab, was für den Erinnerungsprozess allgemein evident ist: Erinnerungslücken werden in der Regel mit eingefügtem Material aus anderen Erlebnissen sofort geschlossen.⁷ Zudem bilden sowohl die Wahrnehmung wie das Gedächtnis Realität nicht einfach ab, sondern sie filtern und interpretieren je nach Funktion. Mentale Repräsentationen von Erfahrungen, wie sie in *histoire(s)* Gegenstand der künstlerischen Befragung sind, müssen also im Kontext der jeweiligen Erfahrungssituationen und ihrer Funktion in der Gegenwart der sich Erinnernden gesehen werden. Anders ausgedrückt: Der Erinnerungsprozess ist immer ein Montagevorgang, der aus dem Zusammenspiel von Erinnerungsspuren an Ereignisse, dem Wiedererwecken von Emotionen, dem Import fremder Erinnerungen, emotionalem Gehalt und den sozialen Umständen der Erzählsituation entsteht. Diesen Montagevorgang versucht Olga de Soto in ihrer Videoinstallation künstlerisch herauszustellen. Durch gezielte Schnitte isoliert sie einzelne Aussagen, frag-

7 | Vgl. dazu exemplarisch Shacter, Daniel L.: *Searching for Memory. The Brain, the Mind and the Past*. Basic Books. New York 1996, insb. S. 132; Welzer, Harald: *Gedächtnis und Erinnerung*. In: Jaeger, Friedrich; Rüsen, Jörn (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 3, Themen und Tendenzen. Stuttgart 2005, S. 162.

mentiert Erzählstränge und zerstückelt die Chronologie der Interviews. Grob sind Themen auszumachen wie Handlung, Tanz, persönliche Erinnerungen, Lebensgeschichte der Zeitzeugen etc. Gewisse Stellen werden durch harte Schnitte, Pausen oder Stille betont; Antworten sind in Relation zu anderen Aussagen gesetzt, um deren Widersprüchlichkeit hervorzuheben oder aber die immer wieder verblüffenden Übereinstimmungen zu verdeutlichen. Die einzelnen Aussagen der Zeitzeugen sind durch unterschiedlich lange Pausen voneinander abgetrennt, Leerstellen wie Gedächtnislücken, die ihrerseits den Zuschauenden Raum zum Nachdenken geben. Insgesamt bildet die Montage eine klar strukturierte, rhythmische Abfolge von Bildern, Blackouts und Umbauten, die sowohl den konstruktiven wie konstitutiven Charakter von Erinnerung, Erzählung und – als Darstellung von Vergangenheit – von Geschichte in choreografierter Form ausstellt. In diesem Sinne eröffnet Julien Pley Eingangs erwähnte Äußerung in Bezug auf die Schwierigkeit des Erinnerns eine weitere Bedeutungsebene: »L'histoire est une chose très difficile« wird zu einem Kommentar zur Erzählung von Tanzgeschichte; einem Kommentar zur Tanzgeschichtsschreibung.

Abbildung 3: Julien Pley in *histoire(s)* (2004) von Olga de Soto.

© Dolorès Marat



Olga de Soto betreibt mit *histoire(s)* eine Form von »Geschichtsschreibung« mittels Choreografie, die gleichzeitig die historiografischen Prozesse selbst reflektiert. Ihre Arbeiten sind nicht »nur« choreografische Reflexionen von

Tanzgeschichte, sondern genau genommen von Tanzgeschichtsschreibung.⁸ Sie betreibt, mit Hayden White gesprochen, eine Form der »Metahistory«⁹ und spricht damit eine Reihe von Themen an, die im Rahmen dieser Untersuchung diskutiert und anhand von *histoire(s)* geradezu exemplarisch aufgezeigt werden können: Die Rolle des Erinnerns und Erzählens im Zusammenhang mit (Tanz-)Geschichtsschreibung, die Frage nach dem Zugang zu (tanz-)historischen Ereignissen und nach möglichen Darstellungsformen derselben, die Suche nach dokumentarischem Material und dessen Lektüren, die Rolle des Körpers darin, die Kriterien der Selektion und die Bedeutung der Kontextualisierung. Nicht zuletzt ist in den Bühnenformaten auch die Funktion des Publikums bedeutsam.

In seiner inszenierten und in Bewegung gesetzten Form beschreibt das Stück eine Art »bewegliche« Tanzgeschichte, die dazu auffordert, zu fragen, was solcherart choreografische, körperliche Formen der (Tanz-)Geschichtsschreibung überhaupt erreichen können. Im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen denn auch nicht die unterschiedlichen Strategien oder Aspekte der Selbstreferentialität wie sie verschiedentlich Thema von Untersuchungen sind.¹⁰ Vielmehr gilt die Aufmerksamkeit folgenden Fragen: Wie können Choreografien als Historiografien gefasst und theoretisiert werden? Welche Funktionen vermögen sie einzunehmen und inwiefern leisten sie tatsächlich einen Beitrag zur Tanzgeschichte und zur kritischen Diskussion und Vermittlung derselben?

8 | Im Deutschen bedeutet »Geschichte« beides, das Geschehen und gleichzeitig die Wissenschaft und Erzählung des Geschehenen. Gemäß dem Historiker Reinhart Koselleck ist der Begriff als ein Kollektivsingular im Sinne eines Reflexionsbegriffs zu verstehen, der nicht nur die Ereignisse, sondern auch deren Interpretation und Darstellung meint. Vgl. Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M. 1989, S. 48f sowie 130f. Im Folgenden differenziere ich Geschichte und Geschichtsschreibung nur dann, wenn es inhaltlich erforderlich ist.

9 | Vgl. White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a.M. 1991.

10 | Vgl. hierzu beispielsweise De Laet: *Bodies with(out) Memories* 2013; Foellmer: *Reenactments und andere Wieder-Holungen* 2013; Franco: *Trasmettere citando* 2012; Hardt: *Sich mit der Geschichte bewegen* 2010; Launey: *Poétiques de la citation en danse* 2010; Quiblier: *La reprise* 2011.