

Browns Arbeiten im Museumskontext stehen exemplarisch für die Zeit der 1960er und 1970er Jahre, in der es eine »Welle«⁹⁴ von choreografischen Arbeiten im Museum gab. Zu Beginn der 1980er Jahre ebte diese Welle jedoch wieder ab und es fanden während fast zwanzig Jahren nur noch vereinzelt choreografische Darbietungen in Museen statt – eine Entwicklung, die bisher unerforscht blieb. Kurz vor der Jahrtausendwende begann das Interesse der Museen an der Arbeit der Generation der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen wieder zuzunehmen. Seit Beginn der 2010er Jahre erleben choreografische Arbeiten im Museum einen neuen Aufschwung, dessen Höhepunkt noch nicht erreicht scheint, mit einer neuen Generation von Choreograf*innen, die auch als Konzepttanz-Choreograf*innen bezeichnet werden.⁹⁵ Bevor ich mich im dritten Kapitel mit Xavier Le Roy und Jérôme Bel zwei repräsentativen Beispielen dieser Generation widme, möchte ich mich im Folgenden mit dem Verhältnis von Brown zur Institution Theater genauer auseinandersetzen und die Frage behandeln, weshalb sie sich Anfang der 1980er Jahre wieder vom Museum ab- und dem Theater zuwandte.

2.4 Trisha Brown: *Glacial Decoy* (1979)

Wie andere ehemalige Mitglieder des Judson Dance Theater fühlte sich auch Brown vom Theater, »the house of entertainment«, wie sie es nannte, lange Zeit ausgeschlossen.⁹⁶ In einem Interview von 1974 bringt sie es unmissverständlich auf den Punkt: »The Theater avoided any association with me.«⁹⁷ 1978 schreibt sie in einem Gesuch an das National Endowment for the Arts: »The Trisha Brown Company is not a commercially oriented Company. The work [...] probably will never have mass appeal so the Company cannot expect to command high performance fees or large box office receipts.«⁹⁸ Dieses Zitat zeigt, dass ihr bewusst war, dass sie in einer Nische agierte, ihre Arbeit sich den Systemen des Theaters widersetzte und ohne anderweitige finanzielle Unterstützung nicht weitergeführt werden konnte.

Vorübergehend fand sie im Museum eine Institution, die sie in der Produktion und Präsentation ihrer Arbeit unterstützte, gerade auch zu Beginn ihrer eigenständigen Karriere als Choreografin mit ihrer eigenen Compagnie.⁹⁹ Doch diese Unter-

94 Diese Bezeichnung bezieht sich auf Claire Bishop, die sich seit Anfang der 2010er Jahre mit dem Thema auseinandersetzt, vgl. dazu Bishop: *The Perils* 2014, S. 63–73 und S. 43–44, FN 167 in dieser Studie.

95 Diese gehören zur dritten Welle von choreografischen Arbeiten im Museum, vgl. Bishop: *The Perils* 2014, S. 63–73.

96 Vgl. Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 168.

97 Stephano 1974, S. 19.

98 Brown zit. in Rosenberg 2017, S. 229.

99 Vgl. ebd., S. 229.

stützung war als Einkommen unzureichend, unregelmässig und unsicher; so wuchs in ihr das Gefühl, in eine Spalte geraten zu sein («caught in a crack»): Sie konnte ihre Arbeit weder im Theater präsentieren, noch fand sie dafür Abnehmer*innen auf dem Kunstmarkt.¹⁰⁰ Wie sie später erklärte, wurde ihr bewusst, dass es ein System, ein Netzwerk und eine Sprache gebe, wenn es um die Unterstützung der Tanzkunst geht, und diese operierten nun einmal im Theater.¹⁰¹ Ihr wurde klar, dass sich das System so bald nicht ändern würde, so fasste sie den Entschluss, sich anpassen zu müssen, um das Überleben ihrer Compagnie zu sichern.¹⁰² Sie begann sich folglich von ihrer ortsspezifischen Arbeit, die sie im öffentlichen Raum und in Museen zeigte und die aufwendiges Equipment erforderte, ab- und dem Theater als Aufführungs-ort zuzuwenden und ihre Arbeit daran anzupassen.¹⁰³ 1979 wurde *Glacial Decoy*, ihr erstes Stück für die Proszenium-Bühne, uraufgeführt; darin setzte sie sich erstmals mit dem traditionellen Theaterraum auseinander.¹⁰⁴

Das Stück *Glacial Decoy* lässt sich wie folgt beschreiben: Zu Beginn der 18-minütigen Aufführung wird der Vorhang hochgerollt, die Bühne ist gleichmässig beleuchtet, der Zuschauer*innenraum ist in Dunkelheit gehüllt.¹⁰⁵ Die hintere Wand des Bühnenraumes ist in vier senkrechte, gleich grosse Flächen aufgeteilt, auf jeder Fläche ist eine grossformatige Schwarzweiss-Fotografie projiziert, die wie in einer Diashow regelmässig wechselt. Die Fotografien stellen Natur-, Stadt-, Objekt- sowie undefinierbare Nahaufnahmen dar und gehören zum Bühnenbild des Künstlers Robert Rauschenberg.¹⁰⁶ Eine Tänzerin betritt die Bühne von der rechten Seite in einem wallenden, weissen Kleid, das ihr bis zu den Fussknöcheln reicht, lange Ärmel hat und an eine Nachtrobe erinnert. Es umhüllt einerseits ihren Körper, andererseits zeichnet es dessen Formen je nach Bewegung auch ab und betont diese. Nach wenigen Bewegungen verlässt sie die Bühne wieder auf der Seite, von der sie gekommen ist. Sogleich erscheint eine zweite Tänzerin in derselben Kleidung auf der gegenüberliegenden Seite, tanzt eine kurze Sequenz am linken Bühnenrand

100 »I was caught in a crack doing serious work in a field that wasn't ready for it.« Brown zit. in ebd., S. 66. Vgl. auch Hardy, Camille: Trisha Brown. Pushing Post-Modern Art into Orbit. In: Dance Magazine 59, 3/1985, S. 61–66, hier S. 65.

101 »Someone has to change, either the system or the artist.« Brown zit. in Rosenberg 2017, S. 229–230. Vgl. auch M. Goldberg 1986, S. 169.

102 Vgl. ebd.

103 Vgl. ebd.

104 Uraufgeführt wurde *Glacial Decoy* am 7.5.1979 dennoch in einem Museum, dem Walker Art Center in Minneapolis, das die Realisation des Stücks unterstützte, vgl. Repertory/*Glacial Decoy* (1979) o. D. Vgl. zudem Viso 2008, S. 6.

105 Die folgenden Beobachtungen stützen sich auf Filmmaterial der Wiederaufführung von *Glacial Decoy* 1993 im Zellerbach Auditorium in Berkeley, Kalifornien, vgl. *Glacial Decoy*. Regie: Jeff Hodges, USA 1993, 18 Min. Trisha Brown Archive, New York. Dieses Filmmaterial wurde vom Trisha Brown Archive zur Verfügung gestellt.

106 Vgl. M. Goldberg 1986, S. 151.

und verlässt die Bühne ebenfalls gleich wieder. Zum selben Zeitpunkt betritt erneut die erste Tänzerin auf der rechten Seite die Bühne und fährt mit ihren Bewegungen fort. Die Bewegungen der Tänzerinnen setzen sich zusammen aus leichten Arm-bewegungen, die teilweise zufällig und improvisiert aussehen; mal geben sie die Richtung vor und lösen Rotationen im Körper um die eigene Achse aus, mal scheinen sie entgegengesetzt zum restlichen Körper zu verlaufen. Die Beinbewegungen bestehen aus Hüpfen, Stampfen, Streichbewegungen mit den Füßen, Schwingen, Beugen bis hin zu ballettähnlichen Bewegungen, in denen das gestreckte Bein mit gespitztem Fuss sekundenschnell auf Kopfhöhe hochgehoben wird.

Abb. 7: Trisha Brown Dance Company, *Glacial Decoy*, 1979, getanzt von Cori Kresge und Emily Stone, *Stephen Petronio Company*, 2016, © Yi-Chun Wu.



Die Bewegungen der Arme, des Oberkörpers und der Beine übertragen sich auch auf das wallende Kleid, das bewegt und herumgewirbelt wird. Die Körper der Tänzerinnen befinden sich während der gesamten Choreografie in der Vertikalen und es werden keine Sequenzen auf dem Boden getanzt.

Beim Vergleich dieser Arbeit mit Browns früheren Arbeiten, wie den *Equipment Dances*, fällt auf, dass die Bewegungssprache weniger an alltägliche Bewegungen erinnert, sondern stilisierter, virtuoser und technisch anspruchsvoller wirkt. Sie erinnert eher an die Arbeit *Locus* (1975), die Browns Wechsel zu einem komplexeren Stil markierte, auch wenn die Bewegungen darin viel geometrischer sind als in *Glacial Decoy*.¹⁰⁷ Die Performancetheoretikerin Marianne Goldberg beschreibt 1986, wie die

107 Marianne Goldberg schreibt über die Entwicklung des Stils von Brown, vgl. ebd.

Tänzerinnen durch Browns neuen Stil mehr zu »superhumans« mutieren, durch eine viel virtuosere und expressivere Bewegungssprache als noch zu Judson-Dance-Theater-Zeiten, in denen es um »untrainierte« und alltägliche Bewegungen ging.¹⁰⁸ Ähnlich sieht es der Kritiker Allen Robertson, der in seiner Kritik des Stücks 1979 mit ironischem Unterton bemerkt: »Trisha Brown is dancing.«¹⁰⁹ Damit wird noch einmal deutlich, dass die frühe Arbeit von Brown und den anderen Mitgliedern des Judson Dance Theater nicht von allen als Tanz verstanden wurde, hingegen Browns spätere Arbeit, die sie nun für den Theaterraum geschaffen hatte, dem wieder zu entsprechen schien.

Laut Brown musste sie sich für *Glacial Decoy* mit »subsidiary but important areas that attend to the black box« auseinandersetzen; dazu gehörte auch die Frage nach Kostümen und Licht, wofür sie Rauschenberg beizog, der bereits mehrere Jahre erfolgreich mit Merce Cunningham zusammengearbeitet hatte.¹¹⁰ Für *Glacial Decoy* passte sie sowohl ihre Arbeits- als auch die Präsentationsweise an die Situation im Theaterraum an: Sie suchte nicht wie zuvor lange nach den passenden Räumen für ihre neue Arbeit, sondern begann, sich innerhalb des gegebenen Theaterraumes auf der Bühne zurechtzufinden.¹¹¹ Dafür behandelte sie die Proszenium-Bühne als greifbares, geometrisches Konstrukt, ähnlich wie in früheren Arbeiten wie *Locus* (1975).¹¹²

Nach den ersten zehn Jahren ihrer Karriere, als sie in Räumlichkeiten auftrat, in denen sie den Raum dezentralisieren konnte, fand sie sich nun in einem traditionellen Theaterraum wieder, in dem das nicht mehr möglich war.¹¹³ Angelehnt an ihre Arbeit im White Cube arbeitete sie im Theaterraum mit zwei Rechtecken – »one on

108 Vgl. ebd., S. 157.

109 Robertson zit. in Rosenberg 2017, S. 229. Vgl. auch Robertson, Allen: Trisha Brown's Expansive Dancing. In: Minnesota Daily, 11.5.1979, S. 10AE–11AE.

110 Brown äussert sich dazu in einem Interview vom 10.10.2005 mit Calvin Thomas (Museum of Modern Art Archives, *Audio Recording, Series V: Audio Recordings 1962–2006*, Bd. 401). Vgl. Rosenberg 2017, S. 230, FN 7. Es fällt auf, dass Brown die Black Box mit einem Theaterraum mit Proszenium-Bühne gleichsetzt, obwohl Letztere in einer Black Box eben nicht mehr gegeben ist. Vgl. dazu weiter unten in diesem Kapitel. Zur Black Box vgl. zudem Kap. 5.2–5.4.

111 Vgl. Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 170. Im Kapitel *From the White Cube to the Black Box (1979–1981)* in ihrer Publikation bespricht Rosenberg den Weg von Brown vom Museum in das Theater, vgl. Rosenberg 2017, S. 229–261. Brown selbst sprach 1979 mit Yvonne Rainer über *Glacial Decoy*, vgl. Brown, Trisha u. Rainer, Yvonne: A Conversation about »Glacial Decoy«. In: October, 10/1979, S. 29–37.

112 Brown äussert sich dazu in einem Interview vom 10.10.2005 mit Calvin Thomas (Museum of Modern Art Archives, *Audio Recording, Series V: Audio Recordings 1962–2006*, Bd. 401). Vgl. Rosenberg 2017, S. 232.

113 Vgl. M. Goldberg 1986, S. 168. Als weitere Herausforderung empfand sie zu Beginn, mit der Grösse des Theaterpublikums umzugehen, vgl. ebd.

the vertical – the proscenium stage – and the other on the floor»¹¹⁴. Die Frontalität des Publikums war somit zwar gegeben, jedoch versuchte sie in *Glacial Decoy* dessen Aufmerksamkeit auf die äusseren Seiten der Bühne zu lenken.¹¹⁵ Folglich liess sie die Tänzerinnen zu Beginn des Stücks in den Bühnenflügeln auftreten, während der Mittelpunkt der Bühne leer blieb.¹¹⁶ Dabei war ihr durchaus bewusst, dass dies das Publikum vor Schwierigkeiten stellen würde, wie sie selbst sagt: »In the theater, the only time that you can really be seen by everyone is when you are centerstage. If you are upstage left you are not seen in half the houses in the world.«¹¹⁷ Brown entschied sich selbstbewusst dafür, die Tänzerinnen in den Bühnenflügeln auftreten zu lassen, auch wenn sie damit das Risiko einging, dass nicht das gesamte Publikum sie sehen würde.

2017 unterstreicht auch Craig Owens im Magazin *Art in America* Browns unkonventionellen Ansatz bezüglich der Proszenium-Bühne: Er geht auf die Anfangssequenz und das wiederholte Auf- und Abtreten der Tänzerinnen ein, das »suggests that the dance is not contained by the proscenium but continues off-stage or, rather, that it might continue were it not interrupted by the frame«¹¹⁸. Mit dem Rahmen (»frame«) meint er die Proszenium-Bühne beziehungsweise das, was auf der Bühne passiert und vom Zuschauer*innenraum ersichtlich ist. Somit suggeriert Brown seiner Meinung nach in der Anfangssequenz, dass die Tänzerinnen die Bewegungen auch in den Seitenräumen neben der Bühne, die für das Publikum nicht ersichtlich sind, weitertanzen. Bei *Glacial Decoy* komme wiederholt das Gefühl auf, Teile zu verpassen, »obscured by the frame«¹¹⁹. Brown entlarve laut Owens in *Glacial Decoy* die Proszenium-Bühne als limitierenden und einschränkenden Rahmen, indem sie sich ihm nicht fügt, sondern sich ihm widersetzt. Er sieht Browns Arbeit als Beispiel dafür, dass es möglich sei, die Konventionen des Theaters gegen ebendieses zu verwenden, auch wenn Brown es laut Owens nicht in allen Arbeiten für den Theaterraum gelang.¹²⁰ Damit sieht er in Browns *Glacial Decoy*, ohne das explizit zu benennen, einen institutionskritischen Ansatz.¹²¹

Anders als die Arbeiten, die Brown in den folgenden Jahren für den Theaterraum schuf, folgt sie in *Glacial Decoy* einer ortsspezifischen Logik und spielt damit. Deshalb wird diese Arbeit in der tanzwissenschaftlichen Forschung teilweise noch zu

114 Brown zit. in Rosenberg 2017, S. 232.

115 Brown äussert sich dazu in einem Interview vom 10.10.2005 mit Calvin Thomas (Museum of Modern Art Archives, *Audio Recording, Series V: Audio Recordings 1962–2006*, Bd. 401). Vgl. Rosenberg 2017, S. 232.

116 Vgl. ebd., S. 241.

117 Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 168.

118 Owens 2017, o. S.

119 Ebd.

120 Vgl. ebd.

121 Vgl. Rosenberg 2017, S. 241.

den *Equipment Dances* gezählt, auch wenn sich die Bewegungssprache, wie bereits erwähnt, deutlich von den früheren Arbeiten unterscheidet.¹²² Aus diesem Grund wird *Glacial Decoy* oftmals, beispielsweise von Rosenberg, als diejenige von Browns Arbeiten angesehen, die den Übergang vom White Cube in die Black Box markiert.¹²³ Es ist zu vermuten, dass Rosenberg sich mit dieser Beschreibung an Browns Zitat anlehnt, in dem diese die »subsidiary but important areas that attend to the black box«¹²⁴ anspricht. Dabei fällt auf, dass sowohl Brown als auch Rosenberg die Black Box mit einem Theaterraum mit Proszenium-Bühne gleichsetzen, obwohl Letztere in einer Black Box eben nicht mehr gegeben ist.

Obschon *Glacial Decoy* von vielen Kritiker*innen gut aufgenommen wurde, wurde Brown wegen ihrer Entscheidung, ab sofort Arbeiten für den Theaterraum zu schaffen, mit Kritik konfrontiert.¹²⁵ Wie sie in einem Interview mit Goldberg beschreibt, sah sie sich aus ökonomischen Gründen gezwungen, sich dem Theatersystem anzupassen: »I stopped walking on the walls and doing those site-specific pieces that involved equipment because there was no support for it, and I couldn't afford it.«¹²⁶ Sie gibt zwar zu, dass die 1970er Jahre die Zeit waren, in der sie »had been at my most free to follow my artistic instincts, and to ask fundamental questions about the nature of choreography«¹²⁷. Gleichzeitig wehrt sie sich gegen den Vorwurf, mit ihrer neuen Arbeit gegen ihre Prinzipien zu verstossen: »If one goes to the proscenium stage, is that by nature selling out? I changed medium. I didn't change integrity.«¹²⁸ Dieses Zitat zeigt, dass Brown weiterhin hinter ihrer Arbeit steht, auch wenn sie ab jetzt im Theater stattfindet und an dieses angepasst ist.

Doch auch auf der institutionellen Seite hat sich einiges gewandelt: Laut Banes habe die New Yorker Downtown-Theaterszene als Reaktion auf die Ereignisse in den 1960er und 1970er Jahren begonnen, eigene Institutionen zu erschaffen; in den 1980ern zählt sie mindestens sechs »centers for post-modern dance«, die ein kuratiertes Programm aktueller Tanzarbeiten zeigten.¹²⁹ Einige Choreograf*innen wie Brown seien sogar vermehrt in immer demselben Theater aufgetreten, im Fal-

122 Vgl. ebd., S. 232.

123 Vgl. ebd. Eines der Kapitel heisst zudem *From the White Cube to the Black Box* (1979–1981), vgl. ebd., S. 229–261.

124 Brown äussert sich dazu in einem Interview vom 10.10.2005 mit Calvin Thomas (Museum of Modern Art Archives, *Audio Recording, Series V: Audio Recordings 1962–2006*, Bd. 401). Vgl. Rosenberg 2017, S. 230, FN 7.

125 Vgl. M. Goldberg 1986, S. 169.

126 Ebd.

127 Ginot u. Brown 1999, S. 109. Vgl. auch Burt 2005, S. 17.

128 Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 170. Vgl. auch Rosenberg, S. 230.

129 Vgl. Banes: *Terpsichore* 1993, S. xxxiv. Sie nennt The Kitchen, Dance Theater Workshop, Dance Space at St. Mark's Church, P.S. 122, P.S. 1 und die Brooklyn Academy of Music.

le Browns in der Brooklyn Academy of Music.¹³⁰ Das, was Banes als ›Postmodern Dance‹ bezeichnet, sei in eben diesen neuen Institutionen beliebt gewesen.¹³¹

2.5 Abwendung vom und die Rückkehr ins Museum ab 1998

Nach *Glacial Decoy* (1979) zeigte Brown ihre Arbeit während ungefähr zwanzig Jahren nur noch gelegentlich in Museen, erst um die Jahrtausendwende herum begann sie erneut, häufiger im Museum aufzutreten.¹³² Obwohl sich ihre Biografien sehr voneinander unterscheiden, ist eine ähnliche Entwicklung auch bei ihren Zeitgenossinnen Simone Forti und Yvonne Rainer zu beobachten, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

Wie Brown trat auch Forti in den 1960er und 1970er Jahren im Museumskontext auf; anders als Brown kooperierte sie nicht nur mit bildenden Künstler*innen, sondern auch weiterhin mit anderen Choreograf*innen, gründete jedoch keine eigene Compagnie.¹³³ In den 1980er Jahren trat Forti nur noch vereinzelt öffentlich auf, stattdessen arbeitete sie mehrheitlich als Lehrerin für Performance Art an der New Yorker School for Visual Arts, gab Workshops und verfolgte vermehrt ihre zeichnerische Arbeit.¹³⁴ Neben ihrer Interessensverschiebung kamen örtliche Verschiebungen hinzu: 1988 verliess sie New York Richtung Vermont, wo eine Gruppe von befreundeten Künstler*innen wohnte, und zog 1998 nach Los Angeles, wo sie zwei Jahre später ihre Lehrtätigkeit an der University of California aufnahm und unter anderem Improvisation unterrichtete.¹³⁵ In Los Angeles rückte ihre Arbeit ab dem Jahr 2000 wieder vermehrt in den Fokus der Museen.¹³⁶ Die bisher umfassendste Ausstellung widmete ihr 2014 das Museum der Moderne in Salzburg, *Simone Forti. Mit dem Körper denken*.¹³⁷

Ganz anders verlief das Leben von Yvonne Rainer: 1970 zeigte sie im Whitney Museum of American Art noch ihre choreografische Arbeit *Continuous Project – Al-*

130 Vgl. ebd.

131 Vgl. ebd. Banes führt aus: »The institutionalization of downtown dance was marked in 1984 by Dance Theater Workshop's establishment of the New York Dance and Performance Awards.« Ebd.

132 1998 fand eine Ausstellung zu Browns Arbeit im Musée de Marseille statt, vgl. Doucet 1998. Vgl. dazu Kap. 2.5.

133 Zur Biografie von Forti vgl. Breitwieser 2014, S. 276–278. Zu Forti vgl. exemplarisch Forti, Simone: *Handbook in Motion*. New York, NY: New York University Press 1974; Breitwieser 2014; Morse, Meredith: *Soft Is Fast. Simone Forti in the 1960s and After*. Cambridge, MA: MIT Press 2015; Lo Pinto 2021.

134 Vgl. Breitwieser 2014, S. 276. 1982 trat Forti beispielsweise in *The Kitchen* in New York auf.

135 Vgl. ebd., S. 277.

136 Für eine Liste der Gruppenausstellungen von Forti vgl. ebd., S. 280–281.

137 Vgl. ebd.