

1.3 Begriffsklärungen

Ich möchte mich an dieser Stelle etwas ausführlicher mit Begriffsklärungen befassen, weil mein Verständnis gewisser Begriffe, wie ich an sie herantrete und sie verwende, grundlegend für die differenzierte Besprechung der Fallbeispiele dieser Studie sind. Wie der Titel dieser Forschungsarbeit, *Choreografie im Museum als Institutionskritik. Räumlichkeiten zwischen White Cube und Black Box*, erahnen lässt, geht es um Begriffe und Diskurse, die eine eigene Geschichte haben und die in eine bestimmte Konstellation gesetzt werden. Da die hier vorgestellten Choreograf*innen Arbeiten für den Ausstellungskontext entwickeln, wird das ›Ins-Verhältnis-Setzen zum Museum‹ in der vorliegenden Studie besonders präsent sein. Wie im Forschungsstand deutlich wurde und hier nochmals aufgezeigt wird, beziehe ich mich dabei auf bereits existierende Diskurse in der Tanz-, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und in den Curatorial Studies. Während ich mich mit den Begriffen ›White Cube‹ und ›Black Box‹, ihren Diskursen und ihrem Binarismus zu einem späteren Zeitpunkt auseinandersetzen werde⁹⁸, möchte ich im Folgenden auf die Begriffe ›Choreografie‹, ›Museum‹, ›Theater‹, ›Raum‹ sowie ›Institutionskritik‹ eingehen.

Choreografie

Wie in der Literatur zu choreografischen Arbeiten im Museum deutlich wird, werden unterschiedliche Begriffe verwendet, um diese zu benennen. Neben den deutschen Begriffen und ihren englischen Pendanten ›Choreografie‹/›choreography‹⁹⁹ und ›Tanz‹/›dance‹¹⁰⁰ wird auch auf ›Performance(-Kunst)‹/›Performance Art‹/›performance‹¹⁰¹ sowie ›performative Künste‹/›Performing Arts‹¹⁰² respektive ›Live Art(s)‹¹⁰³, die oftmals als Überbegriffe für flüchtige Bewegungskunst verwendet werden, zurückgegriffen. Ich ziehe es vor, von ›choreografischen Arbeiten‹ zu

98 Vgl. dafür Kap. 5.2–5.4.

99 Vgl. beispielsweise Copeland, Mathieu (Hg.): *Choreographing Exhibitions*. Dijon: Les presses du réel 2013; Maar 2020.

100 Vgl. beispielsweise Birringer, Johannes: *Dancing in the Museum*. In: PAJ. A Journal of Performance and Art, 33, 3/2011, S. 43–52; Ostwald, Julia: *Tanz ausstellen | Tanz aufführen. Choreographie im musealen Rahmen*. München: epodium 2016 (= off epodium, Bd. 8); Andrade Ruiz 2023. Spies benutzt sowohl den Begriff ›Choreografie‹ als auch ›Tanz‹, vgl. Spies 2020.

101 Vgl. beispielsweise Hovmann Rasmussen 2018; Levine, Abigail: *Being a Thing. The Work of Performing in the Museum*. In: *Women & Performance*, 23, 2/2013, S. 291–303.

102 Vgl. beispielsweise Chevalier, Mouton Rezzouk u. Urrutiaguer 2015; Malzacher, Tupajić u. Zanki 2010. Haitzinger verwendet den Begriff ›szenische Kunst‹, vgl. Haitzinger 2019.

103 Vgl. beispielsweise Davida u.a. 2018. Dieser Begriff dient im englischsprachigen und teilweise auch im deutschen Diskurs (sowie in der vorliegenden Studie) als Sammelbegriff für die performativen Künste. ›Live Art‹ wurde bereits 1979 von RoseLee Goldberg als weiterer Begriff für Performance Art verwendet, vgl. Goldberg, RoseLee: *Performance. Live Art* 1909 to

sprechen, wie beispielsweise der Tanz- und Theaterwissenschaftler Franz Anton Cramer.¹⁰⁴ Diese Bezeichnung ist an einen bestimmten Choreografie-Begriff angelehnt, auf den ich kurz eingehen möchte. Siegmund setzt sich 2010 mit den Begriffen ›Choreografie‹ (der sich aus den griechischen Begriffen ›choros‹ und ›graphein‹, Bewegung und Schreiben, zusammensetzt¹⁰⁵) und ›Tanz‹ auseinander und hält fest, dass sie nicht gleichzusetzen sind.¹⁰⁶ Wie die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter 2014 festhält, »[bleibt] eine allgemeine Definition von Tanz, als rhythmische, strukturierte Körper-Bewegung in Zeit und Raum [...] angesichts der Komplexität des Gegenstandes zu unspezifisch«¹⁰⁷. Laut der Tanzwissenschaftlerin Gitta Barthel, die über die *Loslösung der Choreografie vom Tanz* schreibt, sieht Siegmund »den Tanz als einen Bestandteil von Choreografie und Choreografie als dessen übergeordnete Struktur«¹⁰⁸. Die Aussagen der hier exemplarisch genannten Forscher*innen zeigen auf, wie sich das Tanz- und Choreografie-Verständnis wandelt und erweitert hat.

Ich möchte dieses Argument auch in Zusammenhang mit meinen Fallbeispielen fruchtbar machen: Was im Museum passiert, lässt sich mit dem Begriff ›Tanz‹ nicht in seiner Komplexität erfassen und es bedarf eines breiteren Begriffs, um dieses Phänomen zu beschreiben. Die Tanzwissenschaftlerin Johanna Hilari belegt in ihrer Dissertation über *Expanded Choreography – Expanded Cinema*, dass sich am Beispiel »*Rétrospective*« *par Xavier Le Roy* ein erweiterter Choreografie-Begriff, der in solchen Arbeiten zum Tragen kommt, aufzeigen lässt: Sie verweist dabei auf die Annahme von Siegmund, dass eine solche Arbeit »nicht nur menschliche Körper und ihre Bewegung [gliedert], sondern auch andere Körper oder Elemente anordnet«¹⁰⁹.

the Present. New York, NY: Abrams 1979. Auf Französisch wird der Begriff ›spectacle vivant‹ benutzt, vgl. Chevalier 2018.

104 Vgl. Cramer 2013, S. 1–9, hier S. 9.

105 Vgl. Brandstetter, Gabriele: Choreographie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 54–57, hier S. 54.

106 Vgl. Siegmund, Gerald: Choreografie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Jeschke, Claudia u. Haitzinger, Nicole: Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke. München: epodium 2010 (= Derra dance research, Bd. 2), S. 118–129, hier S. 120–124.

107 Brandstetter, Gabriele: Tanz. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 352–357, hier S. 352.

108 Barthel, Gitta: Choreografische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und Kultureller Bildung. Bielefeld: transcript 2017, S. 32–37, hier S. 35.

109 Hilari, Johanna. *Expanded Choreography – Expanded Cinema*. Choreografische Verfahren der Erweiterung. Doktorarbeit, Universität Bern, Bern 2022, S. 8; Siegmund, Gerald: Theater- und Tanzperformance zur Einführung. Hamburg: Junius 2020 (= Zur Einführung), S. 213. Die Publikation der Dissertation von Johanna Hilari ist für das Jahr 2025 anvisiert.

In Zusammenhang mit Le Roy geht Hilari zudem auf »die institutionelle und räumliche Entgrenzung des tanzgeschichtlich eher an den Raum beziehungsweise an die Institution Theater gebundenen Choreografiebegriffs« ein.¹¹⁰ Ich bin ebenfalls der Meinung, dass die hier besprochenen choreografischen Arbeiten, für die »*Rétrospective*« *par Xavier Le Roy* exemplarisch steht, auf räumlicher, zeitlicher, körperlicher sowie institutioneller Ebene mit einer hohen Komplexität verbunden sind, die nicht nur einen breiten Choreografie-Begriff erfordern, sondern diesen gegebenenfalls sogar selbst erweitern, wie Hilari vorschlägt.¹¹¹

In Anlehnung an das englische Pendant ›dance‹, das in der englischsprachigen Literatur zu den Fallbeispielen mehrheitlich verwendet wird, um das Phänomen Choreografie im Museum zu beschreiben, werde ich dennoch vereinzelt von Tanzkunst, seltener auch von Tanz sprechen.¹¹² So benutzen die Choreograf*innen meiner Fallbeispiele selbst unterschiedliche Begriffe, um ihre Arbeit im Museumskontext zu beschreiben. Jérôme Bel zieht beispielsweise die Bezeichnung »choreographical field« vor, weil sie ein breiteres Feld umfasse und er zu den Choreograf*innen gehöre, die bis an die Grenze (»limit«) dieses Feldes gehen wollen, »and extend this field«¹¹³. Boris Charmatz hingegen präferiert den Begriff ›Tanz‹: »La danse est beaucoup plus large que le chorégraphique [...]«¹¹⁴ Obwohl sich Bel und Charmatz nicht einig über den Begriff sind, wird in beiden Aussagen das Bedürfnis nach dessen Erweiterung deutlich.

Eine Bezeichnung, die ich gänzlich vermeiden werde, ist ›zeitgenössischer Tanz‹: Ähnlich wie ich in Kapitel 2.2 zum Judson Dance Theater anhand des problematischen Begriffs ›Postmodern Dance‹¹¹⁵ argumentiere, lässt diese Bezeichnung vermuten, dass Choreograf*innen, die dem ›zeitgenössischen Tanz‹ zugeschrieben

110 Vgl. Hilari 2022, S. 8–9.

111 Zu Expanded Choreography vgl. unter anderem Cvejić: *Choreographing Problems* 2015, S. 9; Ingvarsen, Mette: *EXPANDED CHOREOGRAPHY. Shifting the Agency of Movement in The Artificial Nature Project and 69 Positions*. Doktorarbeit, Lund University Sweden, Lund 2016; Huschka, Sabine u. Siegmund, Gerald (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*. Berlin: Neofelis 2022; Leon, Anna: *Expanded Choreographies – Choreographic Histories. Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*, Bielefeld: transcript 2022 (= *TanzScripte*, Bd. 63). Zu »expanded notion of choreography« in Zusammenhang mit Besucher*innen im Museum vgl. zudem Maar 2020, S. 255.

112 Beispielsweise in Zusammenhang mit Choreograf*innen und Forscher*innen, deren Aussagen ich zur Argumentation beiziehe.

113 Bel spricht darüber im Panel *Not conceptual* (2007), das im Rahmen des Programms *Parallel Voices* in den Siobhan Davies Studios in London stattfand und an dem Bel, Cvejić sowie die Choreografen Jonathan Burrows und Le Roy teilnahmen. Für die Aufzeichnung des Panels vgl. *Parallel Voices 2007 – Not Conceptual* 2013.

114 Charmatz o. D. [2009], S. 1. Frei übersetzt: »Tanz ist viel umfassender als Choreografie.«

115 Vgl. Kap. 2.2.

werden, einen gemeinsamen Stil aufweisen, was ihrer Heterogenität und Komplexität nicht gerecht wird.¹¹⁶ In aller Kürze kann zusammenfassend festgehalten werden, dass der Begriff ›zeitgenössischer Tanz‹ inzwischen diffus geworden ist und mittlerweile eine Vielzahl von Choreografie- und Tanzstilen, Handschriften, Arbeitsweisen und gar Generationen umfasst. Ich werde das Adjektiv ›zeitgenössisch‹ folglich einzig (und nur vereinzelt) benutzen, um die Generation von Konzepttanz-Choreograf*innen¹¹⁷ und Anne Teresa De Keersmaeker zeitlich von der älteren Generation von Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen¹¹⁸ abzugrenzen.

In Zusammenhang mit Letzteren muss ein weiterer Begriff besprochen werden; so ist es auffällig, dass vermehrt von ›performance(s)‹ die Rede ist, um ihre Arbeit zu beschreiben.¹¹⁹ Auch in der Literatur zu Le Roy werden neben den Begriffen ›Tanz‹ und ›Choreografie‹ ›performance‹¹²⁰ sowie ›dance performance‹¹²¹ verwendet.¹²² Während in der deutschen Sprache mit dem Begriff ›performance‹ eine Verbindung zur Performance Art hergestellt wird, ist er im englischen Sprachgebrauch jedoch breiter zu fassen: Er bedeutet Aufführung, Auftritt oder Darbietung, weshalb verständlich ist, dass im englischsprachigen Raum in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten generell von einer ›performance‹ gesprochen wird. Die Tanzhistorikerinnen Susanne Traub und Christina Thurner gehen in den 2000er Jahren

116 Vgl. diesbezüglich Clavadetscher, Reto u. Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2007 (= *TanzScripte*, Bd. 10). In einem Gespräch mit Janevski geht Wavelet unter anderem auf die Problematik des Begriffs ›Contemporary Dance‹, auch in Zusammenhang mit ›Modern Dance‹ und ›Postmodern Dance‹, ein, vgl. Janevski, Ana u. Wavelet, Christophe: *How to Write a Counter-History. A Conversation*. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): *MoMA Dance. Boris Charmatz*. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 37–52, hier S. 37. Zum Begriff vgl. zudem Cvejić: *Choreographing Problems* 2015, S. 8.

117 In Kap. 3.1 lege ich dar, dass ich den kontroversen Begriff ›Konzepttanz‹, im Gegensatz zu ›Postmodern Dance‹, verwenden werde. Dies unter anderem aufgrund dessen, dass sich in der Arbeit der Choreograf*innen, die diesem zugeschrieben werden, trotz aller Heterogenität der Stile und Ästhetiken durchaus auch Gemeinsamkeiten erkennen lassen.

118 In Kap. 2.2 werde ich zudem auf die Bezeichnung ›Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen‹ eingehen.

119 Vgl. beispielsweise Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press 1993.

120 Vgl. beispielsweise Cvejić 2010, o. S.; Lista 2013; Sharpe 2014. Oft werden die Darsteller*innen, die in Le Roys Arbeiten auftreten, ›performers‹ genannt.

121 Vgl. Cvejić, Bojana: *Xavier Le Roy's »Retrospective«*. *Choreographing a Problem, and a Mode of Production*. In: dies. (Hg.): *»Retrospective«* by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 9–18, hier S. 13. Diese Bezeichnung wird von Banes auch in Zusammenhang mit den Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen benutzt, vgl. Banes: *Terpsichore* 1993, S. xviii.

122 Le Roys eigene Definition von Choreografie lautet: »[A]n artificially staged situation.« Le Roy zit. in Cvejić: *Xavier Le Roy's Retrospective* 2014, S. 9.

der Frage nach, wo Choreografie respektive Tanz aufhört, wo Performance Art anfängt und ob man diese überhaupt noch trennen kann.¹²³ Le Roy selbst weigert sich, seine Arbeit als ›Performance Art‹ zu bezeichnen, da diese bestimmte Elemente der choreografischen Arbeit, wie beispielsweise Tanzproben, ausschliesse.¹²⁴ Er präferiert die Bezeichnung ›Performing Arts‹, die viel breiter zu fassen sei und die laut Le Roy jegliche Kunstform beinhaltet, die »a theatrical relationship between viewer and performer« eingehe.¹²⁵ Claire Bishop sieht den Unterschied zwischen Performance Art und Performing Arts im Kontext, in dem die Arbeiten kreiert wurden; so zählt sie zu Letzteren »works by those trained in theater, dance, music«¹²⁶. Ähnlich argumentiert Shannon Jackson, die Performance Art und Performing Arts, die den Weg ins Museum finden, nicht gleichsetzt: Während Erstere für den Museumskontext kreiert werde, werden Letztere, ursprünglich »staged for a proscenium theater«, in den White Cube transferiert.¹²⁷ Es wird deutlich, dass hier Phänomene aufeinandertreffen, die vor allem institutionell geprägt sind. Eine Unterscheidung zwischen Performance Art und den choreografischen Arbeiten im Museum scheint mir wichtig: So ist die Institution und damit der Arbeitskontext der Performancekünstler*innen das Museum, während diejenige der Choreograf*innen für gewöhnlich das Theater ist.¹²⁸

Laut der Kunsthistorikerin und Kuratorin RoseLee Goldberg ist Performance Art jedoch zu einem Sammelbegriff geworden, der ebenso für die Arbeit von Choreograf*innen gelten kann.¹²⁹ Dies demonstrieren unter anderem ihre Publikationen zu Performance Art, die auch Choreograf*innen wie Bel, Le Roy, Simone Forti und Yvonne Rainer besprechen.¹³⁰ Sara Wookey hingegen plädiert dafür, wieder

123 Vgl. Traub, Susanne: Zeitgenössischer Tanz. Terminologie und Entwicklung. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel: Bärenreiter 2001, S. 181; Thurner 2009.

124 Vgl. Lista 2013, S. 27.

125 Vgl. Le Roy o. D. Vgl. zudem Lista 2013, S. 27. In Zusammenhang mit Le Roys Arbeiten werde ich folglich auch von Performer*innen sprechen.

126 Bishop 2018, S. 24.

127 Vgl. Jackson 2018, S. 8.

128 Obwohl sich Tino Sehgal, der unter anderem Tanz studiert und zu Beginn seiner Karriere als Tänzer gearbeitet hat, nicht als Performancekünstler versteht, ist die Institution, in der er seine Arbeit seit den 2000er Jahren präsentiert, das Museum. In Kap. 3.5 werde ich ihn und Le Roy in einen Zusammenhang bringen und etwas ausführlicher darauf eingehen. Andere Künstler*innen wie Maria Hassabi, Anne Imhof und Alexandra Pirici, deren Arbeiten zwar choreografische Aspekte aufweisen, die jedoch wie Sehgal ebenfalls ausschliesslich im Museumskontext arbeiten, werden in der vorliegenden Studie ausgeklammert.

129 Vgl. Goldberg, RoseLee: Die Kunst der Performance vom Futurismus bis heute. Berlin: DKV 2014 (= Dkv Kunst kompakt, Bd. 8), S. 249.

130 Vgl. Goldberg, RoseLee: Performance Live Art since the 60s. London: Thames & Hudson 1998; Goldberg 2014; Goldberg, RoseLee: Performance Now. London: Thames & Hudson 2018; Wood 2018.

vermehrt von »dance« zu sprechen, »because I want to demonstrate that it is both necessary to re-insert the word into the discourse of the museum (which tends to default to using the word performance) and, also, because there are particular skills within the training of the dance artist«¹³¹.

Wenn von choreografischen Arbeiten im Museum die Rede ist, werden neben den eben besprochenen Begriffen zudem neue Bezeichnungen erfunden, um das Phänomen zu beschreiben: Zu den Beispielen gehören ›Dance Exhibition«¹³², ›Choreographed Exhibition«¹³³, ›Performed Exhibition«¹³⁴ und ›Live-Tanz-Ausstellung«¹³⁵. In Zusammenhang mit Charmatz' Musée de la danse ist auch von ›Dancing Museum«¹³⁶ und ›Live Museum«¹³⁷ die Rede. Ich werde diese Begriffe in der vorliegenden Studie nicht verwenden, jedoch zwei Unterscheidungen machen: Wenn die choreografischen Arbeiten ursprünglich für den Theaterkontext erschaffen wurden, werde ich teilweise die Bezeichnung ›Tanzstück« verwenden, wenn sie sich in ihrer Präsentationsform im Museum nicht sonderlich von der im Theater unterscheiden.¹³⁸ Wurden die choreografischen Arbeiten jedoch für den Museumskontext geschaffen und dafür das Format der Ausstellung übernommen, werde ich von ›Ausstellung«¹³⁹ sprechen, jedoch ohne den ›Tanz«-Zusatz. Dies, weil ich sowohl

131 Wookey 2020, S. 39. Wookey argumentiert, dass der Begriff ›dance« auch in der Performance- und Tanzwissenschaft vermehrt mit dem Begriff ›performance« ersetzt werde, wie sie anhand von Susan Foster, Lepecki und Catherine Wood aufzeigt. Sie geht zudem auf »dance-trained« Choreograf*innen wie De Keersmaeker ein, in deren Zusammenhang die Tate Modern durchgehend von »performance« spricht, vgl. ebd.

132 Vgl. unter anderem Akinci, Eylül Fidan: Dance Exhibition as Retrospective as Pilgrimage. A Review of »Work/Travail/Arbeid«. In: Advocate, 28, 2/2017, S. 35–39; Bishop 2018.

133 Vgl. unter anderem Choreographing Exhibitions 2016.

134 Vgl. Siegmund, Gerald: Addressing the Situation. Xavier Le Roy's »Retrospective« and Aesthetic Subjectivity. In: Franco, Susanne u. Giannachi, Gabriella (Hg.): Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum. Venedig: Ca' Foscari 2021 (= The Future Contemporary, Bd. 1), S. 21–35, hier S. 21. Der Begriff ›Live Installation« taucht zudem vereinzelt auf, vgl. Bishop 2018, S. 25.

135 Vgl. Andrade Ruiz 2023, S. 153.

136 Vgl. Westerman, Jonah u. Wood, Catherine: From the Institution of Performance to the Performance of Institutions. In: Ferdman, Bertie u. Stokic, Jovana (Hg.): The Methuen Drama Companion to Performance Art. London: Bloomsbury 2020, S. 220–246, hier S. 239. *Dancing Museums* war zudem der Titel eines dreijährigen Programms (2015–2017), das von der Europäischen Union finanziert wurde und an dem fünf westeuropäische Tanzorganisationen sowie acht Museen teilnahmen. Vgl. *Dancing Museums* o. D.

137 Vgl. MMK Talks 2011.

138 Als Beispiel ist De Keersmaekers Arbeit *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) zu nennen, welche die Choreografin auch in verschiedenen Museen weltweit gezeigt hat, vgl. dazu Kap. 5.5.

139 Mit ›Ausstellung« nutze ich einen Begriff aus der bildenden Kunst, der seit Jahrzehnten debattiert wird und in Bewegung ist, um ein bestimmtes Format zu beschreiben. Zur Ausstellung

eine Differenzierung als auch eine Abgrenzung von Tanzkunst und Ausstellung vermeiden möchte: So werden mit dieser Differenzierung einerseits Disziplinen hervorgehoben, die auch mit einer institutionellen Differenzierung verbunden sind. Andererseits erweckt der ›Tanz‹-Zusatz den Anschein, dass es sich um keine ›normale‹ Ausstellung handelt, weil sie mit Tanz operiert.

Raum

In den hier besprochenen Fallbeispielen stehen choreografische Arbeiten, die im Ausstellungsraum präsentiert werden, im Mittelpunkt. Wie definiert sich dabei Raum? Ausgehend von Gabriele Brandstetters oben bereits erwähnter allgemeiner Definition von Tanz »als rhythmische, strukturierte Körper-Bewegung in Zeit und Raum«¹⁴⁰ sehe ich eine Parallele zum Kuratieren. Dieses wird von Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff und Thomas Weski unter anderem als »directing«, »choreographing« und »organizing spaces«¹⁴¹ beschrieben. Raum organisieren und choreografieren trifft folglich sowohl auf die choreografische als auch auf die kuratorische Praxis zu.¹⁴²

In den hier besprochenen Fallbeispielen definiert sich Raum unterschiedlich, wie die folgenden Kapitel zeigen werden. Wie der Titel des Kapitels *Raum für Choreografie* beschreibt, ging es Trisha Brown und den Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen beispielsweise in erster Linie um ein Bedürfnis nach Raum, um ihre Arbeiten präsentieren zu können. Der Begriff ›Raum‹ ist in diesem Zusammenhang sowohl sinnbildlich als auch architektonisch zu verstehen. Da sie auf alternative Räumlichkeiten zur Proszenium-Bühne und zur Black Box¹⁴³ ausweichen mussten,

vgl. exemplarisch Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA: MIT Press 1998; Meister, Carolin u. Hantelmann, Dorothea von (Hg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*. Zürich: Diaphanes 2010; Bismarck, Beatrice von u.a. (Hg.): *Timing. On the temporal dimension of exhibiting*. Berlin: Sternberg Press 2014 (= *Cultures of the Curatorial*); Bismarck 2015. Katharina de Andrade Ruiz setzt sich in ihrer Dissertation unter anderem mit der Forschungsfrage auseinander, wie die Tanzkunst im Format der Ausstellung präsentiert werden kann, vgl. Andrade Ruiz 2023, S. 47–78. Vgl. zudem S. 197, FN 115 in dieser Studie.

140 Brandstetter 2014, S. 352.

141 Bismarck, Beatrice von; Schaffaff, Jörn u. Weski, Thomas: Introduction. In: dies. (Hg.): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 7–20, hier S. 10.

142 Zum Kuratieren in den performativen Künsten vgl. unter anderem Kap. 6.

143 Zum Theaterraum vgl. unter anderem Kap. 2.2, zum White Cube und der Black Box vgl. Kap. 5. Zum ›Spatial Turn‹ in der Tanzwissenschaft vgl. unter anderem exemplarisch Hardt, Yvonne: *Insideout. Spatial Turn in der Tanzwissenschaft und die Choreographien von Sasha Waltz*. In: Lampert, Friederike (Hg.): *Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln*. Münster: LIT 2010, S. 141–156.

definierte sich der Raum, in dem sie auftraten, über die Ortsspezifität. Ortsspezifität beschreibt »Kunst für einen bestimmten Ort, die mit diesem untrennbar verbunden ist und sich dabei nicht nur formal (architektonisch, funktional), sondern auch inhaltlich (historisch, soziologisch, politisch) mit diesem befasst«, beschreibt es die Kunsthistorikerin Doris Krystof.¹⁴⁴ Die Choreograf*innen des Judson Dance Theater gingen auf den jeweiligen Ort respektive Raum – sei das der öffentliche Raum, eine Kirche, ein Museum – und seine Funktionalitäten ein und liessen diese Teil der Choreografie werden.¹⁴⁵

Für die jüngere Generation von Choreograf*innen, die in dieser Studie besprochen wird, ist die Ortsspezifität in ihren Arbeiten im Museum ebenfalls zentral: Xavier Le Roy und Anne Teresa De Keersmaeker gehen jedoch noch einen Schritt weiter als Brown, indem sie im Museum mit der »Aufteilung des Raumes in Zuschauer-raum und Szene«¹⁴⁶, wie es Kirsten Maar beschreibt, brechen. Der gesamte Ausstellungsraum in diesen Fallbeispielen, in dem sich (mehrheitlich) keine Objekte befinden, ist folglich sowohl Bühne als auch Zuschauer*innenraum und wird von allen Anwesenden, Tänzer*innen und Besucher*innen gleichermassen, definiert. Dabei wird deutlich, dass, obwohl in der kunsthistorischen und tanzwissenschaftlichen Forschung über diese choreografischen Arbeiten immer wieder von White Cube die Rede ist – ein Raum, der in Theorie austauschbar wäre –, in den Fallbeispielen die architektonischen Eigenheiten dieser Ausstellungsräume zum Vorschein kommen und Teil der choreografischen Arbeiten werden.¹⁴⁷

144 Vgl. Krystof, Doris: Ortsspezifität. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2006, S. 231–236, hier S. 231. Der Begriff »site-specific« umfasst ab den 1960er Jahren »projekthafte und aktionistische Interventionen [...] sowie skulpturale und installative Arbeiten, die sich dauerhaft oder temporär mit einem Ort verbinden«, vgl. Krystof 2006, S. 231. Es folgt ein Abschnitt über Arbeiten von Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke und über die institutionskritischen Ansätze von ortsspezifischer Kunst, vgl. Krystof 2006, S. 234. Zu diesen vier Künstlern vgl. zudem weiter unten in diesem Kapitel.

145 Vgl. dazu unter anderem Brandstetter, Gabriele: Written on Water. Choreographies of the Curatorial. In: Bismarck, Beatrice von; Schaffaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 119–134, hier S. 126. Vgl. zudem Kap. 2.2 und 2.3 dieser Studie.

146 Maar, Kirsten: Choreographie und Installation des Raumes. In: Lampert, Friederike (Hg.): Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Münster: LIT 2010, S. 180. Vgl. dazu beispielsweise Kap. 3.3 und 5.5 dieser Studie.

147 Auf S. 202–203 erläutere ich beispielsweise, dass *Work/Travail/Arbeid* von De Keersmaeker bisher immer in Räumen gezeigt wurde, die streng genommen keine White Cubes (mehr) sind.

Museum/Theater

In dieser Studie wird oft von ›dem Museum‹ und ›dem Theater‹ die Rede sein. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass ›das‹ Museum (respektive ›das‹ Theater) als solches nicht existiert, wie auch der Kunsthistoriker Jonah Westerman und Catherine Wood festhalten. Die »singular identity«, welche dem Museum so übergestülpt wird, werde der Realität nicht gerecht: »[N]o two museums are alike in how they balance the multifaceted demands of mission, marketing, and money [...]«. ¹⁴⁸ Auch die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Nicole Haitzinger schreibt über »Theater und Museum im Singular« und dass die vorgenommene perspektivische Verkürzung zur »provisorischen Konturierung des grossen westlichen Narrativs« dient: »Als Monopole konstruiert, werden sie zum Exportmodell.« ¹⁴⁹ Museum und Theater seien letztlich laut Haitzinger nur im Plural zu denken. ¹⁵⁰ Ähnlich wie es die Tanzwissenschaftlerin Susanne Franco und die Performancesswissenschaftlerin Gabriella Giannachi in ihrem Aufsatz *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum* mit der Bezeichnung »museum space« ¹⁵¹ tun, wenn sie über das Phänomen von choreografischen Arbeiten im Museum schreiben, werde ich allerdings weiterhin von ›dem Museum‹ und ›dem Theater‹ sprechen. Ich benutze diese Bezeichnung, wie Franco und Giannachi, um eine Institution auf unterschiedlichen Ebenen zu bestimmen, somit nicht nur das Gebäude oder seinen Raum, sondern auch seine Funktion und Rolle innerhalb der Gesellschaft und spezifisch in Zusammenhang mit der Entwicklung der hier vorgestellten choreografischen Arbeiten.

Institutionskritik

Den Begriff ›Institutional Critique‹ wurde im Kontext der bildenden Kunst zum ersten Mal von der Künstlerin Mel Ramsden 1975 verwendet. ¹⁵² Populär wurde der Begriff, nachdem die Künstlerin Andrea Fraser ihn 1985 in einem Text über die Künstlerin Louise Lawler rückblickend benutzte: 1980 fragte Lawler drei Kunstkritiker*innen, kurze Texte zu schreiben, die sie auf ein kleines Zündholzbriefchen drucken

148 Westerman u. Wood 2020, S. 221.

149 Haitzinger 2019, S. 183–185, hier S. 183. Sie geht in diesem Zusammenhang auch auf den White Cube und die Black Box ein.

150 Vgl. ebd., S. 184.

151 Franco, Susanne u. Giannachi, Gabriella: *Moving Spaces. Rewriting Museology Through Practice*. In: dies. (Hg.): *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*. Venedig: Ca' Foscari 2021 (= *The Future Contemporary*, Bd. 1), S. 9–16, hier S. 9.

152 Vgl. Ramsden, Mel: *On Practice* [1975]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 170–205. Zur Institutional Critique vgl. zudem Kap. 2.3 und 3.5 dieser Studie.

wollte, jedoch keine*r willigte ein.¹⁵³ Während Lawler laut Fraser die Eigenheiten sowohl der Arbeitsteilung in der Kunstwelt zwischen Künstler*innen, Kunsthändler*innen und Kritiker*innen, die ihnen bestimmte Plätze und Funktionen zuweist, als auch die ideologischen Mechanismen, die die Urhebererschaft und den Besitz von Kunst festlegen, hinterfragt, hätten die Kritiker*innen »opted to preserve their proper place of publication, their proper function«¹⁵⁴. Fraser verweist in ihrem Text zudem auf die »post-studio practices of the ›70s«¹⁵⁵, insbesondere auf die Künstler Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke und Daniel Buren, die sich auf unterschiedliche Weisen in Institutionskritik übten.¹⁵⁶ Diese künstlerischen Positionen kritisierten ökonomische, soziale und politische Verhältnisse, die die Bedingungen bestimmen, die in den Institutionen herrschen.¹⁵⁶ Asher, der in den 1970er Jahren den Galerieraum teilweise umbaute und ansonsten leer liess, ging es unter anderem um eine Offenlegung der ökonomischen Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs; ähnlich war es bei Broodthaers, dessen fiktives *Musée d'Art Moderne* (1968–1972) als kritischer Kommentar zur Rolle der Kunst und der Funktion des Museums in der Gesellschaft gelesen werden kann. Haacke indes kritisierte ökonomische und sozioökonomische Aspekte, indem er insbesondere die Finanzierung und Spenden für Museen und Galerien, und somit ein Netzwerk sozialer und wirtschaftlicher Beziehungen, sichtbar machte. Buren, der seine Arbeiten ab 1969 vorzugsweise im öffentlichen Raum statt im Museum zeigte, kritisierte damit unter anderem institutionelle Hierarchien und hinterfragte, wo ein Kunstwerk präsentiert wird: So drücke das Museum allem, was in ihm ausgestellt wird, seinen Stempel (»mark«) und Rahmen (»frame«) auf und »everything that the Museum shows is only considered and produced in view of being set in it«¹⁵⁷.

153 Vgl. Fraser, Andrea: In and Out of Place [1985]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 292–301, hier S. 292. Wenig später spricht auch Benjamin Buchloh von »Institutional Critique«, vgl. Buchloh, Benjamin H. D.: *Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. In: *October*, 55/1990, S. 105–143.

154 Fraser 2009, S. 292.

155 Vgl. Fraser 2009, S. 293. Die Liste dieser vier Künstler sei Fraser erstmals 1982 in einem Essay von Benjamin Buchloh begegnet, schreibt sie im *Artforum* in 2005, vgl. Buchloh, Benjamin H. D.: *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*. In: *Artforum*, September 1982, S. 43–56, hier S. 48; Fraser, Andrea: *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* [2005]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 408–417, hier S. 409. Franziska Brüggemann bezeichnet diese vier Künstler, in Anlehnung an Buchloh, als »Urväter« von Institutionskritik, vgl. Brüggemann 2020, S. 27.

156 Der folgende Abschnitt bezieht sich unter anderem auf Fraser 2005.

157 Buren, Daniel: *The Function of the Museum* [1970]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 102–106, hier S. 103.

In *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (2006) fasst der Kunsttheoretiker Johannes Meinhardt zusammen, dass Institutionskritik als eine Haltung innerhalb der Kunst beschrieben wird, die sich in »künstlerischen Arbeiten und Verfahrensweisen [finden lassen], welche die gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs von Kunst analytisch untersuchen«¹⁵⁸. Während sich die oben genannten Relationen spezifisch auf die Institution Museum bezogen, ist Institutionskritik jedoch nicht nur bildenden Künstler*innen vorbehalten. Wie die Kunstwissenschaftlerin Franziska Brüggmann 2020 festhält, hat sich Institutionskritik zu einem Sammelausdruck gewandelt: »Er steht für eine Vielzahl reflexiver Praktiken, welche die Bedingungen des Ausstellens und der Institution Kunst sowie ihr System untersuchen, transparent machen und hinterfragen.«¹⁵⁹

Wie im Forschungsstand in dieser Studie aufgezeigt wurde, bedienen sich sowohl Tanz-, Theaterwissenschaftler*innen, Kunsthistoriker*innen als auch Choreograf*innen in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum dieses Begriffs. Es wurde zudem dargelegt, dass der Institutionskritik in der Tanz- und Theaterwissenschaft bisher weniger Beachtung geschenkt wurde als beispielsweise in der Kunstgeschichte; so ist es verständlich, dass Erstere auf Letztere Bezug nehmen. Haitzinger beschreibt es folgendermassen: »Curating in dance and the performing arts is a young field of research that (still) borrows definitions, theses, and insights primarily from the relevant theories on curating from the discursive context of the visual arts.«¹⁶⁰ Was Haitzinger für das Kuratieren von performativen Künsten schreibt, kann auch auf dieses spezifische Thema der Institutionskritik übertragen werden.

Wenn ich in dieser Studie über Institutionskritik schreibe, dann in Bezug auf die Referenzen in Zusammenhang mit meinen Fallbeispielen.¹⁶¹ Wie im Forschungsstand aufgezeigt wurde, wird es in diesen Referenzen jedoch oft unterlassen, zu präzisieren, an welcher Institution – dem Theater oder dem Museum – Institutionskritik geübt wird. Da Institutionskritik immer auch die handelnden Personen und ihr Verhältnis zueinander – das Verhältnis zwischen Kurator*innen

158 Meinhardt, Johannes: Institutionskritik. In: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont 2006, S. 126–130. Vgl. zudem Graw, Isabelle: *Jenseits der Institutionskritik*. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. In: *Texte zur Kunst*, 59/2005, S. 40–53, hier S. 43.

159 Brüggmann 2020, S. 12. Brüggmann widmet sich in ihrer Dissertation ausschliesslich der »Institution Kunst«: »Diese steht exemplarisch für eine erweiterte Praxis der Institutionskritik mit einem aktuell lebhaften Diskurs. In der Kunst nahm Institutionskritik zudem ihren Ursprung.« Ebd., S. 14.

160 Haitzinger, Nicole: *Curating Dance. On est ensemble? Expanded Choreography and Vulnerability*. In: *On Curating*, 55/2023, S. 11–16, hier S. 11.

161 Vgl. hierzu den Forschungsstand in Kap. 1.2.

und Künstler*innen, Kritiker*innen und Künstler*innen, Museumsdirektor*innen und Kurator*innen, Künstler*innen und Publikum – miteinbezieht, müssen in den Fallbeispielen zudem die Perspektivierungen der Choreograf*innen und Tänzer*innen mitgedacht werden. Folglich geht es auch bei den Choreograf*innen und Tänzer*innen um Macht- sowie um ökonomische Verhältnisse. Darauf komme ich im Schlusskapitel zu sprechen. Dort werde ich ausserdem argumentieren, dass der Institutionskritik eine Intention zugrunde liegt: Laut den Kunsthistorikern Alexander Alberro und Blake Stimson war die Hoffnung vieler bildender Künstler*innen, mit ihren institutionskritischen Äusserungen und Interventionen zu einer tatsächlichen Veränderung der Machtverhältnisse zu führen.¹⁶² Diese Absicht, etwas innerhalb der Institution verändern zu wollen, kann jedoch nicht bei allen Fallbeispielen gefunden werden, wie in den folgenden Kapiteln dieser Studie ersichtlich wird. Dies wird im Schlusskapitel nochmals thematisiert und ist ein Grund, weshalb nicht immer von Institutionskritik, die von den Choreograf*innen ausgeht, gesprochen werden kann. Wie ich aufzeigen werde, kommt die Kritik am Museum in manchen Fallbeispielen nämlich aus den eigenen Reihen – von den Museumsschaffenden¹⁶³ selbst –, weshalb ich im Schlusskapitel die Verbindung zum New Institutionalism herstellen werde.

Ich verstehe meine Arbeit als Teil der Erweiterung und des Weiterschreibens des langjährigen Diskurses der Institutionskritik, wie er in der Kunstgeschichte geführt wird und sich auf andere Disziplinen ausweitet. Dies widerspiegelt sich sowohl in den choreografischen Arbeiten der ausgewählten Choreograf*innen als auch in meinen Analysen. Obwohl die Begriffe ›Institutionskritik‹ und insbesondere ›Institutional Critique‹ im Kontext der bildenden Kunst eine geschichtsträchtige Tradition haben, die ich nicht ignorieren und in Kapitel 2.3 thematisieren werde, kann und muss der Begriff der ›Institutionskritik‹ in Zusammenhang mit den hier vorgestellten Arbeiten in eine andere Richtung gedacht werden, was mit der ausschliesslichen Verwendung des deutschen Begriffs veranschaulicht werden soll. Dabei geht es mir um eine wechselseitige Institutionskritik, die weder alleine in der ursprünglichen Institutional Critique noch im relativ neuen Diskurs in der Tanzwissenschaft verwurzelt ist, sondern die Institutionelles auf allen Ebenen betrifft. Mit meinen Fallbeispielen möchte ich Wechselbeziehungen zwischen den Institutionen Theater und Museum aufzeigen, die über die blossen Gebäude hinausgehen: So manifestieren sie sich in unterschiedlichen Räumlichkeiten, Aufführungs- und

162 Vgl. Alberro Alberro, Alexander: Institutions, Critique, and Institutional Critique. In: ders.u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 2–19, hier S. 3.

163 Mit dem Begriff ›Museumsschaffende‹, den ich von den verbreiteten Begriffen ›Tanzschaffende‹, ›Theaterschaffende‹ und ›Kunstschaffende‹ ableite, schliesse ich in dieser Studie sowohl Kurator*innen als auch Museumsdirektor*innen mit ein.

Ausstellungspraxen sowie konservatorischen Praxen und Archivierung. Mit der Perspektive auf das Wechselseitige lenke ich den bisherigen Diskurs der Institutionskritik in eine neue Richtung; so sollen die Beispiele nicht nur aus einem kunst-, sondern auch aus einem tanzhistorischen Blickwinkel betrachtet und miteinander in Beziehung gebracht werden.

1.4 Methoden, Material und Aufbau

Methoden und Material

Die vorliegende Studie befasst sich mit choreografischen Arbeiten, die für den Museumskontext entstanden sind. Untersucht werden sowohl wissenschaftliche Diskurse als auch aktuelle künstlerische Phänomene. Die nachfolgende Untersuchung verortet sich sowohl im Kontext der Tanz- und Theaterwissenschaft als auch in demjenigen der Kunstgeschichte. Im Zentrum steht eine historische Analyse des Diskurses zur Institutionskritik in der Forschung zur Praxis der Judson-Dance-Theater-, der Konzepttanz-Choreograf*innen sowie zu Anne Teresa De Keersmaeker, die mit Fallbeispielen kombiniert wird, wobei ein Fokus auf ihre Arbeiten im Museum gelegt wird.

Ich wähle eine komparative Herangehensweise, die einen doppelten methodischen Zugang erfordert, der sich einerseits aus einer theoretischen Auseinandersetzung und andererseits aus der praktischen Untersuchung zusammensetzt. Bei der Analyse der Fallbeispiele wähle ich jeweils einen Fokus, der gewisse Aspekte erforscht, die in einem bestimmten Verhältnis zur theoretischen Diskussion stehen. Methodisch stelle ich folglich sowohl wissenschaftliche Diskurse zweier (unterschiedlicher) Disziplinen als auch Fallbeispiele, die ›im Tanz‹ und ›im Museum‹ angesiedelt werden, zueinander in Beziehung und diskutiere diese kritisch.

In der bisherigen Forschung zu diesem Phänomen wurde wenig umfangreich analysiert, inwiefern sich die hier besprochenen Choreograf*innen in Institutionskritik üben und welcher Institution beziehungsweise welchem Institutionsverständnis diese Kritik gilt. Zudem soll aufgezeigt werden, dass in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum wiederholt ein Binarismus zum Ausdruck kommt, und zwar zwischen Museum und Choreografie/Tanz¹⁶⁴ respektive Theater und zwischen ihren Raummodellen White Cube und Black Box.¹⁶⁵ Mit der Untersuchung der beiden Raummodelle und ihrer Diskurse wird nicht nur dieser Binarismus kritisch diskutiert, sondern anschliessend mit Fallbeispielen aufgezeigt, wie choreografische Arbeiten im Museum diesen überwinden können.

164 Vgl. dazu Kap. 4 zu Boris Charmatz und dem Musée de la danse.

165 Vgl. dazu Kap. 5 zu Anne Teresa De Keersmaeker.