

3.3 Xavier Le Roy: »Rétrospective« par Xavier Le Roy (2012)

Der promovierte Molekularbiologe Xavier Le Roy wandte sich erst 1988 mit Mitte zwanzig der choreografischen Arbeit zu.¹⁰⁴ 1998 fand die Uraufführung seiner ersten eigenen Produktion, des Solos *SelfUnfinished*, im Staatstheater Cottbus in Brandenburg statt, die sofort auf grosse Resonanz stiess und den Beginn seiner Karriere als Choreograf kennzeichnete.¹⁰⁵

Als Le Roy von der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona eingeladen wurde, für das Jahr 2012 eine Ausstellung zu entwickeln, hatte er sich innerhalb kurzer Zeit als Choreograf einen Namen gemacht und 15 Stücke realisiert.¹⁰⁶ Dennoch mag es verwundern, dass er sich entschieden hat, die Ausstellung, die er schlicht »Rétrospective« par Xavier Le Roy nannte, als Retrospektive zu gestalten – ein Format, das bis zu dem Zeitpunkt im Bereich der bildenden Künste den gestandenen Künstler*innen vorbehalten war, um einen Rückblick über ihr bisheriges Œuvre zu geben. Weder konnte Le Roy zu dem Zeitpunkt auf eine langjährige Karriere zurückblicken, noch war es zu der Zeit für Choreograf*innen üblich, dieses Format zu wählen.¹⁰⁷

Wie Le Roy in einem Interview in der Broschüre, die zur Ausstellung in Barcelona publiziert wurde, preisgibt, hegte er zu Beginn Zweifel an diesem Projekt, weshalb er lange über das Format der Ausstellung nachgedacht und dessen Konzept in Zusammenarbeit mit der Direktorin des Museums, Laurence Rassel, erarbeitet hat.¹⁰⁸ Es ist davon auszugehen, dass die Zweifel auf seinen bisherigen Erfahrungen beruhten; so handelte es sich nicht um die erste Arbeit, die Le Roy für den Museumskontext erarbeitete: Bereits im selben Jahr der Uraufführung von *SelfUnfinished* nahm er an der ersten Berlin Biennale (1998) teil, es folgten zudem Teilnahmen an

104 Vgl. Foellmer, Susanne: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld: transcript 2009 (= TanzScripte, Bd. 18), S. 390. Zu Le Roys Arbeit vgl. unter anderem ebd., S. 56–79; Husemann 2002; Leeker, Martina u. Le Roy, Xavier: Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker. »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume. Hypothesen zur Kommunikation im und durch Tanz«. In: Klinge, Antje u. Leeker, Martina (Hg.): Tanz Kommunikation Praxis. Münster: LIT 2003 (= Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 13), S. 91–105; Siegmund 2006; Husemann 2009; Sabisch 2011; Lista 2013; Cvejić: Choreographing Problems 2015; Cramer 2021, S. 73–95; Siegmund 2021; Andrade Ruiz 2023, S. 157–187.

105 Vgl. Huschka 2002, S. 324. Das Stück ist das Resultat einer Zusammenarbeit mit dem Künstler Laurent Goldring, vgl. Siegmund 2006, S. 372. Die Arbeit wurde in der Literatur breit besprochen, vgl. unter anderem Huschka 2002, S. 324–325; Siegmund 2006, S. 371–374; Foellmer 2009, S. 138–165; Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 75–82.

106 Vgl. Xavier Le Roy o. D. Le Roy hat sich innerhalb weniger Jahre einen beachtlichen Namen in der westeuropäischen Tanzszene gemacht, vgl. Husemann 2009, S. 20; Siegmund 2021, S. 22.

107 Cramer setzt sich in seinem Text mit dem Werkbegriff der Retrospektive auseinander, vgl. Cramer 2013, S. 2.

108 Vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 15.

den Ausstellungen *Laboratorium* (1999) im Provinciaal Fotografie Museum in Antwerpen und *Move. Choreographing you* (2010) in der Hayward Gallery in London.¹⁰⁹ Hans Ulrich Obrist, der die Berlin Biennale sowie die Ausstellung *Laboratorium* co-kuratierte, geht 2012 in einem kurzen Bericht zu Le Roys Ausstellung in Barcelona darauf ein, dass Le Roy seit jeher mit der Präsentation seiner Arbeit im Museumskontext haderte.¹¹⁰

Zu Beginn habe er sich für das Medium des Videos entschieden, um seine Arbeit zu zeigen, sei jedoch damit unzufrieden gewesen, weshalb er danach mehrmals das Medium wechselte.¹¹¹ Im Projekt in Barcelona scheint er jedoch eine geeignete Präsentationsweise gefunden zu haben: »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy wurde seit 2012 in zahlreichen Museen auf der ganzen Welt gezeigt¹¹², zudem folgten weitere neue Arbeiten von Le Roy im Centre Pompidou in Paris (2016), an den Skulptur Projekten Münster (2017) und im Le Tripostal in Lille (2017), die vom Prinzip her ähnlich funktionieren wie die Ausstellung von 2012, jedoch weniger aufwendig sind.¹¹³ »Ré-

109 Vgl. 1. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst o. D.; Obrist, Hans Ulrich u. Vanderlinden, Barbara (Hg.): *Laboratorium*. Köln: DuMont 2001; Rosenthal 2010. Für eine (unvollständige) Liste seiner Teilnahmen und (Gruppen-)Ausstellungen vgl. Xavier Le Roy kunstaspekte, o. D.

110 Vgl. Obrist 2012, S. 42.

111 Vgl. ebd. Laut Obrist hat Le Roy eine Videoarbeit an der Berlin Biennale (1998) gezeigt, leider sind Informationen darüber unauffindbar. Auf meine Anfrage hin hat sich Le Roy in einer E-Mail vom 22.5.2021 selbst dazu geäußert: Er sei derart unzufrieden mit dem Format des Videos gewesen, dass es seine erste und letzte Arbeit dieser Art geblieben ist. Zudem sei er im Rahmen der Biennale auch live aufgetreten, jedoch nicht in einem Museum, sondern auf einer Bühne in einem Theatersetting, vgl. Le Roy, Xavier an Rocchi, Hannah: Re: Questions about early works by Xavier Le Roy. Private E-Mail, 22.5.2021. In der Ausstellung *Laboratorium* in Antwerpen wurde die Videodokumentation einer Aufführung von *Product of Circumstances* gezeigt (als Teil des Archivs von Bruno Latours Vortragsreihe *Theater of Proof*), vgl. ebd. Er teilte mir zudem mit, dass Videodokumentationen seiner Arbeiten nur äußerst selten in einem Museum gezeigt wurden. 2020 ist ausserdem eine Arbeit aus 105 Screenshots von einem Dokumentationsvideo der Arbeit *Self Unfinished* entstanden. Diese hat Le Roy als Reaktion auf die wiederholte Anfrage, eine Arbeit für den Ausstellungskontext zu entwickeln, gemacht. Sie wurde bisher in den Ausstellungen *Dance First Think Later* (2020) im Bâtiment d'art contemporain in Genf, in *Aller contre le vent* (2022) im Frac Franche-Comté in Besançon und im L'Arc Scène Nationale du Creusot in Creusot gezeigt, vgl. *Works Self Unfinished in 105 Screen Shots* o. D.

112 Die bisherigen Standorte waren 2012: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Musée de la danse, Rennes. 2013: Teatro Castro Alves, Salvador do Bahia; Deichtorhallen, Hamburg; Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro. 2014: Centre Pompidou, Paris; TheaterWorks, Singapur; MoMA PS1, New York. 2015: Beirut Art Center, Beirut. 2015/16: Fine Arts Museum, Taipei. 2017: NC-Arte, Bogotá. 2018: Museum Jumex, Mexico City. 2019: Hamburger Bahnhof, Berlin. Cramer listet die Versionen von »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy von 2012 bis 2019, inklusive aller Mitwirkenden, in seiner Publikation auf, vgl. Cramer 2021, S. 94–95.

113 Vgl. *Performance! Les collections du Centre Pompidou, 1967–2017* o. D.; *Works Temporary Title* (2015) o. D.; Xavier Le Roy/Scarlet Yu *Still Untitled* 2017 o. D. Während jedoch »*Rétro-*

rospective« par Xavier Le Roy scheint einen Wendepunkt sowohl in seinem Schaffen als auch im Kanon von choreografischen Arbeiten, die für den Museumskontext erarbeitet wurden, darzustellen. Dies soll im Folgenden verdeutlicht werden.

Abb. 11: »Retrospective« by Xavier Le Roy, 2019, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig, Courtesy Xavier Le Roy.



Für die folgende Ausstellungsbeschreibung orientiere ich mich an meinem eigenen Ausstellungsbesuch im Hamburger Bahnhof in Berlin am 8. September 2019 und an meinen Erinnerungsnotizen.¹¹⁴ Die Ausstellung »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy beginnt in einem leeren White Cube. Ausser dem Titel der Ausstellung fehlen jegliche Erklärungstafeln, Schilder oder Saaltexte.¹¹⁵ Ich betrete den Raum an je-

spective« par Xavier Le Roy hauptsächlich in Institutionen, die bildende Kunst ausstellen, gezeigt wird, können die anderen Arbeiten in unterschiedlichen institutionellen Rahmen stattfinden.

114 Zudem wurden diverse Videos und Fotografien der Ausstellungssituationen in Rennes, Barcelona und New York sowie Berichte über die Ausstellung von Bishop und Wavelet hinzugezogen, vgl. dazu Bishop, Claire: »I Don't Want No Retrospective«. Xavier Le Roy and the Exhibition as Medium. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les Presse Du Reel 2014, S. 93–101; Wavelet, Christophe: On the Edges of the Exhibition. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 57–92. Da Le Roy in Bezug auf seine Arbeit sowohl von Tänzer*innen als auch von Performer*innen spricht, werden in diesem Kapitel ebenfalls beide Begriffe benutzt. Die Autor*innen der Publikation zur Ausstellung in Barcelona bedienen sich ebenfalls beider Begriffe, vgl. dazu Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014. In Kap. 1.3 dieser Studie wird auf die Begrifflichkeiten näher eingegangen.

115 In der Ausstellung in Berlin wurde der englische Titel, »*Retrospective*« by Xavier Le Roy, verwendet. Ich verwende in dieser Studie durchgehend den französischen Titel. Zum Titel der

nem Morgen als eine der ersten Besucher*innen und finde fünf Personen vor, die im Raum verteilt sind; vier Personen stehen in der Nähe der vier Wände, die fünfte Person befindet sich in der Mitte des Raumes.

Sobald ich den Raum betrete, unterbrechen drei Personen, die sich als Tänzer*innen zu erkennen geben, ihre Tätigkeiten: Sie geben Geräusche von sich, die an Maschinen oder Roboter erinnern, und laufen aus dem Raum heraus, nur um ihn einen Augenblick später auf allen vieren wieder zu betreten.

Abb. 12: »Retrospective« by Xavier Le Roy, 2019, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig, Courtesy Xavier Le Roy.



Die Tänzer*innen kommen langsam kriechend auf mich zu, richten sich auf und bleiben ein paar Schritte vor mir stehen: Sie nennen nacheinander den Titel und das Entstehungsjahr eines Solos von Le Roy und bewegen sich danach langsam rückwärts auf eine der Wände zu, vor der sie sich dann diesem Solo widmen. Eine vierte Person, die ich etwas später auch als Tänzerin erkenne, hat den Raum nicht verlassen, sondern das Gespräch mit der fünften Person, einem Besucher, kurz unterbrochen. Als sich die drei Tänzer*innen wieder den Soli Le Roys widmen, führt auch sie das Gespräch mit dem Besucher weiter. Dieses Szenario wiederholt sich mit allen neuen Besucher*innen, die die Ausstellung betreten. Es könnte als eine Art »Begrüßungsritual« bezeichnet werden, das für alle Besucher*innen den Beginn der Ausstellung markiert und sie willkommen heisst; danach können sie sich frei im Raum bewegen.

Ausstellung vgl. weiter unten in diesem Kapitel. Le Roy äussert sich zu den fehlenden Erklärungstafeln in Cramers Publikation, vgl. Cramer 2021, S. 84.

Ich wende mich als Nächstes den Tänzer*innen zu, die je nachdem, bei welcher Wand sie stehen, eine andere Rolle einnehmen: Ein Tänzer führt einen Bewegungsablauf mit seinem Körper und seiner Stimme aus, der einen Anfang und ein Ende hat. Eine zweite Tänzerin wiederholt, mal schneller, mal langsamer, immer dieselbe Sequenz, während ein dritter Tänzer in einer Position verharret. Die vierte Tänzerin, die sich bei meiner Ankunft mitten im Raum befand, hat eine andere Rolle inne: Sie geht auf die Besucher*innen zu und verwickelt sie in Konversationen über das eben Gesehene. Diese Gespräche bilden einen wichtigen Bestandteil der Ausstellung; so beginnen auch die anderen drei Tänzer*innen nach ihren Bewegungssequenzen ein Gespräch mit den Besucher*innen, bis neue Besucher*innen den Raum betreten und erneut das ›Begrüßungsritual‹ auslösen.

Abb. 13: »Retrospective« by Xavier Le Roy, 2019, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig, Courtesy Xavier Le Roy.



Den Besucher*innen steht Le Roys Ausstellung während mehrerer Tage, an den meisten Standorten, an denen die Ausstellung bisher gezeigt wurde, sogar während mehrerer Monate, ganztags offen. Zu den Öffnungszeiten des Museums sind stets vier Tänzer*innen im Raum anwesend. Je nach Tageszeit kann der Ausstellungsraum bis auf die vier Tänzer*innen vollkommen leer sein oder es herrscht darin ein reges Treiben von Menschen, die umhergehen, laufen, singen, sprechen, zuhören und einander beobachten. Es ist nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich, wer zu den Tänzer*innen und wer zu den Besucher*innen gehört, da alle Alltagskleidung tragen und sich die Tänzer*innen optisch nicht sonderlich von den anderen Anwesenden abheben. Wer mit der Arbeit von Le Roy jedoch vertraut ist, kann einige seiner choreografischen Arbeiten darin wiedererkennen: Die Tänzer*innen orien-

tieren sich für die Bewegungsabläufe an Fragmenten von Le Roys Soli *SelfUnfinished* (1998), *Product of Circumstances* (1999), *Giszelle* (2001, eine Zusammenarbeit mit Eszter Salamon), *Le Sacre du Printemps* (2007) und *Product of Other Circumstances* (2009), ferner auch *Narcisse Flip* (1994–1997), das in Zusammenarbeit mit dem Musiker Alexander Birntraum und der Lichtdesignerin Sylvie Garot entstanden ist.¹¹⁶ Die Tänzer*innen, die die Ausschnitte aus Le Roys Soli verkörpern, nähern sich ihnen über ihre eigene Biografie an; so ist es Teil von Le Roys Ausstellungskonzept, dass sie nach der Präsentation der Ausschnitte im Gespräch mit den Besucher*innen auf Verbindungen mit ihrer eigenen tänzerischen Laufbahn eingehen. Eine Tänzerin erzählt beispielsweise: »Als Le Roy an diesem Solo arbeitete, war ich gerade vier Jahre alt und besuchte einen Kindergarten in Berlin Neukölln. Dort machte ich meine ersten Erfahrungen mit Tanz.«¹¹⁷ Basierend auf ihren Erzählungen tanzen sie danach weitere kurze Sequenzen, um die Besucher*innen im Anschluss beispielsweise zu fragen, wie sie diese Bewegungen, die sie eben gesehen haben, einordnen würden.

In einem Interview mit Cvejić spricht Le Roy davon, dass seine Soli zwar das Material der Ausstellung darstellen, sie jedoch durch die individuellen Zugänge der Tänzer*innen verzerrt und transformiert würden.¹¹⁸ Dass in der Ausstellung nicht nur seine choreografische Arbeit, sondern auch die der Tänzer*innen thematisiert wird, ist eine bewusste Entscheidung des Choreografen. Laut Le Roy soll sowohl auf seine Retrospektive als auch auf die »Retrospektiven« der Tänzer*innen und auf ihre persönlichen Erfahrungen mit Tanz verwiesen werden.¹¹⁹ Von welchen persönlichen Erfahrungen die Tänzer*innen berichten, ist freilich unterschiedlich, und da Le Roy für jede Ausstellung meistens mit lokalen Tänzer*innen zusammenarbeitet, ist die Erfahrung der Besucher*innen somit stark abhängig vom Standort, an dem die Ausstellung gezeigt wird, und den dort auftretenden Tänzer*innen. Die Weise, wie die Tänzer*innen die Fragmente aus Le Roys Soli präsentieren, bleibt jedoch an allen Standorten der Ausstellung unverändert und hängt von ihrer Position im Raum ab; so ist jede der vier Ausstellungswände mit einer bestimmten Zeitlichkeit ›verbunden‹: Die Person, die bei der ›Wand A‹¹²⁰ steht, stellt ein Fragment von einem

116 Vgl. Bishop: I Don't Want 2014, S. 96. Auch Cramer führt diese Soli auf, vgl. Cramer 2021, S. 83.

117 So begann eine Tänzerin im Hamburger Bahnhof in Berlin das Gespräch mit den Besucher*innen. Dies stammt aus den Erinnerungsnotizen meines Ausstellungsbesuchs am 8.9.2019.

118 Vgl. Cvejić, Bojana u. Le Roy, Xavier: »Giving Time Without Losing It«. Interview with Xavier Le Roy. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 19–30, hier S. 25; ferner auch Cvejić u. Le Roy 2012, S. 18–19; Cvejić: Xavier Le Roy's Retrospective 2014, S. 9.

119 Vgl. ebd.

120 Diese Bezeichnung der Wände wurde aus den Erinnerungsnotizen meines Ausstellungsbesuchs am 8.9.2019 entnommen.

Bewegungsablauf mit einem definierbaren Anfang und Ende dar, während die Person bei der ›Wand B‹ eine kürzere Sequenz eines anderen Solos von Le Roy immerzu wiederholt und die Person bei der ›Wand C‹ in einer Pose verharret, die aus einem dritten Solo stammt. Der Choreograf klärt auf, dass diese drei Tänzer*innen »die drei gängigsten Arten der Zeitlichkeit« darstellen, die in einer Ausstellung vorkämen: die Linie (eine Narration, die von Anfang bis Ende erzählt wird), den Loop (die wiederkehrende Zeitlichkeit einer fortlaufenden Videoprojektion) und die Skulptur (mehr oder weniger statisch).¹²¹

Die fragmentarischen Kurzaufführungen, die je nachdem, bei welcher Wand sie aufgeführt werden und mit welcher Zeitlichkeit sie somit verknüpft sind, ganz anders wirken, bettet Le Roy zudem in die neue, ausgedehnte Zeitlichkeit des Ausstellungskontextes ein: Obwohl sie im Einzelnen jeweils zeitlich beschränkt bleiben, sind zu den gesamten Öffnungszeiten des Museums immer drei Bewegungsabläufe gleichzeitig zu sehen. Zudem können die Besucher*innen selbst entscheiden, welchen Tänzer*innen sie wie lange zuschauen und wie lange sie sich in der Ausstellung aufhalten. Als ich die Ausstellung besuche, erkenne ich einen Ausschnitt aus *Le Sacre du Printemps*, der als Loop aufgeführt wird, und eine Pose aus Le Roys Solo *SelfUnfinished* bei der Wand, die der Zeitlichkeit der Skulptur gewidmet ist (Abb. 14). In der Nähe der ›Wand A‹, der Zeitlichkeit der Linie beziehungsweise der Erzählung, zeigt eine Tänzerin eine Sequenz aus *Narcisse Flip*, wie sie mir anschliessend erzählt und von ihrer persönlichen Verbindung mit der Arbeit berichtet. In der Nähe der vierten Wand, ›Wand D‹, wo sich eine oder mehrere Tänzer*innen befinden, die während einer längeren Zeit über ihr Leben erzählen und sich als einzige nicht von neu ankommenden Besucher*innen unterbrechen lassen, bedienen sich zwei Tänzer*innen des Solos *Giszelle*.

121 Vgl. Cvejić u. Le Roy 2014, S. 27. Vgl. auch Bishop: I Don't Want 2014, S. 93–94.

Abb. 14: »Retrospective« by Xavier Le Roy, 2019, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig, Courtesy Xavier Le Roy.



Die Gespräche der Tänzer*innen mit den Besucher*innen weisen auf eine weitere Zeitlichkeit in der Ausstellung hin: Wie auch der Titel der Ausstellung unterstreicht, geht es um ein Zurückschauen, nicht nur auf das Œuvre Le Roys, sondern auf das Leben und die Erfahrungen (mit Tanz) jedes Individuums in dieser Ausstellung.¹²² Von Laurence Rassel wird die Ausstellung deswegen auch als Ort der Übersetzung und des Übergangs von einem Körper zum anderen beschrieben: vom Choreografen zu den Tänzer*innen, zwischen den Tänzer*innen untereinander und von den Tänzer*innen zu den Besucher*innen.¹²³

Die Simultanität, in verschiedenen Räumen gleichzeitig etwas anderes zu zeigen, was Le Roy im Theater bisher verwehrt blieb, ist etwas, was der Choreograf in dieser Ausstellung ebenfalls auskostet.¹²⁴ In »Rétrospective« par Xavier Le Roy setzt er dies um, indem er neben dem Hauptausstellungsraum einen weiteren, kleineren Raum bespielt: Darin finden die Besucher*innen einen Tisch mit mehreren Computern und Stühlen vor. Mithilfe der Computer können sie sich Zugang zu Le Roys Archiv verschaffen; so sind auf deren Festplatten eine Vielzahl an Fotos, Videos von Aufführungen, Proben, Texten und Interviews abgelegt, die sich die Besucher*innen anschauen können. Auch hier sind eine oder mehrere Tänzer*innen präsent, die für ein Gespräch offen sind. Le Roy beschreibt diesen Raum als Ort der »individuellen Retrospektiven«, wo sich die Besucher*innen ihre eigene Retrospektive von seinen Arbeiten bilden können.¹²⁵

122 Vgl. Rassel 2012, S. 11.

123 Vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 19.

124 Vgl. ebd., S. 16.

125 Vgl. ebd., S. 18–19.

Wie eben dargestellt wurde, bildet die Retrospektive einen wesentlichen Teil des Ausstellungskonzepts; sie ist zudem prominent im Ausstellungstitel vertreten.¹²⁶ Dabei setzt Le Roy den Begriff im Ausstellungstitel in Anführungszeichen und lässt somit erahnen, dass keine gängige Rückschau zu erwarten ist. Indem er beschliesst, die Retrospektive nicht wie gewöhnlich von (»de«), sondern durch (»par«) Xavier Le Roy zu nennen, weist er darauf hin, dass es nicht bloss um eine chronologische Präsentation seines Œuvres geht, von der beispielsweise eine Entwicklung ablesbar wird, sondern gleichzeitig um die Erschaffung einer neuen künstlerischen Arbeit.¹²⁷ Die Retrospektive diente ihm als »mode de production d'une nouvelle œuvre«¹²⁸.

Der Hauptraum mit den Tänzer*innen und der zweite Raum mit Le Roys Archiv wurde an allen Standorten gezeigt, an denen die Ausstellung Halt gemacht hat. In der Fundació Antoni Tàpies gab es jedoch noch einen dritten Raum, der danach nur noch zu drei Gelegenheiten als Teil der Ausstellung zu sehen war.¹²⁹ Dieser kleine Raum ist komplett in Dunkelheit gehüllt und bis auf zwei ausgestopfte, menschengrosse Stoffpuppen leer. Die scheinbar leblosen oder schlafenden Körper liegen zusammengekauert auf dem Boden; dabei kann man nicht sofort erkennen, ob es sich um leibhaftige Menschen oder um Puppen handelt.¹³⁰ Der dunkle Raum basiert ebenfalls auf einem Stück von Le Roy, *Untitled* (2005).¹³¹ Diese Arbeit wurde ohne Titel, Fotografien, Text und ohne den Choreografen zu nennen, im Programm des Tanzfestivals Tanz im August im Berliner Theater Hebbel am Ufer HAU 2 gezeigt.¹³²

126 Der Titel der Ausstellung existiert in katalanischer, spanischer, französischer, portugiesischer und englischer Sprache, vgl. Cramer 2021, S. 75, FN 100. In der vorliegenden Studie wird der französische Titel verwendet.

127 Vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 16. Vgl. auch Cvejić u. Le Roy 2014, S. 25.

128 Ebd. Einige Forscher*innen besprechen die Ausstellung unter dem Aspekt der Retrospektive. Franz Anton Cramer machte dies beispielsweise zum Thema eines Textes, vgl. Cramer 2013. Vgl. zudem Cvejić: Xavier Le Roy's »Retrospective« 2014; Heathfield, Adrian u. Le Roy, Xavier: Their Retrospectives. In: Solomon, Noémie (Hg.): Danse. A Catalogue. Dijon: Les presses du réel 2015, S. 145–161; Maltais-Bayda u. Henry 2018. Auf das Format der Retrospektive wird zudem in Kap. 3.4 noch etwas genauer eingegangen.

129 Meine Forschungen haben ergeben, dass der dritte Ausstellungsraum nach Barcelona nur im MoMA PS1 in New York (2014), Fine Arts Museum in Taipei (2016) und Museo Jumex in Mexiko City (2018) gezeigt wurde. Wie Le Roy in einer E-Mail bestätigte, hatte dies mit der begrenzten Ausstellungsfläche oder fehlenden Ressourcen zu tun.

130 Vgl. Heathfield u. Le Roy 2015, S. 154. Die Anfangsidee Le Roys war es demnach, sich in einem Ganzkörperkostüm in diesen dunklen Raum zu legen und so während der ganzen Ausstellungsdauer mehrere Stunden am Tag darin präsent zu sein, was jedoch aus Zeitgründen schlussendlich nicht möglich war, vgl. ebd.

131 Vgl. Rassel 2012, S. 12. Vgl. zudem Cvejić u. Le Roy 2012, S. 20. Laut Le Roy lädt dieser Raum die Besucher*innen ein, sich ebenfalls hinzusetzen und in der Ruhe und Dunkelheit zu verweilen. Vgl. dazu auch Heathfield u. Le Roy 2015, S. 153.

132 Vgl. Foellmer 2009, S. 11; Husemann 2009, S. 15. Zu *Untitled* vgl. zudem Cvejić: Choreographing Problems 2015, unter anderem S. 96–126. Über weitere Aufführungen von *Untitled*

Die Zuschauer*innen wurden eingeladen, statt Platz zu nehmen, den dunklen Theatersaal mit Taschenlampen zu betreten.¹³³ Im nebligen Theatersaal bildeten die Taschenlampen folglich die einzigen Lichtquellen, die den Blick auf drei schwarz eingeleidete, am Boden liegende Puppen von menschlicher Grösse freigaben, wobei nicht sofort klar wurde, ob diese lebendig waren oder nicht.¹³⁴ Im Anschluss wurde freilich spekuliert und diskutiert, wer dieses Stück choreografiert hatte.¹³⁵

Untitled wird in der Forschung vermehrt unter dem Aspekt der Institutionskritik besprochen, beispielsweise von der bereits mehrfach erwähnten Tanzkuratorin und -wissenschaftlerin Pirkko Husemann, die Le Roys Arbeit als Kritik an vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen begreift, die nicht nur in der Aufführung, sondern schon im Arbeitsprozess zum Ausdruck kommt.¹³⁶ Auch die Theaterwissenschaftlerinnen Olivia Ebert und Leonie Otto behandeln diese Arbeit in ihrem Aufsatz für die Publikation *Theater als Kritik*.¹³⁷ Während Ebert und Otto die Arbeit als Versuchsanordnung verstehen, die unter anderem die Frage aufwirft, »welche Körper überhaupt als Subjekt hervorgebracht und unterworfen werden können«, thematisiert der anonym bleibende Choreograf laut Husemann den Warenwert seiner Choreografie auf dem Tanzmarkt und die Ansprüche und Erwartungen des Tanzpublikums.¹³⁸ Sie sieht in *Untitled* die »Vierte Wand«, die Trennung zwischen Bühne und Zuschauer*innenraum, überschritten, betont jedoch auch, dass es sich bei Le Roy nur in Ausnahmefällen um »interaktives

(2005) ist wenig bekannt; so wird die Arbeit beispielsweise nicht auf Le Roys Webseite aufgeführt, vgl. Xavier Le Roy o. D. Auf der Webseite aufgeführt wird die Arbeit *Untitled* (2012), die im Rahmen der Ausstellung *12 Rooms* an der Ruhrtriennale in Essen uraufgeführt und seither auch einige Male innerhalb von Le Roys Ausstellung »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy gezeigt wurde. Auch genannt werden die Arbeiten *Untitled* (2014), die bis 2019 hauptsächlich im Theater- und Festivalkontext, und *Still Untitled* (2017), die im Rahmen der Skulptur Projekte Münster gezeigt wurden.

133 Vgl. unter anderem Rassel 2012, S. 12.

134 Vgl. Rassel 2012, S. 12; Cvejić u. Le Roy 2012, S. 20; Ebert, Olivia u. Otto, Leonie: Kritik als körperliche Praxis – Körper als kritische Praxis. Foucault, Butler und Le Roy. In: Ebert, Olivia u. a. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018 (= Theater, Bd. 113), S. 129–138, hier S. 134. Letztere behandeln insbesondere Le Roys Arbeit *Untitled* (2012). Foellmer beschreibt die Arbeit *Untitled* (2005) in ihrer Publikation, vgl. Foellmer 2009, S. 11–12.

135 Vgl. ebd., S. 12.

136 Husemann 2009, S. 10.

137 Vgl. Ebert u. Otto 2018, S. 129–137, insbesondere S. 134–137. Vgl. zudem Husemann 2009, S. 15.

138 Vgl. ebd., S. 1; Ebert u. Otto 2018, S. 136. Husemann macht in ihrer Publikation auch eine Verbindung zur bildenden Kunst und zur Relationalen Ästhetik von Nicholas Bourriaud, vgl. Husemann 2009, S. 16–19.

Theater handelt, bei dem die räumliche Distanz zwischen Tänzern und Zuschauern tatsächlich aufgehoben wird«¹³⁹.

Meistens tritt der Choreograf, der oftmals selbst in seinen Stücken zu sehen ist, in einer Bühnensituation auf, in der die Trennung von Bühnen- und Zuschauer*innenraum weiterhin gegeben ist. Dennoch versuche Le Roy bei jedem Stück seine Arbeitsweise zu überdenken und sich so auch einer eindeutigen Kategorisierung zu entziehen.¹⁴⁰ Dies sei auch eine Form von Kritikausübung, wie Le Roy selbst sagt:

Tanz ist ein Dispositiv, das wie ein Netzwerk aus unterschiedlichen Bestandteilen funktioniert. Verändert man einen Teil, so hat dies Auswirkungen auf einen andere und auf das Gesamte. Meine Kritik an bestimmten Praktiken im Tanz richtet sich [...] nicht auf Inhalte, z.B. narrative Ballette. Meine Kritik zielt vielmehr auf die Struktur des Tanzes, auf sein System sowie auf seine Produktivität als Dispositiv [...]. Ich glaube, man muss vielmehr die strukturellen Grundlagen kritisieren, die die Missstände hervorrufen.¹⁴¹

Hier wird deutlich, woran sich seine Kritik richtet: Es geht ihm nicht per se um die Institution Theater, sondern um den Tanz als System, als Institution oder, wie er es auf den Philosophen Michel Foucault gestützt formuliert, als Dispositiv.¹⁴²

Hier gibt es eine Verbindung zur Institutionskritik von Bel, auf die ich in Kapitel 3.2 eingegangen bin: Auch Bel interessiert sich für eine Dekonstruktion des Systems, in dem Choreograf*innen und Tänzer*innen agieren; zudem setzen sich beide mit Tanzgeschichte auseinander – insbesondere mit dem Judson Dance Theater, Bel zuletzt auch mit dem Modern Dance.¹⁴³ Wie Bel geht es auch Le Roy um gesellschaftspolitische Fragen, Autor*innenschaft und die Arbeitssituation als freischaffender Choreograf.¹⁴⁴ Die Weise, wie sie mit diesen Themen umgehen, ist jedoch unterschiedlich: Während Bel mehrheitlich daran interessiert zu sein scheint, Konventionen und Missstände, die im Theater vorherrschen, zu hinterfragen, und dies

139 Husemann bespricht insbesondere Le Roys und Thomas Lehmens Arbeiten unter diesen Aspekten, nennt jedoch auch Bel, Charmatz, Meg Stuart, Eszter Salamon, Philipp Gehmacher, Alice Chauchat, Tino Sehgal und Mette Ingvartsen, vgl. ebd., S. 67. Zur Vierten Wand vgl. Roselt, Jens: Raum. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 260–267, hier S. 262–263.

140 Vgl. Husemann 2009, S. 128.

141 Leeker u. Le Roy 2003, S. 98. Vgl. zudem Foellmer 2009, S. 129.

142 Zum Dispositiv-Begriff vgl. Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Übers. v. Jutta Kranz u.a. Berlin: Merve 1978 (= Internationale marxistische Diskussion, Bd. 77).

143 Zu Le Roy vgl. Huschka 2002, S. 319. Zu Bel und seiner Arbeit *Isadora Duncan* (2019) vgl. S. 19–20, FN 49 in dieser Studie sowie *Performances Isadora Duncan* (2019) o. D.

144 Vgl. Huschka 2002, S. 319.

vorzugsweise im Theaterkontext fruchtbar machen kann, ist Le Roys Arbeit weniger an diesen Kontext gebunden. Seine Auseinandersetzung mit dem Museumskontext seit 1998 steht beispielhaft dafür: Die Änderung des Kontextes hat für ihn das Überdenken des Formats zur Folge; so stösst er innerhalb der Institution Museum auf das Format der Ausstellung, genauer gesagt auf das der Retrospektive, das er, wie er selbst sagt, in »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy als Produktionsmodus annimmt.¹⁴⁵ Dies soll in Kapitel 3.4 weiter analysiert und zudem die Ausstellung unter dem Aspekt der Institutionskritik betrachtet werden.

3.4 Questioning the Institution

In der Publikation zur »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy, die zwei Jahre nach der Ausstellung in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona erschienen ist, ist ein Gespräch zwischen Laurence Rassel und dem ehemaligen Tänzer und Tanztheoretiker Christophe Wavelet abgedruckt. Im Gespräch mit dem Titel *Questioning the Institution* spricht Rassel zwei zentrale Aspekte in dieser Arbeit von Le Roy an:

Raising the issue of the validity of an institution in this environment is, for example, to note that in such a place it is possible to go asking questions, either on your own or with others. About what an exhibition is, for example. Or about what an institution can be nowadays.¹⁴⁶

So gehe es in dieser Ausstellung laut Rassel um ein Hinterfragen sowohl der Institution als auch des Formates der Ausstellung selbst, was der Titel »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy schon deutlich macht. Dies soll im Folgenden genauer erörtert werden.

Wie in Kapitel 3.3 dargelegt wurde, bietet das museale Format der Ausstellung Le Roy einen neuen Präsentationsmodus: Mit der andauernden Anwesenheit der Körper der Tänzer*innen im Ausstellungsraum, während mehrerer Monate mehrere Stunden täglich, sei das Kunstwerk laut Le Roy in seiner Ausstellung immer präsent, egal, ob sich Besucher*innen in der Ausstellung befinden oder nicht – »wie das mit Bildern in einem Museum der Fall ist«¹⁴⁷. Dies sieht er als einen Unterschied

145 Zur Retrospektive als Produktionsmodus vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 16. Vgl. zudem Cramer 2013; Cvejić: *Retrospective* 2014; Heathfield u. Le Roy 2015.

146 Rassel, Laurence u. Wavelet, Christophe: *Questioning the Institution*. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »*Retrospective*« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. S. 31–46, hier S. 35. Dieses Zitat wird zudem in Kap. 6 dieser Studie thematisiert.

147 Cvejić u. Le Roy 2012, S. 35. Darauf kommt Le Roy auch in dem Gespräch *The Artist as Choreographer* an der Art Basel zu sprechen, das 2014 von Hans Ulrich Obrist moderiert wurde. Das Gespräch wurde auf Video aufgenommen, vgl. *Conversations | Artistic Practice | The Artist as Choreographer* 2014. Über die Dauer schreibt auch Cramer, vgl. Cramer 2021, S. 77.