

die Konzepttanz-Choreograf*innen innerhalb der Theaterstrukturen der 1990er Jahre auf.⁴⁸

Wie im Folgenden aufgezeigt wird, liegt ein wesentlicher Unterschied im Verhältnis der beiden Choreograf*innen-Generationen mit der Institution: So rücken die Konzepttanz-Choreograf*innen die Produktions- und Präsentationsbedingungen des Theaters in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten und machen diese sichtbar, indem sie sich ihnen widersetzen oder sie zur Debatte stellen. Dabei verfolgen sie jedoch unterschiedliche Strategien, wie anhand einzelner Arbeiten von Jérôme Bel und Xavier Le Roy sowie der relevanten Forschung dazu aufgezeigt werden soll.⁴⁹ Ein anschliessender Blick auf bestimmte choreografische Arbeiten im Museum wird zudem deutlich machen, wie ihre Strategien auch da zum Tragen kommen.

3.2 Jérôme Bel: Der Weg zu MoMA Dance Company (2016)

Viele der frühen Stücke des Choreografen Jérôme Bel⁵⁰ tragen die Namen der Tänzer*innen, die darin auftreten: *Véronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009) und *Cédric Andrieux* (2009) sind nur vier der insgesamt zehn Arbeiten.⁵¹ Die Tänzer*innen, die allesamt in Stücken grosser Balletthäuser beziehungsweise renommierter Choreograf*innen wie Pina Bausch und Merce Cunningham getanzt haben, stehen im Zentrum dieser Arbeiten. Für *Véronique Doisneau* hat Bel die gleichnamige und frühere Balletttänzerin eingeladen, auf der Bühne Ausschnitte aus ihrer Biografie zu erzählen: Sie schildert auf unverblümte Weise, weshalb sie nicht Solistin werden konnte, und gibt preis, wie viel sie verdient hat und mit welchen Schwierigkeiten sie sich in ihrem Beruf konfrontiert sah.⁵²

48 Vgl. Huschka 2002, S. 316. Vgl. auch Husemann 2002, S. 23; Hardt u. Stern 2011, S. 22.

49 Bel und Le Roy werden oftmals in denselben Publikationen beziehungsweise Kapiteln behandelt und ihre Arbeitsweisen verglichen, vgl. unter anderem Huschka 2002, S. 316–334; Husemann 2002; Siegmund 2006.

50 Zu Bel vgl. exemplarisch Huschka 2002, S. 327–334; Husemann 2002; Siegmund 2006, S. 317–368; Siegmund: Konzept ohne Tanz 2017.

51 Vgl. Spectacles RB Jérôme Bel o. D. Es wurden Bels Arbeiten bis 2021 berücksichtigt (Stand August 2024). Wortelkamp setzt sich mit den Namen und Geschichten dieser Arbeiten Bels bis 2009 auseinander, vgl. Wortelkamp 2014, S. 1–6.

52 Vgl. Wehren, Julia: Körper als Archiv in Bewegung. Choreographie als historiografische Praxis. Bielefeld: transcript 2016, S. 11. *Véronique Doisneau* (2004) ist laut Wehren die erste von Bels (auto-)biografischen Arbeiten.

Die Bühne ist bis auf die feingliedrige Doisneau in Trainingskleidung komplett leer – getanzt werden jeweils nur kurze Sequenzen, im Zentrum stehen vor allem ihre Erzählungen und ihre Stimme, die von einem Mikrofon verstärkt wird.

Abb. 8: Jérôme Bel, Véronique Doisneau, 2004, © Icare, Courtesy Jérôme Bel.



In diesem Stück lenkt Bel die Aufmerksamkeit des Publikums auf eine einzelne Tänzerin, die für gewöhnlich nicht als Solistin, sondern im Hintergrund tanzte.

»Jérôme Bels Stücke geben den Tänzern eine Stimme«, bringt es Siegmund auf den Punkt.⁵³

In der Forschungsliteratur zu Bel wird das Element der Stimme immer wieder betont: Während der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz darauf eingeht, wie Bel »Individuen auftreten und zu Wort kommen« lässt, gibt Christina Thurner ihrem Aufsatz zu Bel den Zusatztitel *Die Stimme erhoben*.⁵⁴ Thurner weist darauf hin, dass in *Véronique Doisneau* die Tänzerin von ihrer Stimme in zweifacher Weise Gebrauch macht: »Zum Erzählen aus ihrem Leben als Tänzerin und dann auch als selbst generierte Tonspur zu ihrem vorgeführten Tanz.«⁵⁵ Indem Bel Tänzer*innen, die wie im Falle Doisneaus im ›corps de ballet‹ verschwinden oder wie im Falle der anderen Soli nur als Teil einer Compagnie bestimmter Choreograf*innen wahrgenommen werden, zu Wort kommen lässt, treten diese in den Vordergrund: Sie werden als Subjekt, als Individuum wahrgenommen, während Bel als Choreograf des Stücks in den Hintergrund tritt.⁵⁶ Wie Thurner festhält, bilden Tanzende, die auf der Bühne sprechen, zudem noch immer eine Ausnahme und sind somit bemerkenswert.⁵⁷ Die Schilderungen der Tänzer*innen, die dem Publikum vielleicht spontan und ungezwungen erscheinen mögen, sind jedoch sehr präzise choreografiert und von Bel vorgegeben; so lässt sich anhand dessen unter anderem die Frage nach der Autor*innenschaft diskutieren.⁵⁸ Wie Thurner festhält, bleibt beispielsweise Bels Name nämlich »als Autorename vor dem Namen der Tänzerin, dem Titel des Stücks«⁵⁹. Bel selbst gibt in einem Interview mit Wortelkamp zu, dass er im Nachhinein festgestellt habe, dass er sich »gänzlich in die Diskurse und in die Körper der Tänzer eingeschrieben hatte« und es somit nicht stimme, dass er in den Stücken nichts tue, wie er zu Beginn behauptet hatte.⁶⁰ Diese Äusserung könnte exemplarisch als Argument dafür gesehen werden, weshalb Siegmund Bel eine »grosse Transparenz in Bezug auf die verwendeten Mittel und die gestellten Fragen« zuschreibt.⁶¹

53 Vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 51–52. Vgl. auch Siegmund 2017, S. 18–22.

54 Vgl. Wihstutz 2017; Thurner 2019.

55 Ebd., S. 210.

56 Siegmund und Thurner benutzen den Begriff ›Subjekt‹, während Wehren ›Sujet‹ verwendet, vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007; Wehren 2016, S. 11–12; S. 18–22; Siegmund 2017, S. 173–181; Thurner 2019.

57 Vgl. ebd., S. 209.

58 Auch dieses Thema wird sowohl von Siegmund, Thurner, Wehren, Wihstutz und Wortelkamp besprochen, vgl. Siegmund 2006, S. 344–352; Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 51–52; Wortelkamp 2014; Wehren 2016, S. 11; Wihstutz 2017; Thurner 2019.

59 Ebd., S. 213.

60 Vgl. Bel zit. in Wortelkamp 2014, S. 5.

61 Vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 48.

Ähnlich sieht es Wihstutz, der festhält, wie Bel in *Véronique Doisneau* und auch in späteren Arbeiten wie *Disabled Theater* (2012) und *Gala* (2015) dem Individuum nicht nur eine Stimme verleiht beziehungsweise es sichtbar macht, sondern auch Hierarchien und Machtmechanismen einer (Ballett- oder Theater-)Compagnie und ihrer Choreograf*innen beziehungsweise Regisseur*innen offenlegt.⁶² Bel setzt sich mit institutionellen Bedingungen und der Präsentation der Tanzkunst im theatralen Rahmen auseinander und thematisiert diese in seinen Stücken, »ähnlich wie sich die Institutional Critique seit den 1970er Jahren mit den Rahmenbedingungen der Herstellung und der Präsentation von bildender Kunst befasst hat«: Neben der Autor*innenschaft hinterfrage er darin auch Hierarchien des Tanzes, indem er Imperfektion und Heterogenität der tanzenden Körper in den Vordergrund rückt, so Wihstutz.⁶³ Zudem reflektiert Bel, dass er sich als Autor des Stücks gleichzeitig auch ebendiesem Diskurs einschreibt und trotz seiner körperlichen Abwesenheit auf der Bühne sehr wohl in der Arbeit präsent sei.⁶⁴

Für Bel scheint es somit auch um Tanzgeschichtsschreibung zu gehen: So erklärt er, dass diese biografischen Projekte über die einzelnen Tänzer*innen »eine subjektive Sicht auf bestimmte Momente der Tanzgeschichte« produzieren.⁶⁵ Damit, so Bel, bringe er Diskurse der Tänzer*innen in den Tanzdiskurs, der »hauptsächlich von Kritikern, Tanzwissenschaftlern und Choreografen bestimmt ist«, ein.⁶⁶ Laut Thurner wolle Bel damit »die Tanzgeschichte umschreiben oder zumindest um einen wichtigen, bisher offenbar vernachlässigten Strang erweitern, indem er Tänzerinnen und Tänzern eine Stimme verlieh«⁶⁷. Marcella Lista sieht zudem in Bels Tänzer*innen-Porträts »the self-reflective commitment to the history of dance that

62 Vgl. Wihstutz: *La théâtralisation* 2017, o. S.

63 Vgl. Wihstutz, Benjamin: Nichtkönnen, Nichtverstehen. Zur politischen Bedeutung einer Disability Aesthetics in den Darstellenden Künsten. In: Kreuder, Friedemann; Koban, Ellen u. Voss, Hanna (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2017 (= Theater, Bd. 92), S. 61–74, S. 71; Wihstutz: *La théâtralisation* 2017, o. S. Lepecki schreibt auch von Institutional Critique, vgl. Lepecki, André: *Dance, Choreography, and the Visual. Elements for a Contemporary Imagination*. In: Costinaş, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 12–19, hier S. 16. Auch laut Thurner gehe es um eine »Desillusionierung, die radikal mit der noch immer dominanten romantischen Vorstellung von Tanz bricht, wonach die Tänzerin nämlich im schönen Schein aufzugehen und sich und andere zu bewegen hat«, vgl. Thurner 2019, S. 215.

64 Vgl. Bel zit. in Wortelkamp 2014, S. 5.

65 Vgl. Bel zit. in ebd., S. 4.

66 Vgl. Bel zit. in ebd.

67 Thurner 2019, S. 211. Die Stimme durchkreuze »dieses herkömmliche, stumme Abkommen zwischen Tänzer/in und Zuschauer/in und definiert verschiedene scheinbar fixe Verhältnisse um«, vgl. ebd., S. 215.

[...] leads us to reconsider the issues of the museum, transported in the space of the theater. It explores on stage something that one might liken to a work of dance exhibition«⁶⁸.

Es soll nun ein genauerer Blick auf den institutionskritischen Aspekt in Bels Arbeit anhand von *Véronique Doisneau* geworfen werden: Das Stück wurde laut Thurner »als äusserst kluge Reflexion auf die ›Institution‹ Ballett beziehungsweise auf den Tanz und seine Protagonisten« gepriesen.⁶⁹ Bel kritisiert nämlich nicht nur die Machtmechanismen, Hierarchien und die tanzenden Körper des Balletts, sondern in der Tanzkunst allgemein: So thematisiert er mit Stücken über die Biografien von Lutz Förster, ehemaliger Tänzer von Pina Bauschs Tanztheater Wuppertal, und Cédric Andrieux, ehemaliger Tänzer der Merce Cunningham Dance Company, ähnliche Aspekte in Compagnien anderer Choreograf*innen, die ihrerseits eigene Wege gingen.⁷⁰ Bel kritisiert somit sowohl die Bedingungen, die Präsentation als auch die Geschichtsschreibung in der Tanzkunst und spielt damit in seinen Stücken.

Bezeichnend für Bel ist, dass er dabei getanzte Sequenzen nur sehr begrenzt einsetzt; wie es der Choreograf, Tanz- und Theaterwissenschaftler Johannes Birringer – durchaus negativ konnotiert – beschreibt, beschränkt sich die Bewegung der Tänzer*innen in Bels Stück *The show must go on* (2001) auf »few poses, everyday gestures [...], behavior that could variously be described as banal«⁷¹. Dadurch, dass nur noch »a phantom of dance« zu sehen sei, werde jedoch laut Birringer die »matrix«, die er als »the theatrical apparatus as an ensemble of operations« beschreibt, sichtbar.⁷² Siegmund präzisiert diesen Apparatus in der folgenden Beschreibung: »The theatre [...], the stage and the auditorium, is an active player in the games Jérôme Bel devises for the theatre [...]. The theatre plays itself by showing itself in all its framing mechanisms, expectations, rules, and traditions.«⁷³ Laut Siegmund sind das Theater, die Bühne und das Auditorium folglich wichtige Akteur*innen in Bels Stücken, was er mit dem Hinweis verdeutlicht, dass *Jérôme Bel* (1995), *Xavier Le Roy* (2000) und *The show must go on* alle drei mit einer schwarzen leeren Bühne beginnen.⁷⁴

Lepecki sieht in *Jérôme Bel* die Black Box kritisiert: Seiner Meinung nach gehe es Bel darum, das Fundament des Tanzes infrage zu stellen (»challenge the grounding of dance«), »by operating a thorough dismantling of the black box, a parody of

68 Lista 2014, S. 16.

69 Vgl. Thurner 2019, S. 209. Vgl. auch Wortelkamp 2014.

70 Über die »radikal andere Richtung« in Merce Cunnighams Arbeit schreibt Huschka 2002, S. 226–245, hier S. 226.

71 Birringer 2005, S. 13.

72 Ebd., S. 15.

73 Siegmund 2017, S. 1.

74 Vgl. ebd., S. 69–71. Siegmund zieht in seiner Publikation eine Parallele von der leeren Bühne in Bels Arbeiten zu Robert Smithsons Verständnis des Museums als »non-site«, vgl. ebd., S. 69–71.

its optical, acoustic, representational and spatial modernist presuppositions⁷⁵. Die Black Box werde laut Lepecki als Ruine präsentiert, »dusty, dark, a terrain for naked bodies of dancers to explore, for fifty minutes, the absolute minimal requirements for dance to happen⁷⁶. Während Birringer und Siegmund in Bels Arbeit das Theater mit all seinen Funktionen kritisiert sehen, geht Lepecki explizit auf die Black Box ein, die seiner Meinung nach von Bel auf mehreren Ebenen zerlegt wird.⁷⁷ Lepeckis Vergleich der Black Box mit einer verstaubten Ruine erinnert dabei an die Debatte um das Museum als Mausoleum sowie an die institutionskritische Publikation *On the Museum's Ruins* (1995) von Douglas Crimp.⁷⁸ Bel hat sich selbst zur Black Box geäussert; so wird sein Zitat »I Write for the Black Box of the Stage« von Siegmund als Titel der Einleitung seiner umfassenden Publikation zu Bel (2017) benutzt.⁷⁹ Neben dem Aufdecken und Hinterfragen von theatralen Gegebenheiten, die alle drei Wissenschaftler in Bels Arbeit erkennen, ist zudem ihr Hinweis auf die minimalen getanzten Aktionen, die laut Birringer »banal« und laut Lepecki wie »Mindestanforderungen an den Tanz« aussehen, augenfällig.⁸⁰

Der Tanz macht Wortelkamp, Huschka und Husemann zufolge dennoch einen wichtigen Bestandteil in Bels Arbeiten aus: Laut Wortelkamp wird der Tanz im Beispiel von Doisneau, die ihre kurzen vorgetanzten Sequenzen gleichzeitig für das Publikum kommentiert, »Thema und Bestandteil der Erzählung, indem sich die Rede über Tanz mit dem Tanzen verbindet⁸¹. Auch laut Huschka reflektiere Bel in seinen Stücken »eher das kulturelle Verständnis von Tanzkunst, als dass sie *tanzend* Tanz zeigen⁸². Husemann geht auf denselben Aspekt ein, wenn sie über Bel und Le Roy

75 Lepecki 2004, S. 175.

76 Ebd. Zur Arbeit *Jérôme Bel* vgl. unter anderem Huschka 2002, S. 330–331; Siegmund 2006, S. 329–335; Siegmund 2017, S. 105–115. 2017 geht Siegmund zudem kurz auf Bels Arbeit *Tombe* (2016) ein, welche er nach *Véronique Doisneau* (2004) erneut für die Opéra de Paris schuf. Damit sei das Grab der Institution gemeint, vgl. Siegmund 2017, S. 265–266.

77 Zur Black Box als theatrales Raummodell und zu ihrem Diskurs vgl. Kap. 5.2–5.4.

78 Vgl. Crimp 1993. Zur Debatte um das Museum als Mausoleum vgl. Kap. 4. Zudem fällt auf, dass bei Lepecki wieder eine Unterscheidung zwischen Black Box und Proszenium-Bühne fehlt.

79 Vgl. Siegmund 2017, S. 1. Das Zitat stammt aus einem Gespräch zwischen den beiden, in dem Bel seine Arbeit mit der einer „eines Schriftstellerin“ Schriftstellers vergleicht: »The comparison to a writer is pertinent only in as much as the writer writes for the ›white page‹ and I do for the ›black box‹ of the stage.« Siegmund, Gerald u. Bel, Jérôme: Jérôme Bel. In: Wese-mann, Arnd u. Regitz, Hartmut (Hg.): Hall of fame. Berlin: Friedrich 2002 (= Jahrbuch ballet-tanz 2002), S. 24–31, hier S. 26. Vgl. auch Siegmund 2017, S. 8.

80 Vgl. Lepecki 2004, S. 175; Birringer 2005, S. 12.

81 Wortelkamp 2014, S. 1. Vgl. auch Thurner 2019, S. 214–215.

82 Huschka 2002, S. 327, Hervorhebung im Original. Damit setze Bel laut Huschka ein weiteres Element ein, um über Mechanismen im Theater nachzudenken und die Zuschauer*innen direkt einzubinden. Huschka erläutert es in Zusammenhang mit der Arbeit *The show must go on* (2001): »Konsequent spiegelt Bel dem Zuschauer die Tatsache vor, dass er im Theater sitzt,

schreibt: »Das Tänzerische ihrer Choreographien liegt also nicht mehr im Tanz der Körper, sondern vielmehr in einer besonderen Eigenschaft der Choreographie, die sich zwischen Inszenierung und Wahrnehmung manifestiert.«⁸³ Bezeichnend für Bels Arbeit sei somit, dass sie im Theater, in der »klassische[n] Guckkastenbühne«, stattfinde, »denn im Gegensatz zu Le Roy ist es ihm nur im Rahmen des Theaters als kulturellem System und der Bühne als dem Ort der Repräsentation möglich, Theatertkonventionen und -mittel zu hinterfragen«⁸⁴. An einer anderen Stelle in derselben Publikation fasst Husemann zusammen:

Wichtigstes Merkmal des zeitgenössischen Tanzes im Vergleich zu seinem postmodernen Vorläufer ist schließlich die Rückkehr in den Rahmen der Konvention. Anstatt neue Formate, Räume und Arbeitskonzepte zu erproben [...], sind die zeitgenössischen Choreographen in dreifacher Hinsicht in den Rahmen des Theaters zurückgekehrt. Institutionell, indem sie abendfüllende Stücke als Produkte an die Veranstalter verkaufen. Räumlich, indem die Stücke fast ausnahmslos wieder auf der Guckkastenbühne präsentiert werden und konzeptuell, indem sie den Tanz auf der Ebene der Inszenierung selbst zur Diskussion stellen.⁸⁵

In diesen Aussagen werden mehrere Thesen von Husemann deutlich, die für die Thematik der vorliegenden Studie relevant sind und die im Folgenden reflektiert werden sollen. Einerseits konstatiert Husemann, dass Bels institutionskritische Arbeitsweise dem Theater gilt, deshalb ausschliesslich dort möglich ist und er folglich das Theater als Präsentationsort seiner Stücke nicht verlassen kann. Andererseits erwähnt sie, dass dies bei Xavier Le Roy anders ist.

Während ich in Bezug auf Le Roy mit ihr einiggehe, wie ich in Kapitel 3.3 aufzeigen werde, teile ich ihre Meinung zu Bel nur bedingt. 2002, als Husemanns Text erschienen ist, war es tatsächlich so, dass Bel ausschliesslich im Theater auftrat, ab 2005 werden einige seiner Arbeiten jedoch auch im Museumskontext präsentiert.⁸⁶ 2007 entdeckt Bel mit dem Video ein Medium spezifisch der visuellen Künste und

um Tanz zu sehen, der indessen nie richtig stattfindet, obwohl ständig Musik ertönt«, vgl. Huschka 2002, S. 332–333.

83 Husemann 2002, S. 8. Husemann führt weiter aus: »Durch diese Verlagerung von Bewegung in den Körper und von Bewegung und Körperlichkeit in die Choreographie hinein, behauptet der Tanz in seiner Negativität kurioser Weise mit Recht, Tanz zu sein.« Ebd., S. 9.

84 Ebd., S. 69. Husemann führt aus: »Dazu verwendet Bel grundsätzlich überhaupt kein Bühnenbild, wodurch die Bühne zunächst auf ihre nackte Räumlichkeit reduziert ist.« Ebd.

85 Ebd., S. 23.

86 2005 wird Bel vom Walker Art Center in Minneapolis eingeladen, ein Stück zu zeigen. Vor 2002 gibt es drei Ausnahmen: Auf Bels Webseite werden Auftritte im Kiasma Museum in Helsinki (1998), Institute of Contemporary Arts in London (1999) und Centre Pompidou in Paris (2000) aufgelistet, vgl. Calendar RB Jérôme Bel o. D.

präsentiert so im Museumskontext Aufnahmen seiner Stücke (oder Ausschnitte davon).⁸⁷ Dies war beispielsweise an zahlreichen Kunstschauen bildender Kunst der Fall (2009 an den Biennalen in Porto Alegre und Tirana sowie an der documenta in Kassel in den Jahren 2007 und 2013), aber auch im Centre Pompidou (2007, 2008) in Paris, in der Hayward Gallery und der Tate Modern in London (beide 2009) und im MoMA in New York (2010).⁸⁸ Das zunehmende Interesse der Museen an der Arbeit von Choreograf*innen seit der Jahrtausendwende lässt sich folglich auch in Zusammenhang mit Bel feststellen; so ist er ebenfalls Teil der bereits erwähnten »dritten Welle«⁸⁹ von choreografischen Arbeiten im Museum. Ab den 2010er Jahren häufen sich die Einladungen der Museen an Bel.⁹⁰ Nach Le Roy und Charmatz wird mit Bel somit ein weiterer Konzepttanz-Choreograf von der Institution Museum eingeladen.

Im Folgenden wird auf die Entwicklung der Arbeit *Gala* eingegangen und aufgezeigt, wie sie aus Bels Arbeiten für den Museumskontext heraussticht. *Gala* wurde 2015 im Rahmen des Kunstenfestivaldesarts in Brüssel uraufgeführt, war allerdings bereits 2014 unter dem Titel *Senza titolo* im Rahmen der Biennale Danza di Venezia im Teatrino des Museum Palazzo Grassi zu sehen.⁹¹ Wie in *Senza titolo* ist es auch in *Gala* Teil des Konzepts, eine Gruppe von lokalen Personen mit unterschiedlichem Alter, Geschlecht, sozialem Hintergrund und tänzerischem Vorwissen zusammenzustellen, die einzeln nacheinander ein Lied performen; zeitgleich versucht der Rest der Gruppe, die tanzende Person zu imitieren. *Gala* wird ab 2015 vermehrt in Museen weltweit gezeigt und markiert eine Veränderung in der Präsentation von Bels

87 Vgl. Siegmund 2017, S. 277. Es muss jedoch angemerkt werden, dass Bel die Benutzung des Mediums Video nicht auf den Museumskontext beschränkte: 2010 zeigte er das Video zu *Véronique Doisneau* beispielsweise am Festival Tanz in Bern in der Dampfzentrale in Bern, vgl. Calendar 2010 RB Jérôme Bel o. D. Er unterscheidet jedoch auf seiner Webseite zwischen »film for exhibition« und »film for screening«, vgl. Videos for Professionals RB Jérôme Bel o. D. Die Verwendung des Mediums Video entwickelt er 2019 weiter: Seine Videowork *Retrospective* (2019) zeigt einen Zuschnitt einzelner seiner Stücke und zitiert somit, nicht nur im Titel, das Ausstellungsformat der Retrospektive, vgl. Performances *Retrospective* (2019) o. D.

88 In diesen Fällen handelte es sich um das 37-minütige Video zum Stück *Véronique Doisneau*, das 2005 an der Opéra National de Paris aufgenommen wurde. Bel und Pierre Dupouey werden auf der Webseite des Choreografen als dessen Autoren genannt. Auch von anderen Arbeiten gibt es Videos, die häufig gezeigt werden, unter anderem von *Pichet Klunchun and myself*, *Shirtology* und *Jérôme Bel*. Im Kalender auf der Webseite Bels sind diese Arbeiten mit dem Stichwort »film« gekennzeichnet und ihre Ausstrahlungen werden dort aufgeführt.

89 Vgl. Bishop: The Perils 2014, S. 63–73.

90 Er war unter anderem in einer Gruppenausstellung mit den Künstlerinnen Wu Tsang und Haegue Yang im Contemporary Arts Museum in Houston (2015) zu sehen, vgl. Double Life o. D.

91 Vgl. Biennale danza al teatrino o. D.

Arbeiten im Museumskontext.⁹² Erstmals entscheidet er sich, die Tänzer*innen live im Museum auftreten zu lassen. Bel's Version von *Gala*, die er 2016 infolge der Einladung des MoMA in New York kreierte und *MoMA Dance Company* nannte, wird im Folgenden in den Fokus gerückt.⁹³

Im MoMA besteht die Gruppe aus Museumsmitarbeitenden aus verschiedenen Bereichen, wie der künstlerischen Leitung, dem Kuratorium, der Vermittlung, der Sicherheit, dem Marketing und der Administration, womit der Choreograf laut der Webseite des MoMA »temporarily suspends usual workplace hierarchies, and the performers embody the tension between work, play, and performance«⁹⁴. Mit *MoMA Dance Company* überträgt Bel gewisse Fragen, die ihn an den Strukturen des Theaterbetriebs interessieren, auf die Institution des Museums.

Abb. 9: Jérôme Bel, Artist's Choice: Jérôme Bel/MoMA Dance Company, MoMA, New York, 27.–31. Oktober 2016, Fotografie: Julieta Cervantes, © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz.



92 Die Arbeit *Gala* beziehungsweise ein Ausschnitt davon, den Bel *Company*, *Company* nennt, zeigte er unter anderem 2015 im Museo de Arte Moderna de Buenos Aires, 2016 im Walker Art Center in Minneapolis und in den Tanks der Tate Modern in London, 2017 in der Bundeskunsthalle in Bonn, 2019 im LAXART in Los Angeles und im Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, und 2020 im Institute of Contemporary Art in Miami, vgl. Calendar RB Jérôme Bel o. D.

93 Vgl. Lepecki o. D. [2016]; *Artist's Choice* Jérôme Bel o. D.

94 Ebd.; Begleitheft zur Performance im Museum of Modern Art o. D.

Anders als die Tänzer*innen in Bels vorherigen Stücken, wie Doisneau, kommen die Museumsmitarbeitenden zwar nicht zu Wort, dennoch werden sie, die für gewöhnlich hinter den Kulissen des Museums arbeiten, für die Besucher*innen des MoMA für einen kurzen Moment sichtbar. Dies gilt auch für die Aufseher*innen, die in den Ausstellungsräumen zwar immer präsent sind, jedoch selten bewusst wahrgenommen werden. Obwohl Bel laut Lepecki nicht per se daran interessiert sei, Institutionskritik am MoMA zu üben, gehe es ihm darum, die vorherrschenden Modi der alten Arbeitsteilung und der festen Hierarchien aufzudecken, die hier reproduziert werden.⁹⁵ Die Museumsmitarbeitenden traten während fünf Tagen zweimal am Tag im Atrium des MoMA auf; das Konzept der Arbeit, die Namen und ihre Arbeitsbezeichnungen konnten die Besucher*innen in einer Broschüre nachlesen.⁹⁶

Ich sehe somit Husemanns These von 2002, dass Bel im Gegensatz zu Le Roy es nicht gewohnt sei, ausserhalb des Theaterkontextes zu arbeiten, knapp 15 Jahre später widerlegt: Bel überträgt in dieser Arbeit von 2016 sein Interesse an der Sichtbarmachung und Aufdeckung fixer Strukturen, die in seinen Arbeiten für den theatralen Kontext im Zentrum stehen, auf die Institution Museum. In Bezug auf seine institutionskritische Arbeitsweise, die er in *MoMA Dance Company* im Museumskontext anwendet, bleibt dieses wenig bekannte Beispiel jedoch eine Ausnahme, wie ein Blick auf das darauffolgende Projekt für den Museumskontext zeigt: Ein Jahr später findet im Centro Pecci in Prato mit 76'38"+∞ eine Ausstellung von Bel statt, die als seine erste Einzelausstellung angepriesen wurde.⁹⁷ Die Besucher*innen hatten erstmals die Gelegenheit, viele der Videos von Bel unter einem Dach in einem klassischen Museumssetting zu betrachten. Die Kuratorin der Ausstellung, Antonia Alampi, richtete einen Teil des Obergeschosses für die Präsentation seiner Videoarbeiten ein. Zusätzlich zeigte Bel erstmals eine neue Arbeit in einem weiteren Raum, die während der gesamten Öffnungszeiten des Museums zu sehen war.⁹⁸

95 Vgl. Lepecki o. D. [2016], S. 2. Lepecki stellt fest, dass es unmöglich sei, diese spezifische Arbeit anzuschauen, »without considering the institutional context of those highly specialized museum workers exposing their amateurism in their highly competitive workplace as they dance away«, vgl. ebd., S. 2.

96 Vgl. Begleitheft zur Performance im Museum of Modern Art o. D. Parallel fanden ein Screening von *Véronique Doisneau*, ein Gespräch mit MoMA-Kuratorin Ana Janevski und einigen Tänzer*innen aus *MoMA Dance Company* statt und es wurden zwei von Bels Stücken in Theatern in New York gezeigt.

97 Vgl. Exhibitions Jérôme Bel 76'38"+∞ o. D. Dies, obwohl das Musée de la danse 2011 eine »Monografie« zu Bel zeigte, vgl. Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h. o. D. Im Centro Pecci wurde vom 19.6. bis 5.9.2021 zudem die Ausstellung *Simone Forti. Senza Fretta* gezeigt, vgl. Lo Pinto 2021.

98 Im Katalog zur Ausstellung gibt es eine Liste aller gezeigten Arbeiten, vgl. Alampi 2017, S. 39–46.

Abb. 10: Jérôme Bel, *76'38"+∞*, Ausstellungsansicht, 2017, Centro Pecci, Prato, © Ivan D'Ali, Courtesy Centro Pecci.



Im Gegensatz zum MoMA scheint ihn im Centro Pecci der Museumskontext weniger in Bezug auf Fragen der Offenlegung gewisser institutionsspezifischer Strukturen zu interessieren, sondern ihm vor allem die Möglichkeit zu bieten, seine bereits bestehenden Arbeiten auf das Medium des Videos zu adaptieren und sie einem breiteren Publikum zu präsentieren. Diese Ausstellung ist somit ein weiteres Beispiel dafür, dass Bel nicht ausschliesslich innerhalb der Institution des Theaters arbeitet, sondern durchaus auch den Kontext wechselt und sich damit auseinandersetzt. Abgesehen vom Medium, welches er ändert, bezieht er die Institution in diesem Beispiel jedoch nicht in seine Arbeit mit ein. So fehlt 2017 in der traditionell eingerichteten Ausstellung in Centro Pecci der institutionskritische Ansatz, der 2016 in *MoMA Dance Company* noch zu erkennen war und an seine langjährige Arbeit für den Theaterkontext erinnerte.

Bei der Ausstellung *76'38"+∞* handelt es sich um ein Beispiel, das aufzeigt, dass Choreografie im Museum nicht automatisch institutionskritisch gegenüber dem Museum ist, auch wenn die⁹⁸ der Choreograf⁹⁹ in für ihre⁹⁸ seine institutionskritische Arbeitsweise bekannt ist.⁹⁹ Obwohl Bel also seit mehr als einem Jahrzehnt nicht mehr ausschliesslich im Theater auftritt, stellt sich heraus, dass sein Interesse und seine Kritik tatsächlich in erster Linie dem Theater(system) gelten, weshalb seine Institutionskritik darin am besten zu greifen scheint und er nach wie vor

99 Dies wird in Kap. 6 nochmals thematisiert.

das Theater als bevorzugten Aufführungsort wählt.¹⁰⁰ Wie im Kapitel zu den Begriffsklärungen in der Einleitung beschrieben wurde, braucht es eine Absicht, am System beziehungsweise an der Institution Museum etwas ändern zu wollen, um in diesem Zusammenhang von Institutionskritik, die von Bel ausgeht, sprechen zu können.¹⁰¹ Dies ist bei Bel bisher nur ansatzweise in der Arbeit *MoMA Dance Company* zu erkennen.

In Kapitel 3.3 möchte ich mich nun Xavier Le Roy zuwenden, der in der Forschung oftmals mit seinem befriedeten französischen Landsmann Bel, unter anderem aufgrund der institutionskritischen Ansätze in ihrer Arbeit, verglichen wird. Neben ihren Verbindungen gibt es jedoch auch frappante Unterschiede, sowohl in ihrer Arbeitsweise, Ästhetik als auch in der Art und Weise, wie sie Institutionskritik ausüben. An dieser Stelle soll Pirkko Husemanns Publikation von 2002 nochmals thematisiert werden; so hält sie darin fest, dass Le Roy es im Gegensatz zu Bel gewohnt sei, ausserhalb des Theaterkontextes zu arbeiten.¹⁰² Während vorangehend aufgezeigt wurde, dass Bel mittlerweile durchaus, wenn auch nur vereinzelt, Arbeiten ausserhalb des Theaterkontextes kreiert, gehe ich mit Husemann einig, dass dies von Beginn an Le Roys Arbeitsweise ausmacht. Hingegen möchte ich ihre These, die besagt, dass Le Roy, wie die anderen von ihr besprochenen zeitgenössischen Choreograf*innen, in den Rahmen des Theaters zurückgekehrt ist, »anstatt neue Formate, Räume und Arbeitskonzepte zu erproben«, in Frage stellen.¹⁰³

Mit der Ausstellung »*Rétrospective* par Xavier Le Roy

 (2012) soll in Kapitel 3.3 geprüft werden, wie er mit dem Format der Ausstellung, genauer gesagt der Retrospektive, sowie dem Ausstellungsraum experimentiert und seine kritische Praxis auch jenseits des Theaters in der neuen Institution des Museums wirkt. Analog zu diesem Kapitel zu Bel wird in Kapitel 3.3 folgenden Fragen nachgegangen: Welche Aspekte an der Institution Theater kritisiert Le Roy überhaupt? Wird der Institutionskritik am Theater noch mehr Nachdruck verliehen, wenn sich ein*e Choreograf*in mit Le Roys Renommee dazu entscheidet, in einer anderen Institution aufzutreten? Wie haben die institutionellen Gegebenheiten des Museums auf seine Praxis Einfluss und wie thematisiert er diese?

¹⁰⁰ Bel beschreibt in einem Interview: »Je sais – après avoir fait des films, travaillé dans des musées – que le théâtre est le lieu qui me convient, où je me sens le mieux, où je suis à ma place.« Amalvi, Gilles u. Bel, Jérôme: Entretien avec Jérôme Bel. In: Programme du spectacle »Gala«. Aubervilliers: Théâtre de la Commune 2015, S. 3. Frei übersetzt: »Ich weiss – nachdem ich Filme gedreht und in Museen gearbeitet habe –, dass das Theater der richtige Ort für mich ist, wo ich mich am wohlsten fühle und wo ich hingehöre.«

¹⁰¹ Vgl. dazu Kap. 1.2 und 6.

¹⁰² Vgl. Husemann 2002, S. 23.

¹⁰³ Vgl. ebd.

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 *Self Unfinished*, 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 *Self Unfinished* 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.