

Vortex Temporum, der Titel des Tanzstücks, geht auf das gleichnamige Schlüsselwerk (1994–96) spektraler Musik des Komponisten Gérard Grisey zurück und wird vom Ictus Ensemble live gespielt.⁶ Obwohl die Komposition ursprünglich 40 Minuten dauert, ist De Keersmaekers Tanzstück ungefähr eine Stunde lang. Dies ist auf den ersten von zwei Teilen des Stücks zurückzuführen, der doppelt aufgeführt wird: Zuerst lässt De Keersmaeker die Musiker*innen den ersten Teil spielen, während die Tänzer*innen zuschauen; anschliessend tanzen die Tänzer*innen denselben Teil ohne Musik. Erst danach treten alle gemeinsam auf.

Als De Keersmaeker im Jahr 2013 vom WIELS Contemporary Art Center in Brüssel eingeladen wird, eine choreografische Arbeit für dessen Ausstellungsräume zu entwickeln, arbeitet sie gerade an ihrem Stück *Vortex Temporum*. Ausgehend von dieser Arbeit, die sie für die Black Box des Theaters konzipiert, schafft De Keersmaeker die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* für die weissen Ausstellungsräume des WIELS. Im Zitat zu Beginn des Kapitels 5.1 spricht De Keersmaeker über die beiden Arbeiten, die eng miteinander verknüpft sind und die mir im fünften Kapitel als Fallbeispiele dienen. Das Zitat beschreibt, dass bei *Work/Travail/Arbeid* in Bezug zu *Vortex Temporum* eine Verschiebung auf mehreren Ebenen stattfindet: von Schwarz zu Weiss, von Nacht zu Tag, von künstlichem zu natürlichem Licht, von Distanz zu Nähe, von Unbeweglichkeit zu Fluidität. Dabei scheint De Keersmaeker insbesondere auch die Rolle des Publikums zu interessieren, die sich aufgrund dieser Verschiebungen in den Arbeiten massgeblich unterscheidet. Da De Keersmaeker im Zitat jeweils zwei Begriffe einander gegenüberstellt, um verschiedene Aspekte der Verschiebung von *Vortex Temporum* zu *Work/Taravil/Arbeid* deutlich zu machen, schwingt zudem eine Vorstellung von Gegensätzlichkeit mit. Diese (vermeintliche) Gegensätzlichkeit wird in diesem Kapitel ebenfalls Thema sein.

5.2 White Cube_Black Box

Nachdem im vierten Kapitel aufgezeigt wurde, wie der Choreograf Boris Charmatz Tanzkunst und Museum einander gegenüberstellt und dies strategisch für sein Vorhaben im Musée de la danse nutzt, geht es hier um die Gegenüberstellung der Raummodelle White Cube und Black Box in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum. Meiner These zufolge kann der Binarismus White Cube_Black Box, der primär in der tanz-, theaterwissenschaftlichen und kunsthistorischen Forschung, aber auch von Künstler*innen diverser Disziplinen geschaffen wird, durch choreografische Arbeiten im Museum, wie jener von De Keersmaeker, überwunden werden.

6 Vgl. Brandstetter 2017, insbesondere S. 158–161; Cvejić u. De Keersmaeker 2013, o. S.

Einleitend wird der Forschungsstand zu den beiden Raummodellen White Cube und Black Box, ihren Diskursen sowie ihrem Binarismus im Fokus stehen, während das Kapitel 5.5 De Keersmaekers choreografischen Arbeiten im Museum gewidmet ist. Aufgrund der Bedeutungsvarianten des Begriffs ›Black Box‹ im Kunstkontext, auf den noch genauer eingegangen wird, ist sogar ein zweifacher Binarismus auszumachen: einerseits in gegenwärtigen kunsthistorischen und filmwissenschaftlichen Diskursen, welche die Black Box als museumseigenes Raummodell, in dem Film und Videokunst ausgestellt wird, sehen und dieses dem White Cube entgegensetzen.⁷ Andererseits wird die Black Box im Diskurs über choreografische Arbeiten im Museum oftmals als theaterspezifische Räumlichkeit gesehen, die dem White Cube als Ausstellungsraum als ebenfalls gegensätzlich gegenübergestellt wird.⁸

Im Folgenden wird aufgezeigt, dass sich die als White Cube und Black Box bezeichneten Raummodelle geschichtlich und politisch unabhängig voneinander entwickelt haben; sie unterscheiden sich somit nicht nur formal, sondern sind auch in einen je eigenen, langjährigen und noch immer andauernden Diskurs eingebunden. In der anschließenden Gegenüberstellung der Raummodelle werden neben den Unterschieden auch die Gemeinsamkeiten deutlich gemacht und es wird erläutert, wo sich ihre Diskurse überschneiden und der Binarismus entstand. Nachfolgend wird auf die Problematiken des Binarismus White Cube_Black Box eingegangen und aufgezeigt, dass, obwohl De Keersmaeker selbst noch von Gegensätzlich-

-
- 7 Vgl. exemplarisch Breitwieser, Sabine (Hg.): *White cube, black box*. Vorträge und Reader zur Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark, Januar bis Juni 1996. Wien: EA-Generali Foundation 1996; Himmelsbach, Sabine: Vom »white cube« zur »black box« und weiter. Strategien und Entwicklungen in der Präsentation von Medienkunst im musealen Rahmen. In: Fleischmann, Monika u. Reinhard, Ulrike (Hg.): *Digitale Transformationen*. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Heidelberg: whois 2004, S. 170–175; Manovich, Lev: *Black Box – White Cube*. Berlin: Merve 2005; Steyerl, Hito: *White Cube und Black Box*. Die Farbmethaphysik des Kunstbegriffs. In: Eggers, Maureen M. u.a. (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast 2005, S. 135–143; Steyerl, Hito: *White Cube und Black Box*. Kunst und Kino. In: dies.: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant 2008 (= republicart. Kunst und Öffentlichkeit, Bd. 8), S. 101–112; Uroskie 2014; Pantenburg, Volker: *Black Box/White Cube*. Kino und zeitgenössische Kunst. In: Groß, Bernhard u. Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer 2016, S. 1–17; Siewert, Senta: *Performing Moving Images. Access, Archives and Affects*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2020 (= Framing film).
- 8 Vgl. exemplarisch Bishop 2011; Bishop: *The Perils* 2014; Büscher, Barbara (Hg.): *Raumverschiebung*. *Black Box – White Cube*. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7); Franko u. Lepecki: *Editor's Note* 2014; Moreno 2014; Bishop 2016; Bianchi, Pamela: *Lo spettatore coreografato. O quando il teatro entra al museo*. In: *Itinera*, 16/2018, S. 170–186; Bishop 2018; Franco u. Giannachi: *Moving Spaces* 2021.

keit spricht⁹, der Binarismus in choreografischen Arbeiten tatsächlich überwunden werden kann.

Unter dem Begriff ›White Cube‹¹⁰ wird ein Raummodell verstanden, das seit den 1920er Jahren im Kontext von Kunstausstellungen anzutreffen ist, jedoch genauso lange auch hinterfragt und kritisiert wird.¹¹ Das Paradebeispiel des White Cube lässt sich im MoMA in New York finden, das 1939 die Innenräume seines Neubaus für eine flexible Ausstellungsgestaltung konzipierte: Die frei beweglichen, vom Boden bis zur Decke reichenden weissen Stellwände sollten es ermöglichen, dass die Raumsituation für die jeweiligen Ausstellungsbedürfnisse angepasst werden kann.¹² Das Raummodell gewann über die Jahre an Popularität; im Deutschland der Nachkriegszeit war der White Cube bereits weit verbreitet und auch an der ersten documenta in Kassel im Jahr 1955 dominierten weisse Wände.¹³ Der White Cube wurde als idea-

9 Vgl. Hoffmann u. De Keersmaecker 2017.

10 Der Begriff ›White Cube‹ stammt von Brian O'Doherty, der diesen in einem 1976 publizierten Text im Kunstmagazin Artforum erstmals benutzte. Die deutsche Übersetzung, »weiße Zelle«, stammt vom Kunsthistoriker Wolfgang Kemp aus dem Jahr 1996, vgl. O'Doherty u. Kemp 1996. Da sich dieser deutsche Begriff nicht durchgesetzt hat, wird in der vorliegenden Studie der originale Begriff von O'Doherty, der als allgemein anerkannt gilt, verwendet, vgl. dazu auch Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«. In: Ullrich, Wolfgang u. Vogel, Juliane (Hg.): Weiß. Ein Grundkurs. Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 29–63, S. 29; Kravagna, Christian: White Cube. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2006, S. 302–305; Lähnemann 2011, S. 113.

11 Vgl. Grunenberg, Christoph: The Modern Art Museum. In: Barker, Emma (Hg.): Contemporary Cultures of Display, New Haven: Yale University Press 1999 (= Art and Its Histories, Bd. 6), S. 26–49, S. 30, 38. Mit White Cube sei sowohl der Galerie- als auch der Museumsraum gemeint, wie Wolfgang Kemp erläutert, vgl. O'Doherty u. Kemp 1996, S. 121. Vgl. dazu auch Lähnemann 2011, S. 113.

12 Weisse Ausstellungsräume waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur im MoMA in New York anzutreffen, auch die Nationalsozialisten bevorzugten sie, vgl. dazu Grunenberg, Christoph: The Politics of Presentation. The Museum of Modern Art, New York. In: Pointon, Marcia Rachel (Hg.): Art Apart. Art Institutions and Ideology Across England and North America. Manchester: Manchester University Press 1994, S. 192–210. Vgl. auch Berlinische Galerie (Hg.): Beyond the White Cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute. Dokumentation zum Symposium in der Berlinischen Galerie am 25.3.2011. Berlin: Berlinische Galerie 2011, S. 14; Filipovic, Elena: The Global White Cube. In: On Curating, 22/2014, S. 45–63, hier S. 46.

13 Vgl. Grasskamp, Walter: The White Wall. On the Prehistory of the White Cube. In: On Curating, 9/2011, S. 78–89, hier S. 88. An der zweiten documenta vier Jahre später platzierte deren Leiter Arnold Bode die Skulpturen im Aussenbereich in »open air white cubes«, indem er weisse Wände um die Skulpturen herum anordnete, die gegen oben offen waren, so Grasskamp.

les Raummodell für bildende Kunst gesehen, da er unter anderem Neutralität, Ordnung, Fortschritt, westliche Modernität und Universalität suggerierte.¹⁴

Der Künstler und Kunstkritiker Brian O'Doherty führt in seinen vier Essays, die zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin *Artforum* erschienen sind und 1986 als Sammelband mit dem Titel *Inside the White Cube* publiziert wurden, den Begriff ›White Cube‹ ein.¹⁵ Er lenkt damit die Aufmerksamkeit auf das Raummodell, das zum Zeitpunkt seiner Publikation zwar nicht mehr neu war, jedoch bisher noch nicht in der Form theoretisch besprochen wurde.¹⁶ Er beschreibt kritisch, wie der gleichmässig beleuchtete weisse Galerie- und Museumsraum die darin ausgestellte Kunst von allem abschirme, was ausserhalb existiere, und es somit nichts gebe, was die Betrachter*innen vom Kunstwerk ablenken könne.¹⁷ Gelange ein Objekt in den White Cube, werde es zum Kunstwerk, so O'Doherty.¹⁸ Er hält fest, dass der White Cube das Kunstwerk mit seinen vier Wänden und den strengen Gesetzen, die in ihm vorherrschen, »rahmt« und somit als historisches, ideologisches und ästhetisches Konstrukt zu verstehen sei, das nicht neutral sei, wie es ihm zuzuschreiben versucht wird.¹⁹

Seit O'Doherty haben sich viele Kunsthistoriker*innen, Kritiker*innen und Kurator*innen zum White Cube auf kritische Weise geäussert. Insbesondere ab Mitte der 1980er Jahre rückten die Geschichte der Ausstellung und somit auch ihre Räumlichkeiten in den Fokus der kunsthistorischen Forschung.²⁰ Der Kunsthistoriker Christoph Grunenberg, der 1999 »the reasons behind the global success and continuing authority of the white cube«²¹ anhand des MoMA in New York untersucht, sieht in dessen weissen Wänden die physische Materialisierung der selektiven Aneignung der Moderne durch das Museum.²² Der Aspekt der Selektion und damit

14 Vgl. Filipovic 2014, S. 46.

15 Vgl. O'Doherty 1997. O'Doherty hat später offengelegt, dass viele Personen zu der Zeit über ähnliche Fragen nachgedacht haben, vgl. Sheikh 2009. Zum Werk O'Dohertys und zum Kontext, in dem er als Kritiker und Installationskünstler diese Texte geschrieben hat, vgl. Lähne-mann 2011.

16 Der weisse Museumsraum wurde jedoch bereits vor O'Doherty kritisiert, vgl. Grunenberg 1999, S. 39–40; Cain 2017.

17 Vgl. O'Doherty u. Kemp 1996, S. 9.

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. ebd., S. 10. Vgl. auch Sheikh 2009; Guy 2016, S. 16. Der Körper im White Cube wird zu Beginn von Kap. 6 thematisiert.

20 Vgl. Grassmann 2011, S. 78. Vgl. exemplarisch Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München: DKV 1986 (= Kunstgeschichte und Gegenwart). Kritik am White Cube gab es jedoch schon vorher, vgl. exemplarisch Grunenberg 1999, S. 39–40.

21 Ebd., S. 26.

22 Vgl. Grunenberg 1994, S. 192–210. Vgl. auch Grunenberg 1999. Der Architekturhistoriker Mark Wigley macht eine Unterscheidung zwischen den Farben »off-white«, die in Deutschland verbreitet war, und »white white« im MoMA in New York ab 1939, vgl. Eliasson, Olafur; Wigley,

einhergehenden Exklusion wird im Diskurs um den White Cube oftmals thematisiert: Der Kunsttheoretiker und Kurator Peter Weibel setzt in seinem Aufsatz *Beyond the White Cube* von 2007, der 1997 unter dem Titel *Inklusion: Exklusion* auf Deutsch erschienen ist, den White Cube mit der westlichen Kultur gleich. Er argumentiert, dass der White Cube ein Synonym für Exklusion sei und nicht nur ästhetische Abweichungen, sondern auch andere Kunstkonzepte sowie die Kunstproduktion von »fremden und anderen« Menschen, Kulturen, Geschlechtern, Religionen und Stimmen von den Ausstellungsdisplays des White Cube ausgeschlossen wurden.²³ So plädiert Weibel nicht nur für eine Dekonstruktion des White Cube, sondern auch der »White Art«, die er als »Western Art« definiert.²⁴

2005 merkt die Kunsthistorikerin und Kuratorin Elena Filipovic in ihrem Text über *The Global White Cube* an, dass nicht nur der White Cube, sondern auch seine Betrachter*innen idealisiert würden: »The ideal viewer (white, middle-class) is also constructed – well behaved, solemn, disembodied, and able to focus on the singularity of the work of art with an uninterrupted gaze.«²⁵ Filipovic, die O'Dohertys Essays in Zusammenhang mit dem globalen Phänomen der internationalen Kunstschauen (wie der Biennale, der documenta und der Manifesta) bespricht, verweist mit Catherine David auf die künstlerische Leiterin der documenta X (1997). Diese legt im Einführungstext des Ausstellungskatalogs nahe, dass viele zeitgenössische ästhetische Praktiken und ihre heutigen Medien »die (räumlichen, zeitlichen und ideologischen) Grenzen des »white cube« sprengen, was auch in der documenta X thematisiert werde.²⁶ In der darauffolgenden documenta 11 (2002) des Kurators Okwui

Mark u. Birnbaum, Daniel: The Hegemony of TiO₂. A Discussion on the Colour White. In: Eggel, Caroline (Hg.): *Your Engagement Has Consequences: On the Relativity of Your Reality*. Baden: Lars Müller Publishers 2006, S. 241–251, hier S. 241. Zur weissen Farbe in der Architektur der 1920er und 1930er Jahre vgl. weiter unten in diesem Kapitel sowie Wigley, Mark: *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press 1995; Steyerl 2005; Steyerl 2008.

23 Vgl. Weibel, Peter: *Beyond the White Cube*. In: Buddensieg, Andrea u. Weibel, Peter (Hg.): *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 138–149, S. 142–143. Vgl. auch Weibel, Peter (Hg.): *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Köln: DuMont 1997.

24 Vgl. Weibel 2007, S. 142.

25 Filipovic 2014, S. 45. Filipovics Text, der 2014 in der Zeitschrift *On Curating* gedruckt wurde, ist erstmals 2005 in der Publikation *Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe* erschienen, vgl. Vanderlinden, Barbara u. Filipovic, Elena (Hg.): *Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, MA: MIT Press 2005.

26 Vgl. David, Catherine: Vorwort. In: *documenta X Kurzführer*. Ostfildern: Hatje Cantz 1997, S. 11–12; Filipovic 2014, S. 48.

Enwezor, so Filipovic, habe jedoch eine »Rückkehr zur Ordnung« und zum »unvermeidbaren« White Cube stattgefunden.²⁷ Die Autorin kritisiert die Universalität des White Cube, der sich als international anerkannter Ausstellungsrahmen durchgesetzt habe, unabhängig davon, wo er sich befinde und was darin ausgestellt werde.²⁸ Gleichzeitig stellt sie die Frage, wie es sich mit der Kunst von wenig bekannten Künstler*innen oder jener Kunst verhalte, die nicht immer sofort als solche zu erkennen ist, wenn der White Cube hinter sich gelassen und sie in Räumen ausgestellt werde, die sich nicht als »Kunstbastionen« bekannt geben.²⁹ Den White Cube mit einem anderen Modell zu ersetzen, das als neuer Standard dienen soll, sieht Filipovic jedoch nicht als Lösung, genauso wenig wie Kunst nur noch in zerbröckelnden Industriegebäuden auszustellen.³⁰ Sie lässt in ihrem Text die Künstlerin und Filmemacherin Hito Steyerl zu Wort kommen, die an der Suche nach anderen Räumen für Kunst kritisiert, dass die Mechanismen des White Cube auch auf diese ausgedehnt würden.³¹

Die Kunsthistorikerin Charlotte Klonk unterstellt O'Doherty in ihrem Aufsatz von 2015, dass er den Mythos um den White Cube selbst kreiert habe, da es die uniforme weiße Zelle gar nie gegeben habe.³² Zudem schreibt sie von einem Ende der Dominanz des White Cube, das sich ihrer Meinung nach durch zahlreiche Kriti-

-
- 27 Vgl. ebd., S. 54. Filipovic rückt in ihrem Text zudem die Zwangslage in den Fokus, in der sich viele Kurator*innen befinden: Eine Ausstellung verstricke die Zuschauer*innen nämlich nicht nur in einen physischen und intellektuellen, sondern auch immer in einen ideologischen Raum, vgl. ebd., S. 46.
- 28 Vgl. ebd., S. 51.
- 29 Vgl. ebd. Sie verweist damit auf den Effekt, den der White Cube auf die darin ausgestellte Kunst haben kann. Darüber schreibt bereits O'Doherty, vgl. O'Doherty u. Kemp 1996, S. 10.
- 30 Vgl. Filipovic 2014, S. 59.
- 31 Vgl. ebd., S. 58–59. Filipovic nennt keine Originalquelle für Steyerls Zitat. Auf Steyerl, die sich sowohl zum White Cube als auch zur Black Box äussert, wird in Kap. 5.4 genauer eingegangen. Vgl. zudem Steyerl 2005; Steyerl 2008.
- 32 Vgl. Klonk, Charlotte: Myth and Reality of the White Cube. In: Murawska-Muthesius, Katarzyna u. Piotrowski, Piotr (Hg.): *From Museum Critique to the Critical Museum*. London: Routledge 2015, S. 67–79, hier S. 67. Klonk argumentiert, dass die weissen Wände des Museums über die Jahre als Projektionsfläche für unterschiedliche Visionen der Gesellschaft dienten und sich ihre Bedeutung somit auch verändert habe. Vgl. auch Klonk, Charlotte: Wie die weiße Wand ins Museum kam und der White Cube zum Mythos wurde. In: Engler, Martin u. Hollein, Max (Hg.): *Gegenwartskunst. 1945 – heute im Städel Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 311–319. O'Doherty, der sich 2006 im Rahmen eines Vortrags an der Columbia University nochmals zum White Cube äussert, meint, dass der »Niedergang der Malerei als vorherrschende Form jedoch [...] die Reinheit des weissen Raums gefährdet. Daher können wir nun auch von einer Anti-White-Cube-Mentalität sprechen«, vgl. O'Doherty, Brian: *Atelier und Galerie*. Berlin: Merve 2012, S. 87.

ken und Symposien zum Thema ankündige.³³ Dieser Meinung steht der zwei Jahre zuvor erschienene Text *The Return of the White Cube* (2013) des Kunsthistorikers und Kurators Igor Zabel gegenüber, der sich damit auf die documenta 11 von Enwezor bezieht.³⁴ Zabel stellt die Frage, ob der White Cube gar nie wirklich verschwunden sei, sondern in Wahrheit seit Jahren die Norm darstelle.³⁵ Auch Raummodelle, die sich mit der Charakteristik »Beyond the White Cube« rühmen, würden diesen als Referenzpunkt nehmen, so Zabel.³⁶ Obwohl neben Kurator*innen und Kunsthistoriker*innen auch bildende Künstler*innen seit jeher scharfe Kritik am White Cube üben, sei er laut Zabel nach wie vor die bevorzugte Raumsituation geblieben und alles, was vom klassischen White Cube abweiche, werde weiterhin als experimentell bezeichnet.³⁷ Der Autor schliesst daraus, dass es von Künstler*innen ebenso wie von Kurator*innen eine aktive Strategie erfordere, die Möglichkeiten, Grenzen und Bedeutungen des White Cube aufzuzeigen, was sich auch als Chance für das Raummodell herausstellen könne.³⁸ Dies erinnert an eine Aussage Grunenbergs von 1999, in der er die Langlebigkeit des White Cube darauf zurückführt, dass das Raummodell ständig erneuert und transformiert werde, um den neusten Entwicklungen in der Kunst der Gegenwart und in den Museumskonzepten zu entsprechen.³⁹

33 Vgl. Klonk 2015, S. 67. Ein Beispiel wäre das bereits erwähnte Symposium in Berlin, vgl. Berlinische Galerie 2011. 2012 fand im Sprengel Museum in Hannover zudem das Symposium *White Cube – Right Cube?* statt, vgl. Symposium *White Cube – Right Cube?* 2012.

34 Vgl. Zabel, Igor: *The Return of the White Cube*. In: *Manifesta Journal*, 1/2003, S. 18–27.

35 Vgl. ebd., S. 18.

36 Vgl. ebd. Als eine Alternative zum White Cube sei die »Yellow Box« von Chang Tsong Zung, einem Galeristen aus Hongkong, zu nennen, die er in den frühen 2000er Jahren in Zusammenarbeit mit anderen Kunstschaffenden entwickelte. Vgl. dazu Gladston, Paul; Howarth-Gladston, Lynne u. Chang, Tsong Zung: *Inside the Yellow Box. Cultural Exceptionalism and the Ideology of the Gallery Space*. In: *Journal of Curatorial Studies*, 6, 2/2017, S. 194–211. »Beyond the White Cube« bleibt beliebt und ist beispielsweise in den Texten von Campbell-Dollaghan und Weibel sowie in mehreren Titeln von Symposien zum Thema enthalten, vgl. dazu Weibel 2007; Campbell-Dollaghan 2013.

37 Vgl. Zabel 2003, S. 22. Es fällt auf, dass in Berichten über Ausstellungen mit alternativen Ausstellungsräumen oft hervorgehoben wird, dass es sich diesmal eben nicht um einen White Cube handelt. Vgl. dazu beispielsweise Campbell-Dollaghan 2013. Daniel Buren, Joseph Kosuth, Robert Barry, Christo und andere Künstler*innen dieser Generation setzten sich in den 1960er Jahren mit dem Galerie- und Museumsraum und dessen Bedeutung für die Kunstproduktion auseinander und übten sich in »Institutional Critique«, vgl. Buren, Daniel: *Notes on Work and Installation 1967–75*. In: *Studio International*, 190, 977/1975, S. 124–129. Der Kunsthistoriker Ingmar Lähnemann schreibt in seiner Dissertation *Inside and outside the White Cube* (2011) über den White Cube als Institution und die Kritik bildender Künstler*innen, vgl. Lähnemann 2011, S. 257–307. Zur *Institutional Critique* vgl. Kap. 2.3 und 3.5 dieser Studie.

38 Vgl. Zabel 2003, S. 27.

39 Vgl. Grunenberg 1999, S. 48.

Anders als der Begriff ›White Cube‹, der ausschliesslich im Ausstellungskontext verhandelt wird, ist der Begriff ›Black Box‹ in unterschiedlichen Kontexten präsent und hat somit viele Bedeutungsvarianten: Als Black Box wird im heutigen Sprachgebrauch zunächst sowohl das bruch- und feuersichere Gehäuse bezeichnet, das sich in jedem Flugzeug befindet und wichtige Flugdaten sowie Geräusche im Cockpit speichert, als auch ein Teil eines kybernetischen Systems, dessen Aufbau und innerer Ablauf erst aus den Reaktionen auf eingegebene Signale erschlossen werden können.⁴⁰ Angelehnt an dieses Verständnis kann die Bezeichnung ebenfalls als Metapher für einen geschlossenen Bereich fungieren, der nicht oder nur teilweise erforscht und analysiert werden kann.⁴¹

Wenn im Kunstkontext von Black Box gesprochen wird, ist damit zwar immer ein Schwarzraum gemeint; welche Kunst er beherbergt, muss jedoch noch präzisiert werden. Unter dem lateinischen Begriff ›Camera obscura‹ (dunkle Kammer) ist beispielsweise die seit Jahrhunderten für die Herstellung von Bildern benutzte Vorgängerin der Fotokamera gemeint.⁴² Mit Parallelen zum Schattentheater, einer von hinten beleuchteten Seidenleinwand, auf der Figuren Schatten werfen, wurde 1895 von den Brüdern Lumière mit dem Kino eine Black Box erfunden, die bis heute beliebt ist: Typischerweise beobachten Zuschauer*innen darin von fixen Sitzreihen aus, ihre »Körper – ganz Auge – stillgestellt und das noch verbleibende Licht gelöscht«, Projektionen, die auf eine weisse (Lein-)Wand gerichtet werden.⁴³ Doch auch in Zusammenhang mit dem Theater kann von einer Black Box gesprochen werden. So wird damit die Ablösung der ›Guckkastenbühne‹ bezeichnet, in der Zuschauer*in-

40 Vgl. Bellenbaum, Rainer: Black Box. In: Texte zur Kunst, 66/2007, S. 38–42, hier S. 39–40.

41 Vgl. Zaunschirm, Thomas: Black Cube und White Box. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 75–87, hier S. 77.

42 Vgl. Beil, Ralf: Der Schwarzraum. Phänomen, Geschichte, Gegenwart. In: ders. (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 9–24, hier S. 10–11. Beil schreibt eine *Kleine Geschichte des Schwarzraums*, vgl. ebd., S. 10–15. Vgl. zudem Ganz, Thomas: Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1994. Zur ›Camera obscura‹ vgl. Mannoni, Laurent u. Crangle, Richard: The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema. Exeter: University of Exeter Press 2000 (= Exeter studies in film history), S. 3. Roland Barthes hingegen bezeichnet den Fotoapparat als »camera lucida« (helle Kammer), vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

43 Vgl. Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 14–15. Zu den Gebrüdern Lumière vgl. unter anderem Mannoni u. Crangle 2000, S. 450. Es ist jedoch anzumerken, dass der Kinoraum keine vollkommene Black Box ist, da Projektionen eine weisse Wand erfordern und auf einer schwarzen Wand nichts projiziert werden kann.

nensaal und Bühne durch ein Proszenium voneinander getrennt sind.⁴⁴ Als Gegensatz zur ›Guckkastenbühne‹ zeichnet sich die Black Box durch einen flexiblen leeren Theaterraum mit schwarzen Wänden, Decke und Boden aus, der je nach Anforderung anders eingerichtet oder ausgeleuchtet werden kann.⁴⁵ Die sogenannten ›Black Box Theater‹ kamen in den 1960er und 1970er Jahren auf, gehen auf ein Konzept des Architekten und Bühnenbildners Adolphe Appia (1862–1928) zurück und sind bis heute weit verbreitet.⁴⁶ Der Theaterwissenschaftler Jens Roselt versteht die Idee *The Empty Space* (1968) des Theaterregisseurs Peter Brook, indem er einen leeren Raum beschreibt, der neben einer zuschauenden und einer agierenden Person nichts weiter braucht, um Theater aufzuführen (›an act of theatre‹), als Vorgängerin der Black Box.⁴⁷ Der schmucklose Raum als Aufführungsort kann auch ausserhalb von Theaterbauten eingerichtet werden, beispielsweise in Fabriken, Scheunen oder Schlachthöfen.⁴⁸

Im Museumskontext wird der Begriff ›Black Box‹ ebenfalls gebraucht: 2001 befasste sich das Kunstmuseum Bern in einer Ausstellung mit der Black-Box-Situation im Museum, die in den 1960er Jahren als technische Einrichtung zur Film- und Videobetrachtung in den Museumskontext einzog.⁴⁹ Dafür wird ein Ausstellungsraum abgedunkelt und mit einem Vorhang verschlossen, um der*dem Zuschauer*in darin eine immersive Sichtung der bewegten Bilder zu ermöglichen.⁵⁰ Weiter gibt es im Museum auch Installationen, die in Schwarzräumen eingerichtet werden, wie beispielsweise Lucio Fontanas *Ambiente nero* (1949), Daniel Spoerris *Tastlabyrinth* (1961) oder einige der Lichtinstallationen von Olafur Eliasson, wie *Model for a timeless garden* (2011).⁵¹ Es gilt folglich, dass bei der Verwendung

44 Zur ›Guckkastenbühne‹ vgl. Roselt 2014, S. 262. Wie die Performance- und Theaterwissenschaftlerin Shannon Jackson anmerkt, ist die Black Box eine Form des Theaterraumes, die auf einen Raum mit Proszenium-Bühne reagierte, und somit nicht mit ›dem‹ Theater gleichzusetzen, vgl. Jackson 2014, S. 57.

45 Vgl. Wiles 2003, S. 254.

46 Vgl. ebd. Vgl. auch Bablet, Denis u. Bablet, Marie-Louise: Adolphe Appia, 1862–1928. Darsteller – Raum – Licht. Eine Ausstellung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Übers. v. Guido Meister. Überarb. Aufl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982.

47 Vgl. Roselt 2014, S. 264. Vgl. zudem Brook 2008 [1968], S. 11. In Verbindung zu Brook schlägt Roselt ausserdem einen Bogen zu den Forderungen des Theatertheoretikers Antonin Artaud, der 1932 ein Raummodell ohne architektonisch fixierte Trennung von Bühne und Zuschauer*innensaal entwirft, vgl. Roselt 2014, S. 264.

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. Bellenbaum 2007, S. 39. Senta Siewert befasst sich zudem in einem kurzen Kapitel ihrer Publikation mit dem Einzug der Filmkunst ins Museum, der in New York und Frankreich bereits in den 1930er Jahren stattfand, vgl. Siewert 2020, S. 54–60, insbesondere S. 55.

50 Vgl. Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 10.

51 Zu Fontana und Spoerri vgl. Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 16–17. Zu Eliasson vgl. Reust, Hans Rudolf: Olafur Eliasson. Yet Untitled. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum

des Begriffs ›Black Box‹ im Kunstkontext immer präzisiert werden muss, ob vom theatralen, kinematischen oder musealen Raummodell gesprochen wird. In der vorliegenden Studie ist damit in erster Linie, wenn nicht anders angegeben, das Raummodell des Theaters gemeint.

5.3 Zur Gegenüberstellung und Überschneidung der Diskurse der Raummodelle

Nachdem den Ursprüngen der einzelnen Raummodelle Black Box, White Cube und ihren Diskursen nachgegangen wurde, geht es im Folgenden um ihre Gegenüberstellung. Welche Eigenschaften teilen sie, wodurch unterscheiden sie sich und wo überschneiden sich ihre Diskurse? Zudem soll aufgezeigt werden, wie ebendiese Überschneidung dazu führte, dass die Black Box als Raummodell an Relevanz gewann und der erwähnte Binarismus White Cube/Black Box entstand, und welche Rolle die choreografischen Arbeiten im Museum dabei spielen.

Beide Raummodelle existierten natürlich bereits, bevor ein Begriff dafür gefunden wurde. Doch während O'Doherty den White Cube in den 1970er Jahren einer ersten umfänglichen Analyse unterzog, blieb eine grundsätzliche Reflexion des Kunstparameters der Black Box lange aus: Anders als beim Begriff ›White Cube‹, der 1976 von O'Doherty eingeführt wurde, ist die Verwendung des Begriffs ›Black Box‹ schwieriger herzuleiten, was wohl auf dessen Bedeutungsvarianten zurückzuführen ist.⁵² Letzterer wurde ab den 1980er Jahren in der theaterwissenschaftlichen Forschung vereinzelt benutzt.⁵³ Obwohl die Räumlichkeiten von Kino respektive Theater zentrale Forschungsthemen der Medien-, Film- und Theaterwissenschaft bilden, wird der Begriff ›Black Box‹ bis heute nicht einheitlich verwendet.⁵⁴ Im Ver-

in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 108–113.

- 52 Bei beiden Raummodellen hat sich der englische Begriff durchgesetzt, vgl. zum White Cube S. 176, FN 10 in dieser Studie.
- 53 Büscher, Eitel und Pilgrim halten fest, dass die Black Box als Bühnenraum wenig untersucht wurde, vgl. Büscher, Barbara; Eitel, Verena Elisabet u. Pilgrim, Beatrix von: Einleitung. In: Büscher, Barbara (Hg.): Raumverschiebung. Black Box – White Cube. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7), S. 5–8, hier S. 6.
- 54 Exemplarisch formuliert der Theaterwissenschaftler Max Herrmann mit »Bühnenkunst ist Raumkunst« die Wichtigkeit des Raumes für die Theaterwissenschaft, vgl. Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis [1931]. In: Corsen, Stefan (Hg.): Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Tübingen: Niemeyer 1998 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 24), S. 152–163, hier S. 153. Zum Theaterraum vgl. exemplarisch Koneffke, Silke: Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900–1980. Berlin: Reimer 1999; Wihstutz, Ben-