

Fallbeispiels von Anne Teresa De Keersmaeker verdeutlicht. Dabei soll der bisherige Forschungsbericht zu White Cube und Black Box als Auslegeordnung für die Argumentation dienen.

5.5 Anne Teresa De Keersmaeker: *Work/Travail/Arbeid* (2015)

Als Anne Teresa De Keersmaeker das Tanzstück *Vortex Temporum* (2013) erarbeitet (Abb. 20, S. 172), wird sie von Elena Filipovic, der damaligen Kuratorin des WIELS Contemporary Art Center in Brüssel, für eine Zusammenarbeit angefragt. Filipovic lässt ihr freie Hand, die einzige Vorgabe ist, dass De Keersmaeker für die Räume des Kunstzentrums eine neue choreografische Arbeit entwickelt, statt ihr bisheriges Œuvre mit dokumentierendem Material auszustellen.¹¹³ Die Choreografin erarbeitet daraufhin, ausgehend von ihrem Tanzstück *Vortex Temporum*, die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid*, die im Jahr 2015 während neun Wochen im WIELS zu sehen ist.¹¹⁴ Laut Filipovic stellt sich De Keersmaeker bei *Work/Travail/Arbeid* zu Beginn die Frage: »What would it mean for a dance piece to perform as an exhibition?«¹¹⁵ Vie-

-
- 113 Vgl. Snauwaert, Dirk: Foreword. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. *Work/Travail/Arbeid*. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 7–9, hier S. 7. Da sich das WIELS nur einige hundert Meter entfernt vom Standort des Gebäudes von De Keersmaekers Compagnie Rosas und ihrer Tanzschule P.A.R.T.S. im Südwesten Brüssels befindet, habe von Beginn an ein enger Austausch stattgefunden und das einzig Verwunderliche an der Zusammenarbeit sei, dass sie nicht früher zustande gekommen ist, so Dirk Snauwaert, Direktor der WIELS, vgl. ebd., S. 8.
- 114 Die Ausstellung war vom 20.3. bis zum 17.5.2015 im WIELS zu sehen, vgl. Anne Teresa De Keersmaeker o. D. Zu *Vortex Temporum* vgl. Kap. 5.1 dieser Studie.
- 115 Filipovic: Vertiginous Force 2015, S. 17. Filipovic schreibt über De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* in Verbindung zu Le Roys Ausstellung: »[I]t is among the most ›retrospective‹ of the choreographer's works to date. And yet this is decidedly not a retrospective exhibition, whether in a conventional sense or in the sense Le Roy provocatively gives the term.« Ebd., S. 23. An dieser Stelle wird auf eine Auseinandersetzung mit den Formaten der Aufführung und Ausstellung verzichtet. Zum Aufführungsbegriff vgl. exemplarisch Fischer-Lichte 2004; Umathum 2011, S. 17–23. Zum Ausstellungsbegriff vgl. unter anderem Bismarck, Beatrice von: Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess. In: Busch, Kathrin; Meltzer, Burkhard u. Oppeln, Tido von (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich: Diaphanes 2015 (= DENKT KUNST), S. 139–156, hier S. 140; Busch, Kathrin: Figuren der Deaktivierung. In: Busch, Kathrin; Meltzer, Burkhard u. Oppeln, Tido von (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich: Diaphanes 2015 (= DENKT KUNST), S. 15–36, hier S. 15–16. Für eine Verbindung von Ausstellung und Aufführung vgl. exemplarisch Hantelmann, Dorothea von: How to Do Things with Art. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens u. Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin: Theater der Zeit 2004 (= Recherchen, Bd. 18), S. 63–75, S. 63; Hanak-Lettner 2010, S. 35; Umathum 2011; Cramer 2013; Butte u.a. 2014; Busch 2015, S. 26; Hoffmann, Jens:

le der Elemente des ursprünglichen Konzepts von *Vortex Temporum* – die Musik, die Bewegungen, die Verknüpfung der Tänzer*innen und der Instrumente – behält sie bei; auf zeitlicher, räumlicher und körperlicher Ebene finden jedoch grundlegende Verschiebungen statt, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll.

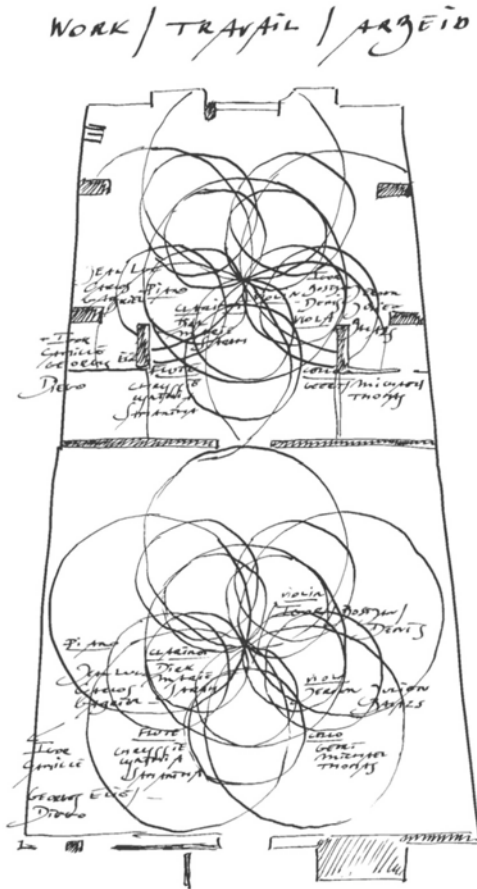
In *Work/Travail/Arbeid* lässt De Keersmaeker die Tänzer*innen und Musiker*innen während der gesamten Ausstellungsdauer täglich sieben Stunden am Stück in zwei Räumen des WIELS auftreten.¹¹⁶ Dafür dehnt sie das ursprünglich einstündige Konzept ihres Tanzstücks *Vortex Temporum* entsprechend aus: Sie kreiert neun einstündige Sequenzen, in denen die Tänzer*innen und Musiker*innen in unterschiedlichen Konstellationen – als Solo, Duett, Trio, Quartett oder alle zusammen – auftreten. Jede einstündige Sequenz ist wie eine einzelne Aufführung von *Vortex Temporum* aufgebaut: Während des ersten Teils spielen die Musiker*innen alleine, darauf folgt der Teil, der von den Tänzer*innen ohne Musik getanzt wird. Im letzten Teil kommen Musik und Tanz zusammen, wobei sich die Musiker*innen zu einem Zeitpunkt im hinteren Teil des kleineren Raumes positionieren, während sich die Tänzer*innen auf der gesamten Ausstellungsfläche bewegen. Zwei kleine Uhren, die in den Räumen montiert wurden, dienen den Darsteller*innen als zeitliche Orientierungshilfe innerhalb der Sequenzen ihrer Auftritte.

Obwohl während der sieben Stunden, an denen das WIELS täglich geöffnet ist, jede Stunde dasselbe Musikstück gespielt und dieselbe Choreografie aufgeführt wird, findet aufgrund der verschiedenen Kombinationen, in denen die Darsteller*innen auftreten, nie zur selben Zeit die gleiche Sequenz statt: Der von De Keersmaeker entworfene neunstündige Zyklus führt dazu, dass am nächsten Tag nicht mit derselben Kombination begonnen wird wie am Tag davor.¹¹⁷

Theater of Exhibitions. Berlin: Sternberg Press 2015, S. 28; Maar 2018, S. 243; Andrade Ruiz 2023, S. 79–88.

- 116 Für die folgende Ausstellungsbeschreibung stütze ich mich auf zahlreiche Berichte darüber sowie auf meinen eigenen Besuch der Volksbühne Berlin am 26.4.2018, wo die Ausstellung gezeigt wurde, und auf meine Erinnerungsnotizen. Die Ausstellung an der Volksbühne Berlin wird zudem in Kap. 5.6 thematisiert. Zu *Work/Travail/Arbeid* vgl. unter anderem Bishop 2015; Filipovic; Anne Teresa De Keersmaeker 2015; T'Jonck, Pieter: *Golden Hours & Work/Travail/Arbeid*. In: *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 5/2015, S. 8–11; Report International conference 2017; Akıncı 2017; Brandstetter 2017; Cruz 2017; Farago 2017; Hoffmann u. De Keersmaeker 2017; Jakob u. De Keersmaeker 2017; Sulcas 2017; Anne Teresa De Keersmaeker 2018; Andrade Ruiz 2023, S. 187–212.
- 117 Später wurden die neunstündigen Zyklen zu zwölfstündigen Zyklen und um eine zweite Besetzung von Tänzer*innen, die sich auswechselten, erweitert, vgl. Filipovic, Elena: *Essays. Afterword*. In: dies. (Hg.): *Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid*. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 3–8, hier S. 3. Die »unterschiedlichen Zeiten zwischen Theater und Museum, zwischen *Black Box* und *White Cube*« in De Keersmaekers Arbeiten spielen in Brandstetters Text eine wesentliche Rolle, vgl. Brandstetter 2017, S. 153–169, hier S. 161–162, Hervorhebung im Original.

Abb. 22: Anne Teresa De Keersmaeker, Grundrisszeichnung von Work/Travail/Arbeit im WIELS Contemporary Art Center, Brüssel. Abbildung aus Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeit. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel: WIELS 2015, S. 42.



Auch die Fläche, auf der getanzt wird, wird in der Ausstellung *Work/Travail/Arbeit* im Gegensatz zu *Vortex Temporum* von De Keersmaeker massgeblich erweitert: So stehen ihr im WIELS zwei nebeneinanderliegende Ausstellungsräume im Erdgeschoss zur Verfügung, die durch einen breiten Durchgang verbunden sind. De Keersmaeker fügt mit Kreidekreisen am Boden, die von einem Raum in den an-

deren übergehen, ein verbindendes Element hinzu, woran sich die Darsteller*innen wie in *Vortex Temporum* orientieren (vgl. auch Abb. 21, S. 173).

Abb. 23: Anne Teresa De Keersmaecker/Rosas, Work/Travail/Arbeid, 2015, WIELS Contemporary Art Center, Brüssel, © Anne Van Aerschot.



Anders als im Theater entscheidet sich De Keersmaecker im WIELS gegen eine fixe Bestuhlung und belässt die Ausstellungsräume in ihrem leeren Zustand. Dies hat einen massgeblichen Einfluss auf Körperlichkeit und Räumlichkeit: Die Zuschauer*innen müssen nicht mehr frontal zur Bühne ausgerichtet auf fixierten Stühlen Platz nehmen, sondern können sich frei im Ausstellungsraum bewegen. Da die Arbeit nun auf zwei Räume aufgeteilt ist, müssen sie sich zudem entscheiden, wie lange sie sich im jeweiligen Raum aufhalten, und können das Geschehen nicht mehr in seiner Ganzheit überblicken, wie das bei *Vortex Temporum* im Theater der Fall ist. Durch die unzähligen Positionen, die die Zuschauer*innen in den beiden Räumen einnehmen können, verändert sich ihre Perspektive kontinuierlich. Der breite Durchgang zwischen den beiden Räumen erlaubt zudem durchgehende Blicke und eröffnet so neue Sichtachsen.¹¹⁸

Bühne und Zuschauer*innenbereich sind nicht mehr voneinander getrennt; die Darsteller*innen und das Publikum teilen sich im WIELS die beiden Ausstellungs-

118 De Keersmaecker äussert sich in einem Interview mit Filipovic über die Kreidekreise, die im Museum etwas anders aussehen als im Theater, vgl. Filipovic u. De Keersmaecker 2015, S. 40.

räume. Der Bereich, auf dem getanzt und musiziert wird, ist zwar wie im Theater auf dem Boden mit den Kreidekreisen markiert, nun jedoch auch für die Zuschauer*innen begehbar. Obwohl sich die meisten von ihnen an den Wänden entlangbewegen und sich dort oftmals hinsetzen, wenn sie länger im Raum verweilen, trauen sich dennoch einige Zuschauer*innen, die Kreidekreise tatsächlich zu betreten. Im Vergleich zu *Vortex Temporum* ist die Distanz zu den Darsteller*innen in beiden Situationen verändert: Für die Zuschauer*innen, die an den Wänden entlang Platz nehmen, ist die Frontalität, die im Theater vorherrscht, nicht mehr gegeben. Für diejenigen von ihnen, die sich in den Bereich der Kreidekreise begeben, kann sich die Distanz zu den Darsteller*innen drastisch verringern und teilweise nur noch einen halben Meter betragen: So weichen die Tänzer*innen und Musiker*innen dem Publikum freilich immer aus, lassen sich davon in ihrer Choreografie jedoch nicht beirren, orientieren sich weiterhin an den Kreidekreisen am Boden und bewegen sich dicht um die Zuschauer*innen herum.

Obwohl die Darsteller*innen stets in ihrer Rolle bleiben, können sich durchaus Blickwechsel mit den Zuschauer*innen ergeben. Die Nähe führt ausserdem dazu, dass wenig verborgen bleibt; so kann zeitweise gar der Schweiß auf der Stirn der Tänzer*innen wahrgenommen werden. Anders als in der Black Box des Theaters wird in dieser choreografischen Arbeit im Museum vieles für die Zuschauer*innen offengelegt: Einerseits ist damit die Menschlichkeit der schwitzenden, atmenden Darsteller*innen gemeint, deren Arbeit von nahem betrachtet und mit denen Blicke ausgetauscht werden können. Andererseits betrifft dies auch die Abläufe zwischen den einstündigen Sequenzen; so können die Darsteller*innen hier nicht einfach rasch von der Bühne abtreten, in der Dunkelheit oder hinter dem Vorhang verschwinden.¹¹⁹

Wie Moreno beschreibt¹²⁰, macht der White Cube vieles, was dem Publikum im Theater verwehrt bleibt, sichtbar: So können die Zuschauer*innen beispielsweise daran teilhaben, wie die Tänzer*innen die Kreidekreise zu Beginn jeder einstündigen Sequenz von Hand aufzeichnen, und damit die physische und konzeptuelle Fläche entwerfen, auf der sie auftreten werden. Filipovic versteht dies einerseits als Geste, das Publikum einzuladen, sich ebenfalls auf diese Fläche zu begeben und sich dort zu bewegen, andererseits als Offenlegung der tatsächlichen Arbeit («labor»), die mit der Entstehung und Ausführung von *Work/Travail/Arbeid* verbunden ist.¹²¹ Das Aufeinandertreffen von Darsteller*innen und Zuschauer*innen im selben Raum, in dem Erstere eine strikte Choreografie befolgen, während die Bewegungen

119 Filipovic erklärt es damit, dass es im Museum im Gegensatz zum Theater kein »off the stage, no given beginning, no clear end« gebe, vgl. Filipovic: *Vertiginous Force* 2015, S. 20.

120 Vgl. Moreno 2014, S. 84.

121 Vgl. Filipovic: *Vertiginous Force* 2015, S. 21. Neonfarbige Schnüre dienten den Tänzer*innen als Hilfe, um die Kreidekreise nachzuziehen.

von Letzteren unvorhersehbar sind, erzeuge laut Filipovic zudem eine Spannung, worin sich die Ausstellung deutlich vom Tanzstück unterscheide.¹²² Dies macht ergänzend deutlich, dass die Zuschauer*innen im Ausstellungsraum ebenfalls während der ganzen Zeit für die anderen Anwesenden sichtbar und nicht mehr in der Dunkelheit des Zuschauer*innensaals verborgen sind, wie das in *Vortex Temporum* im Theater der Fall ist.

Ein weiterer Unterschied zwischen De Keersmaekers Arbeit für die Black Box und der für den White Cube betrifft die Isoliertheit von der Aussenwelt, die in den Diskursen als Gemeinsamkeit der beiden Raummodelle beschrieben wurde: Während die Zuschauer*innen in *Vortex Temporum* für die Dauer einer Stunde im Theater von der Aussenwelt abgeschirmt werden, ist bei *Work/Travail/Arbeid* das Gegenteil der Fall. Im WIELS, dessen Räume ursprünglich klassische White Cubes waren, nimmt De Keersmaeker Eingriffe daran vor: Nach Gesprächen mit der Künstlerin Ann Veronica Janssens und in Absprache mit der Kuratorin entscheidet sich die Choreografin, die weiss bemalten, raumhohen Stellwände in den beiden Räumen, die seit der Eröffnung des WIELS im Jahr 2008 existieren, entfernen zu lassen. So kommen die breiten Fenster im oberen Teil des ehemaligen Industriegebäudes zum Vorschein, die natürliches Licht in die Räume fallen lassen. Zudem wird ein grauer Boden aus Holz verlegt, der sich besser als Tanzboden eignet.¹²³ Tageslicht statt künstliches Licht und die Blicke in die Natur sind konträr zu dem, was einen White Cube ursprünglich ausmacht, und stehen im Gegensatz zu O'Dohertys Beschreibung des White Cube als »unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen«¹²⁴. Die Abschirmung ist somit in *Work/Travail/Arbeid* im WIELS nicht mehr gegeben; das sich ständig verändernde Tageslicht sowie die Uhren erinnern die Anwesenden daran, wie lange sie sich schon im Raum aufhalten.¹²⁵

Es fällt auf, dass die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid*, die 2016 im Centre Pompidou in Paris und 2017 in der Tate Modern in London sowie im MoMA in New York und 2018 im Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean MUDAM in Luxemburg zu sehen war, bisher immer in Räumen gezeigt wurde, die streng genommen keine White Cubes (mehr) sind.¹²⁶ Im Centre Pompidou wurde die Ausstellung in einem Raum im

122 »This tension between the highly structured and the totally unexpected is part of what signals the piece's transportation from theater to exhibition.« Ebd., S. 20.

123 Vgl. Wood, Catherine: The Still Point. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. *Work/Travail/Arbeid*. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 63–80, S. 66.

124 O'Doherty u. Kemp 1996, S. 10. O'Doherty beschreibt den White Cube als gleichmässig beleuchteten Raum ohne Fenster, die die Betrachter*innen vom Kunstwerk ablenken könnten, vgl. ebd., S. 9. Vgl. zudem Wood 2015, S. 70–71 und weiter unten in diesem Kapitel.

125 Vgl. ebd., S. 70.

126 Vgl. *Work/Travail/Arbeid* Anne Teresa De Keersmaeker o. D. Vom 26.2.–6.3.2016 war die Ausstellung im Centre Pompidou, vom 8.–10.7.2016 in der Tate Modern, vom 29.3.–2.4.2017

Erdgeschoss mit breiter Fensterfront gezeigt, in den Passant*innen hineinblicken konnten¹²⁷, in der Tate Modern war sie in der riesigen Turbinenhalle zu sehen, während im MoMA die Halle des Atriums bespielt wurde.¹²⁸ Auch im MUDAM wurde die Ausstellung in einem Raum mit hohen Wänden gezeigt, in dem ein grosses Fenster Blicke nach draussen freigab und viel Tageslicht hereinliess.¹²⁹ Alle eben beschriebenen Räume verbindet folglich, dass sie keine White Cubes im Sinne O'Dohertys sind. Dennoch wird in der Forschung zu *Work/Travail/Arbeid* und von der Choreografin selbst der Begriff ›White Cube‹ für die Bezeichnung der Raumsituationen, in denen die Ausstellung gezeigt werden, verwendet.¹³⁰

Es kann daraus geschlossen werden, dass sich das Verständnis, was als White Cube bezeichnet werden kann und als solcher verstanden wird, ausgeweitet und verändert hat. Ein Blick in die kunsthistorische Forschung zeigt, wie solche Räume bereits seit längerem als White Cube bezeichnet werden oder dass sie zumindest »the premise of the white cube« verfolgen, wie Christoph Grunenberg 1999 beschreibt: So seien die Räume des »postmodern museum« noch immer weiss, aber hätten Fenster und Öffnungen, die den Blick in anliegende Räume sowie in den Aussenbereich freigäben.¹³¹ Als weiteres Beispiel sind die Kunsthistorikerin Erin Joelle McCurdy und die Kunstwissenschaftlerin Gillian Jakob zu nennen, die MoMAs Atrium als einen White Cube bezeichnen.¹³²

im MoMA, am 14./15.4.2018 im MUDAM und vom 26.–29.4.2018 an der Volksbühne Berlin zu sehen. Auf Letztere wird in Kap. 5.6 eingegangen. Neben *Work/Travail/Arbeid* wurde De Keersmaekers Tanzstück *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) im Jahr 2012 in den Tanks der Tate Modern gezeigt.

- 127 *Fase* wurde 2019 in einem ähnlichen Raum der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen aufgeführt, vgl. Anne Teresa De Keersmaeker – *Fase* o. D.
- 128 Im Atrium war 2011 bereits *Fase* zu sehen, vgl. Performance 13 o. D. De Keersmaekers Auftritt war Teil eines Tanz- und Performanceprogramms, das parallel zur Ausstellung *On Line. Drawing Through the Twentieth Century* (2010) stattfand. Neben De Keersmaeker waren Choreograf*innen wie Trisha Brown und Ralph Lemon eingeladen, zu bestimmten Uhrzeiten im Atrium aufzutreten, vgl. The Museum of Modern Art's Performance Exhibition Series Continues in January 2011 with Eclectic Group of Performance 2010.
- 129 Im selben Raum war 2017 bereits *Fase* zu sehen, vgl. Gehmacher, Cotter u. Leick-Burns 2018.
- 130 Vgl. unter anderem Bishop 2015, o. S.; Brandstetter 2017, S. 165; Dupuis 2015; Wood 2015, S. 66; Hoffmann u. De Keersmaeker 2017, o. S.; Jakob u. De Keersmaeker 2017, o. S.
- 131 Vgl. Grunenberg 1999, S. 44. Er verweist in diesem Zusammenhang auch auf Krauss' Text zum postmodernen Museum, vgl. Krauss, Rosalind E.: *Postmodernism's Museum Without Walls*. In: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W. u. Nairne, Sandy (Hg.): *Thinking About Exhibitions*. London u. New York, NY: Routledge 1996, S. 241–245.
- 132 Vgl. Jakob u. De Keersmaeker 2017, o. S.; McCurdy, Erin Joelle: *Exhibiting Dance, Performing Objects: Cultural Mediation in the Museum*. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): *Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 251–262, hier S. 256.

Der Begriff scheint zu einem gängigen Synonym für den beleuchteten, weissen Ausstellungsraum geworden zu sein, unabhängig davon, ob er die Zuschauer*innen von der Aussenwelt abgrenzt oder nicht. Während der weisse, geschlossene Ausstellungsraum ursprünglich austauschbar war und sich in der Theorie, abgesehen von der Grösse, nicht von einem anderen White Cube unterschied, erhält er nun eine Raumspezifität: In diesen »erweiterten« Versionen des White Cube kommen architektonische Eigenheiten zum Vorschein. Diese Raumspezifität hat einen Einfluss darauf, wie De Keersmaeker *Work/Travail/Arbeid* aufbaut: So werden für den grossen Raum im Centre Pompidou die Kreidekreise vergrössert, in der gigantischen Turbinenhalle der Tate Modern gar verdreifacht, was zur Folge hat, dass mehr Tänzer*innen engagiert werden müssen.¹³³ Der Raum dient somit nicht mehr als neutraler White Cube, sondern wird zu einem wesentlichen Element, das auf *Work/Travail/Arbeid* Einfluss hat: Er gibt buchstäblich den Rahmen vor, an dem sich die Bewegungen der Musiker*innen, Tänzer*innen und Zuschauer*innen orientieren, und kommt dadurch zum Vorschein. Gleichzeitig verschiebt sich die Aufmerksamkeit weg von den weissen Wänden hin zum Rauminnen; die Wände werden vom Publikum höchstens noch als Möglichkeit zum Anlehnen benutzt. *Work/Travail/Arbeid* kann somit als Arbeit gesehen werden, die die Gegebenheiten des White Cube sowohl offenlegt als auch transformiert und damit sowie mit der Rezeption experimentiert. Die Beobachtungen zu diesem Fallbeispiel untermauern Grunenbergs These der Langlebigkeit des White Cube, wonach das Raummodell ständig erneuert und transformiert werde, um den neusten Entwicklungen in der Kunst der Gegenwart zu entsprechen.¹³⁴

Bei *Work/Travail/Arbeid* handelt es sich zwar nicht um De Keersmaekers erste Arbeit für den Museumskontext, ihre Besonderheit in der Auseinandersetzung mit dem White Cube soll an dieser Stelle jedoch nochmals hervorgehoben werden, indem sie mit einer früheren Arbeit der Choreografin, die oftmals im Museum gezeigt wird, verglichen wird: *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982). Diese Arbeit, oft nur *Fase* genannt, besteht aus vier Choreografien zu vier Kompositionen des Musikers Steve Reich: *Piano Phase* (1967), *Come out* (1966), *Violin Phase* (1967) und *Clapping Music* (1972).¹³⁵ Laut De Keersmaeker unterscheidet sich die Präsentation von *Fase* im Museum nicht sonderlich von der im Theater.¹³⁶ Der einzige Unterschied sei, dass das Publikum nicht mehr frontal ausgerichtet ist, sondern näher an die

133 Dies ist im Bericht der Konferenz *Dance and the Museum*, die 2016 in Mechelen, Belgien, stattfand, festgehalten, vgl. Report International conference 2017.

134 Vgl. Grunenberg 1999, S. 48.

135 Zu *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* vgl. Braeuninger, Renate: Structure as Process. Anne Teresa De Keersmaeker's *Fase* (1982) and Steve Reich's Music. In: *Dance Chronicle*, 37, 1/2014, S. 47–62.

136 Vgl. Filipovic u. De Keersmaeker 2015, S. 36.

Fläche, auf der getanzt wird, heranrücken und rundherum Platz nehmen könne. In *Work/Travail/Arbeid* habe sie im Gegensatz zu *Fase* die neuen Rahmenbedingungen im Museum genutzt, um die Gewohnheiten (»habits«) des Theater- als auch des Museumsraums zu überdenken und anzupassen.¹³⁷

Während die Tänzer*innen in *Fase* im Museum dieselbe Kleidung tragen wie bei der Tanzaufführung im Theater, ist die schwarze Kleidung der Tänzer*innen und Musiker*innen in *Vortex Temporum* respektive ihre helle Kleidung in *Work/Travail/Arbeid* farblich auf die jeweilige Raumsituation abgestimmt.¹³⁸ Während *Fase* im Museum meistens als 16-minütiges Solo *Violin Phase*¹³⁹ auf einer hell beleuchteten Fläche mit Sitzmöglichkeiten an den Seitenlinien aufgeführt wird und an eine klassische Black-Box-Situation wie in *Vortex Temporum* erinnert, ist in *Work/Travail/Arbeid* eine Verschiebung zu erkennen: nicht nur von der Tanzaufführung abends zu einer Ausstellung tagsüber, sondern auch von künstlichem Licht, das auf die Darsteller*innen im Bühnenbereich gerichtet ist, zu natürlichem Licht, das durch die Fenster in den Ausstellungsraum fällt und ihn gleichmässig beleuchtet. In den Worten De Keersmaekers: »[F]rom night to day; from artificial light to natural light.«¹⁴⁰

Die Beschreibung »from distance to proximity; from fixity to fluidity« aus dem Zitat am Anfang des Kapitels 5.1 verweist hingegen auf ihren Wunsch, anders als in *Fase* im Museum und in *Vortex Temporum* im Theater, das Publikum zu involvieren. So wird die Distanz zwischen Zuschauer*innen und Darsteller*innen im Ausstellungsraum verkleinert, indem die Bestuhlung ganz weggelassen wird. Dies hat zur Folge, dass sich das Publikum frei im Raum bewegen kann und zu einer Variablen wird, was mehr Flexibilität von den Darsteller*innen erfordert: Obwohl die Choreografie und Musik in *Work/Travail/Arbeid* wie in allen Arbeiten De Keersmaekers einem strikten Schema folgen, bleiben die Handlungen der Zuschauer*innen unvorhersehbar, worauf die Darsteller*innen fortlaufend reagieren müssen. Im Gegensatz

137 Vgl. ebd.

138 Dies kann als formaler Aspekt der Verschiebung von Black Box zu White Cube, den De Keersmaeker im Zitat am Anfang des fünften Kapitels mit »from black to white« beschreibt, gesehen werden. Vgl. dazu auch weiter unten in dieser Studie.

139 De Keersmaeker tanzte am 22./23.1.2011 auf einer von mehreren Scheinwerfern hell beleuchteten, quadratischen weissen Sandfläche in der Mitte des Atriums des MoMA in New York zweimal täglich *Violin Phase*, vgl. Performance 13 o. D. Auch 2018 im MUDAM in Luxemburg und 2018 im National Museum of Modern and Contemporary Art MMCA in Seoul wurde *Violin Phase* so aufgeführt, vgl. Anne Teresa De Keersmaeker dances *Violin Phase* at MUDAM Luxembourg 2017; *Violin Phase* at the National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul, Korea 2018.

140 Hoffmann u. De Keersmaeker 2017, o. S. Dabei entspricht die Entscheidung, im White Cube mit natürlichem Licht zu arbeiten, eigentlich nicht dem ursprünglichen Konzept des White Cube, wie eben aufgezeigt wurde.

zu den Präsentationen des Tanzstücks *Fase* im Museum scheint De Keersmaecker *Work/Travail/Arbeid* zudem als neue, eigenständige Arbeit zu verstehen; dies legen der neue Titel sowie der eigene Eintrag der Ausstellung auf ihrer Webseite nahe.¹⁴¹

Zu De Keersmaekers Ausstellung ist des Weiteren eine umfassende Publikation erschienen, die laut der Herausgeberin Filipovic einerseits als eine Art Anleitung (»guide«) für den Besuch der Ausstellung zu verstehen ist und andererseits mehrere Essays und zahlreiche dokumentierende Fotos enthält.¹⁴² Bojana Cvejić weist in ebendieser Publikation auf das Risiko hin, das damit verbunden war, ein Stück, das für den Theaterraum konzipiert war, für den Museumsraum zu adaptieren.¹⁴³ Auch für Filipovic sei zu Beginn der Zusammenarbeit nicht klar gewesen, wie die Ausstellung aussehen würde, und es sei ein analytisches Vorhaben gewesen, da sich die Resultate erst im Prozess entwickelt und offenbart haben.¹⁴⁴ Die grosse Anzahl der Involvierten sowie die vielen Ungewissheiten und unplanbaren Aspekte seien mit dieser Ausstellung verbundene Herausforderungen gewesen.

Ebenfalls unüblich sei die Live-Musik gewesen, die einen genauso wesentlichen Teil der Arbeit ausmache wie die Choreografie.¹⁴⁵ De Keersmaecker und Filipovic sind jedoch der Meinung, dass sich das von Gérard Grisey komponierte Musikstück *Vortex Temporum*, in dem es, wie der Titel vermuten lässt, um Zeit geht, ausgezeichnet eigne, um die neuen zeitlichen Gegebenheiten der Ausstellung zu übernehmen.¹⁴⁶ Das spezifische Stück, welches der Idee einer Spirale zugrunde liegt, schliesse laut De Keersmaecker fixe Frontalität (»fixed frontality«) bereits aus:

Grisey works with the idea of condensing time and expanding time, that made it for me particularly worthwhile to try to this challenge: what if you put this music and this dance in the museum? Because it was proper to the very material of that choreography, of that music, to break those borders which are so specifi-

141 Vgl. Filipovic u. De Keersmaecker 2015, S. 35. Vgl. *Work/Travail/Arbeid* o. D. Dies kann als Parallele zu Le Roys Ausstellung *Rétrospective par Xavier Le Roy* gesehen werden, vgl. Kap. 3.3 dieser Studie.

142 Vgl. Filipovic: *Essays* 2015, S. 5.

143 Vgl. Cvejić, Bojana: *Dance in Earnest. On Time and Attention in Work/Travail/Arbeid*. In: Filipovic, Elena (Hg.): *Anne Teresa De Keersmaecker. Work/Travail/Arbeid*. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 9–16, hier S. 12.

144 Vgl. Filipovic: *Essays* 2015, S. 3. Die Ausstellung verzeichnete jedoch laut Filipovic sehr hohe Besucher*innenzahlen, zudem hätten viele von ihnen die Ausstellung mehrmals besucht, was ihr zufolge als Erfolgskriterium gelten sollte, vgl. ebd., S. 4.

145 Vgl. Filipovic: *Vertiginous Force* 2015, S. 17.

146 Vgl. Filipovic u. De Keersmaecker 2015, S. 37–38. Vgl. zudem Filipovic: *Vertiginous Force* 2015, S. 17. Zur Zeit in De Keersmaekers hier besprochenen Arbeiten vgl. zudem Brandstetter 2017.

cally different between the black box and the white cube: no frontality; circular movement; fluid movement; fluid space; expanding time; contracting time.¹⁴⁷

Wenn De Keersmaeker beschreibt, dass sich die Musik Griseys und ihre Choreografie angeboten hätten, um die Grenzen der beiden diametralen Raummodelle zu überwinden, dann kann ihr unterstellt werden, dass sie den Binarismus White Cube_Black Box aufrechterhält oder zumindest in ihrem Denken von diesem Binarismus ausgeht. Die Wahl der schwarzen Kleidung der Tänzer*innen und Musiker*innen in *Vortex Temporum* respektive ihrer hellen Kleidung in *Work/Travail/Arbeid*, die somit farblich auf die jeweilige Raumsituation abgestimmt ist, lässt ebenfalls noch eine Gegenüberstellung erahnen, die De Keersmaeker im Zitat am Anfang des Kapitels 5.1 mit »from black to white« beschreibt.¹⁴⁸ Das Farbliche wird auch in der Publikation von Filipovic symbolisch aufgegriffen; so haben die Hefte zu *Work/Travail/Arbeid* weisse Umschlagsseiten, während das Heft zu *Vortex Temporum* schwarze Umschlagsseiten hat.¹⁴⁹ Durch die Analyse von De Keersmaekers Arbeiten im Museum wird jedoch deutlich, dass hier nicht eine Verschiebung in eine Richtung, von der Black Box zum White Cube, sondern eine »Verbindung oder Kollision dieser beiden Dispositive« im Sinne Büschers stattfindet.¹⁵⁰ Dies soll in Kapitel 5.6 zur Version von *Work/Travail/Arbeid*, die 2018 an der Volksbühne Berlin gezeigt wurde, abschliessend weiter verdeutlicht werden.

5.6 *Work/Travail/Arbeid* an der Volksbühne Berlin (2018)

Anne Teresa De Keersmaeker wird 2017 von dem neu ernannten Leiter, Chris Dercon, der zuvor die Tate Modern in London geleitet hatte, an die Volksbühne Berlin eingeladen. Obwohl es aufgrund von grossem öffentlichem Protest¹⁵¹ nur eine Spielzeit (2017/18) unter seiner Leitung gab, ist Dercons (kurzzeitige) Position für die vorliegende Studie von grosser Relevanz: So ist es höchst ungewöhnlich, dass

147 Jakab u. De Keersmaeker 2017, o. S.

148 Vgl. Hoffmann u. De Keersmaeker 2017, o. S.

Dies wurde auch in der Publikation zur Ausstellung wieder aufgegriffen, die aus vier einzelnen Heften besteht: Je ein Heft setzt sich mit *Vortex Temporum* und *Work/Travail/Arbeid* auseinander, das schwarze respektive weisse Umschlagsseiten hat, vgl. Filipovic: Anne Teresa De Keersmaeker 2015. Die weiteren beiden Hefte bestehen aus fünf Essays zu De Keersmaekers Arbeiten beziehungsweise einer Sammlung von Fotografien der Arbeiten De Keersmaekers.

149 Vgl. Filipovic: Anne Teresa De Keersmaeker 2015.

150 Vgl. Büscher 2021, S. 110. Büscher schreibt von den Dispositiven Theater und Ausstellung/Museum, vgl. ebd., S. 109.

151 Vgl. Höbel 2018. Vgl. zudem Gareis, Sigrid: What Is a Curator in the Performing Arts? In: *On Curating*, 55/2023, S. 5–10, hier S. 5.