

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

1.4 Methoden, Material und Aufbau

Methoden und Material

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

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

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

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

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

Obwohl in der vorliegenden Studie ebenfalls mit diesen Begrifflichkeiten gespielt wird, soll mit dem Unterstrich zwischen *White Cube*_Black Box im Titel von Kap. 5.2 visualisiert werden, ähnlich wie es der Gender-Gap in der gendergerechten Schreibweise tut, dass beide Raummodelle nur die äusseren zwei Pole bilden, sich dazwischen jedoch ein Feld auftut, welches viele Varianten hervorbringt.¹⁶⁶

Die choreografischen Arbeiten und Ausstellungen, die in dieser Studie im Zentrum stehen, sind in den 1960er und 1970er Jahren in den USA sowie seit den 2000er Jahren in den USA und in Westeuropa entstanden.¹⁶⁷ Bei den choreografischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre handelt es sich um kürzere und vereinzelte Darbietungen von Trisha Brown und ihren Kolleg*innen. Ein Merkmal vieler Fallbeispiele der jüngeren Generation von Choreograf*innen, zu der Le Roy, Bel, Charmatz und De Keersmaecker gehören, ist hingegen die dramaturgische Komplexität und der damit verbundene hohe logistische und personelle Aufwand. So wurden sie über mehrere Monate hinweg in enger Zusammenarbeit mit dem Team des jeweiligen Museums erarbeitet und während mehrerer Tage oder gar Wochen präsentiert. Zudem war eine grosse Anzahl von Mitarbeitenden involviert. Der bewusst gesetzte Fokus auf diese Arbeiten hat eine Ausklammerung vieler anderer choreografischer Projekte und Ausstellungen zur Folge: Dazu gehören thematische Gruppenausstellungen, in denen die Tanzkunst mit dokumentierendem Material ausgestellt wird und die sich um Fragen zur Beziehung von Tanzkunst und bildender Kunst drehen¹⁶⁸, in de-

166 Vgl. dazu insbesondere Kap. 5.2 und 5.4.

167 Obwohl choreografische Arbeiten im Museum höchst aktuell sind, weist ihr Phänomen eine langjährige Entwicklung und Geschichte auf, die ihren Ursprung im frühen 20. Jahrhundert hat. Vgl. dazu S. 11, FN 10. Claire Bishop geht von drei zeitlichen Wellen aus, in denen »dance in the museum« jeweils einen Höhepunkt erreichte: Die erste Welle fand in den 1930er und 1940er Jahren, die zweite in den 1960er und 1970er Jahren und die dritte Welle findet heute statt, vgl. Bishop: *The Perils* 2014. Die zweite und dritte Welle stehen im Fokus dieser Studie.

168 Beispiele sind die Ausstellungen *Open the Curtain. Tanz und Kunst im Wechselspiel* (2003) in der Kunsthalle Kiel, *Danser sa vie: art et danse de 1900 à nos jours* (2011) im Centre Pompidou in Paris, *Sacré 101. An Anthology on »The Rite of Spring«* (2014) im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich und *Put on Your Red Shoes (and Dance the Blues)!* (2022) im Kunstmuseum Olten. Vgl. Luckow, Dirk u. Traub, Susanne (Hg.): *Open the Curtain. Kunst und Tanz im Wechselspiel. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Kiel*. Kiel: Kunsthalle Kiel 2003; Macel, Christine (Hg.): *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours. Katalog zur Ausstellung im Centre Pompidou, Paris*. Paris: Éditions du Centre Pompidou 2011; Gygax, Raphael (Hg.): *Sacré 101. An Anthology on the »Rite of Spring«*. Katalog zur Ausstellung im Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich. Zürich: JRP/Ringier 2014; vgl. *Put on Your Red Shoes (and Dance the Blues)!* o. D.

nen die Partizipation der Besucher*innen im Zentrum steht¹⁶⁹ oder die das Phänomen aus unterschiedlichen historischen Perspektiven behandeln¹⁷⁰. Auch ausgelassen wurden choreografische Arbeiten im Museum von Schauspieler*innen¹⁷¹, Popkünstler*innen¹⁷² sowie von Choreograf*innen, die weder zu den Judson-Dance-Theater- noch – unter Ausnahme von Anna Terese De Keersmaeker – zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gehören.¹⁷³

Viele der hier besprochenen Fallbeispiele erfordern, dass sie am jeweiligen Ort ihrer Realisierung wahrgenommen werden, denn die persönliche Erfahrung ist dabei zentral: Die Abläufe, Zeitlichkeiten, Räumlichkeiten und Körperlichkeiten von Tänzer*innen und Besucher*innen sowie die Gespräche mit den Tänzer*innen, die sich gegebenenfalls – je nach Fallbeispiel – ergeben, können sehr unterschiedlich perzipiert werden. Dies war deshalb auch eines der Auswahlkriterien beim Zusammenstellen des Korpus der Fallbeispiele dieser Studie.

Ich habe sowohl die Ausstellungen »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy und *Work/Travail/Arbeit* von De Keersmaeker gesehen als auch das Musée de la danse in

-
- 169 Als Beispiel kann die Ausstellung *Tanz!* (2013) im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden genannt werden. Vgl. Schmitz, Colleen M. (Hg.): *Tanz! Wie wir uns und die Welt bewegen*. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum, Dresden. Zürich: Diaphanes 2013.
- 170 Beispiele sind *Move. Choreographing you* (2010) in der Hayward Gallery in London und *On danse?* (2019) im Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée MuCEM in Marseille. Vgl. Rosenthal, Stephanie (Hg.): *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*. Katalog zur Ausstellung in der Hayward Gallery, London. London: Hayward Publishing 2010; Girard, Emilie u. Couillaud, Amélie (Hg.): *On danse?* Katalog zur Ausstellung im MuCEM, Marseille. Marseille: MuCEM/Liénart 2019.
- 171 Zu erwähnen ist beispielsweise *Das Theater der Bilder* (2019), eine Koproduktion des Theater Basel mit dem Kunstmuseum Basel, vgl. *Das Theater der Bilder* o. D.
- 172 Dazu gehört beispielsweise das Musikvideo zum Lied *Apeshit* (2018) von Beyoncé und Jay-Z, das im Musée du Louvre in Paris gedreht wurde, vgl. dazu Vernallis, Carol: Introduction. APES**T. In: *Journal of Popular Music Studies*, 30, 4/2018, S. 11–70; Crawley, Marie-Louise: »This a different angle«. *Dancing at the Louvre*. In: *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 12/2020, S. 283–296. Im Musikvideo, an dem unter anderem der Choreograf Sidi Larbi Cherkaoui mitgearbeitet hat, werden Themen wie Rassismus, Exklusion, Geschichtsschreibung und die Bewegung Black Lives Matter angesprochen.
- 173 De Keersmaekers Sonderstatus wird, wie bereits in Kap. 1.2 erwähnt wurde, in Kap. 6 nochmals thematisiert. Als weitere Choreograf*innen, die vermehrt im Museum arbeiten, sind unter anderem Alexandra Bachzetsis, William Forsythe, Trajal Harrell, La Ribot, Adam Linder und Sasha Waltz zu nennen. Zu Bachzetsis vgl. Haitzinger, Nicole: *Choreographie als transmediale Denkfigur*. Zur Verflüssigung in Yvonne Rainers performativen (Trio A) und textuellen (No Manifesto) Arbeiten der 1960er Jahre. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): »Clear the Air«. *Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Interdisziplinäre Positionen*. Bielefeld: transcript 2017, S. 71–80; zu Forsythe vgl. Gaensheimer, Susanne u. Kramer, Mario (Hg.): *William Forsythe. The Fact of Matter*. Bielefeld: Kerber 2016; zu Harrell vgl. Spies 2020, S. 128–142, zu La Ribot vgl. Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 133; zu Linder vgl. Jackson 2020; zu Waltz vgl. Hardt 2010, S. 141–156.

Rennes besucht. Die Analysen dieser Fallbeispiele stehen deshalb im Zentrum der vorliegenden Studie. Die ausgewählten Arbeiten sind allgemein auf eine grosse öffentliche Resonanz gestossen und sind verhältnismässig gut erforscht: Neben Publikationen zu den Ausstellungen sind auch Kunstkritiken und Ausstellungsberichte sowie Interviews mit den Choreograf*innen publiziert worden. Ausserdem ist Bildmaterial in Form von kurzen Videos und Fotos auf den Webseiten von Le Roy, Bel, Charmatz und De Keersmaecker dazu zu finden.¹⁷⁴ Allerdings gibt es auch hier noch Forschungsbedarf, gerade in Hinblick auf die in dieser Studie aufgeworfenen Fragen und ihre interdisziplinäre Betrachtung.

Ähnlich verhält es sich mit den choreografischen Arbeiten, die in den 1960er und 1970er Jahren entstanden sind. Es wurde bereits viel Forschungsarbeit in Zusammenhang damit betrieben, unter anderem auch von Museumsschaffenden, die die Arbeiten dieser Choreograf*innen seit den 2000er Jahren in grösseren Ausstellungen gezeigt und in diesem Kontext aufgearbeitet haben.¹⁷⁵ Das Trisha Brown Archive stellt Forschenden Filmausschnitte und weiteres Material zur Sichtung zur Verfügung, das ich für die Analyse der Fallbeispiele *Walking on the Wall* (1971) und *Glacial Decoy* (1979) benutzt habe. Allerdings fehlen in Zusammenhang mit diesen älteren Fallbeispielen freilich meine eigenen Erfahrungen, die ich am Ort ihrer Realisierung gemacht hätte. Wie im folgenden Abschnitt zum Aufbau nochmals deutlich gemacht wird, dienen mir diese historischen Fallbeispiele jedoch auf mehreren Ebenen als Referenzen. Dies sowohl in Bezug auf die Geschichte und Entwicklung des hier besprochenen Phänomens, auf die Arbeiten der Konzepttanz-Choreograf*innen im Theater- und im Museumskontext als auch in Bezug auf die institutionskritischen Aspekte, die in ihrer Arbeit deutlich gemacht werden. Auf diesen bestehenden Forschungsbedarf wird mit der vorliegenden Studie ebenfalls reagiert.

Aufbau

Die Gliederung und die Kapitel dieser Studie orientieren sich an der Frage, inwiefern in Zusammenhang mit den hier ausgewählten Choreograf*innen und ihren Arbeiten von Institutionskritik gesprochen werden kann. Im zweiten Kapitel wird auf das Bedürfnis der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen nach Raum, um ihre Choreografien zu zeigen, eingegangen, da sie in den 1960er und 1970er Jahren von Theatern in New York ausgeschlossen wurden. Diesen Raum haben sie unter anderem im Museum vorübergehend gefunden, allerdings just zu einer Zeit, in der bildende Künstler*innen Institutionskritik am Museum übten. Wie gehen diese Entwicklungen damit einher und wie hat sich die Beziehung von Trisha Brown und ih-

174 Zum Forschungsstand der einzelnen Fallbeispiele und den Choreograf*innen vgl. die entsprechenden Kapitel.

175 Vgl. dazu Kap. 2.5.

rer Generation von Choreograf*innen zu den Institutionen Museum und Theater über die Jahre verändert?

Das zweite Kapitel beginnt mit der Arbeit *Walking on the Wall*, die Brown 1971 im Whitney Museum of American Art in New York uraufführte. Die Arbeit dient als tanzhistorische Referenz: Einerseits lässt sich mit ihr aufzeigen, dass es sich bei choreografischen Arbeiten im Museum nicht um ein neues Phänomen handelt, und es lässt sich damit thematisieren, wie sich die Generation von Brown in den 1960er und 1970er Jahren in New York in Institutionskritik am Theatersystem übte. Andererseits ist die Arbeit von Brown und ihren Kolleg*innen des Judson Dance Theater wegweisend für ebendieses Phänomen, wie in Kapitel 2.5 erörtert wird: Seit der Jahrtausendwende rückt die Choreografie nämlich nach einer zwanzigjährigen Pause wieder vermehrt ins Blickfeld der Museen, wobei das Interesse zu Beginn insbesondere der Gegenüberstellung von bildender Kunst und choreografischer Praxis galt. In diesem Zusammenhang wurde beispielsweise die zeichnerische Arbeit von Brown, die sich gut eignet, museal präsentiert zu werden, (wieder)entdeckt.¹⁷⁶ Im Verlauf der 2000er Jahre nahmen auch die Auftritte von Choreograf*innen im Rahmenprogramm der Museen wieder zu. Als Kulmination dieser Entwicklung begannen die Museen ab 2012 den Choreograf*innen buchstäblich mehr Platz einzuräumen und ihr Œuvre im Rahmen von Einzelausstellungen zu würdigen: Statt sie einzuladen, ein bereits bestehendes Tanzstück einen Abend lang in einem Nebenraum vor einem begrenzten Publikum aufzuführen, wurde ihnen nun während mehrerer Wochen eine grosse und entsprechend repräsentative Ausstellungsfläche zur Verfügung gestellt.

Im Februar 2012 findet die Vernissage der Ausstellung *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache* einer weiteren Choreograf*in des Judson Dance Theater im Kunsthaus Bregenz statt, später im selben Jahr zudem im Museum Ludwig in Köln.¹⁷⁷ Fast zeitgleich wird die Ausstellung von Xavier Le Roy in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona eröffnet, die im Fokus des dritten Kapitels stehen wird.¹⁷⁸ Le Roy nennt die Ausstellung »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy und verhandelt darin

176 Vgl. dazu Kap. 2.5. Zeitgleich wurden vermehrt thematische Gruppenausstellungen konzipiert, um sich Fragen zur Beziehung von Tanzkunst und bildender Kunst anzunähern, die in der vorliegenden Studie jedoch ausgeklammert werden.

177 Vgl. Dziewior, Yilmaz (Hg.): *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache = space, body, language*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz. Bregenz: Kunsthaus Bregenz 2012. Shannon Jackson sieht in den Jahren 2011 und 2012 ebenfalls einen »exemplary moment, one that [...] considered the relationship between the gallery and the theater«, vgl. Jackson 2018, S. 8.

178 Vgl. Rassel, Laurence: *L'art chorégraphique dans le musée?* In: Cvejić, Bojana; Le Roy, Xavier u. Rassel, Laurence (Hg.): »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy. Broschüre zur Ausstellung der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2012, S. 3–14, hier S. 14.

sein bisheriges Œuvre.¹⁷⁹ Während Retrospektiven und Einzelausstellungen im Kunstbetrieb eine erhöhte Anerkennung bedeuten, stellen sie in der Tanzszene zu diesem Zeitpunkt noch ein Novum dar.¹⁸⁰ Le Roys Ausstellung wird in der vorliegenden Studie als exemplarisches Beispiel besprochen, das am Anfang einer tieferen Auseinandersetzung des Museums mit dem Werk einer jüngeren Generation von Choreograf*innen steht, die ab den 2010er Jahren zu beobachten ist. Zu dieser Generation gehören sogenannte Konzepttanz-Choreograf*innen wie Le Roy und Jérôme Bel, die Verbindungen zur älteren Generation von Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen aufweisen: So werden Konzepttanz-Choreograf*innen in der Literatur ebenfalls in Zusammenhang mit Institutionskritik besprochen, da sie um

179 Le Roy setzt den Begriff im Ausstellungstitel in Anführungszeichen, was erahnen lässt, dass keine gängige Rückschau zu erwarten ist. Vgl. dazu Kap. 3.3 und 3.4.

180 Anders als Choreograf*innen wurden Performancekünstler*innen bereits einige Jahre zuvor mit Einzelausstellungen geehrt; zu nennen sind beispielsweise Marina Abramovics *Seven Easy Pieces* (2005) im Guggenheim Museum sowie *The Artist is Present* (2010) im MoMA in New York und Allan Kaprows *Art as Life* (2008) im Haus der Kunst in München. Tino Sehgal, der sich zwar nicht der Performance Art zugehörig fühlt, jedoch seit den 2000er Jahren ausschließlich im Museumskontext arbeitet, ist ebenfalls mit Einzelausstellungen gewürdigt worden, wie *This Progress* (2010) im Guggenheim Museum in New York und *These Associations* (2012) in der Tate Modern in London aufzeigen. Zu Sehgal vgl. Kap. 3.5 dieser Studie. Dass es vor 2012 keine Einzelausstellungen von Choreograf*innen gab, ist nicht ganz korrekt: 1998 zeigte das Musée de Marseille Zeichnungen von Trisha Brown (parallel zeigte das Festival de Marseille drei ihrer Tanzstücke). 2008 gab es zudem im Walker Art Center in Minneapolis eine Ausstellung zu Brown (in Kooperation mit Northrop Dance und der University of Minnesota), vgl. Doucet, Michel (Hg.): Trisha Brown. *Danse, précis de liberté*. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998; Eleey 2008. Vgl. auch Kap. 2.5. Nach 2012 ist die Anzahl der Einzelausstellungen von Choreograf*innen jedoch frappant gestiegen, zu nennen sind unter anderem die Ausstellungen von Simone Forti (2014 und 2020), William Forsythe (2015), Jérôme Bel und Merce Cunningham (beide 2017). Vgl. Breitwieser, Sabine (Hg.): Simone Forti. *Mit dem Körper denken*. Katalog zur Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg. München: Hirmer 2014; Gaensheimer u. Kramer 2016; Alampi, Antonia (Hg.): Jérôme Bel. *76'38" + ∞*. Katalog zur Ausstellung im Centro Pecci, Prato. Milano: Silvana Editoriale 2017; Meade, Fionn (Hg.): Merce Cunningham. *Co:mm:on Ti:me*. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2017, S. 74–88; Lo Pinto, Luca (Hg.): Simone Forti. *News Animations*. Prato: Centro Pecci 2021. Seit 2019 ist auch ein Interesse von Seiten des Theaters zu erkennen, Rückblicke auf das Schaffen von Choreograf*innen zu zeigen: Anfang 2019 präsentierte Bel seine Videoarbeit *Rétrospective* erstmals im Theater HAU Hebbel am Ufer in Berlin, während das Centre national de la danse in Paris Pantin im März 2019 unter dem Titel *Répertoire* eine Reihe von Arbeiten von Le Roy zeigte. Im Rahmen des Tanzfestivals *Tanz im August* in Berlin in 2019 wurde Deborah Hay im HAU mit einer *RE-Perspective* geehrt, zu der auch eine Publikation erschienen ist. Vgl. Jérôme Bel *Retrospective* o. D.; *Répertoire* Xavier Le Roy o. D.; HAU Hebbel am Ufer, University of the Arts Stockholm u. University of the Arts Helsinki (Hg.): *RE-Perspective* Deborah Hay. *Works from 1968 to the Present*. Ostfildern: Hatje Cantz 2019.

die Jahrtausendwende herum die institutionellen Rahmenbedingungen, in denen Choreografie und Tanz produziert und gezeigt wurden, auf unterschiedliche Art zu kritisieren begannen und dies auch in ihrer Arbeit thematisierten.¹⁸¹ Anhand der Arbeiten *MoMA Dance Company* (2016) von Bel und insbesondere »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy (2012) wird im dritten Kapitel erläutert, ob und wie sich die institutionskritische Arbeitsweise dieser Choreografen auch in ihrer Arbeit im Museum erkennen lässt.

Ebenfalls zu den Konzepttanz-Choreograf*innen wird Boris Charmatz gezählt, dem das vierte Kapitel gewidmet ist. Charmatz leitete von 2009 bis 2018 das von ihm in Musée de la danse umbenannte Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, das in diesem Kapitel als Fallbeispiel dient. Das *Manifeste pour un Musée de la danse* von Charmatz kritisiert Institutionen des Tanzes und des Theaters, indem es unter anderem eine neue Institution vorschlägt und sich dafür am Museum anlehnt.¹⁸² Das Bild des Museums, das Charmatz im Manifest und in zahlreichen Aussagen in Interviews und Gesprächsrunden schafft, ist jedoch ein – zumindest in der Kunstgeschichte – veraltetes, das in einem Gegensatz zur flüchtigen Tanzkunst zu stehen scheint, was Charmatz als Paradox beschreibt. Im vierten Kapitel wird thematisiert, wie er dieses Paradox konstruiert und damit das Musée de la danse strategisch ausrichtet. Anhand von zwei Interventionen im MoMA in New York respektive in der Tate Modern in London wird zudem aufgezeigt, wie sich die Institutionskritik des Musée de la danse auf andere Museen ausweiten kann.

Ähnlich wie Charmatz Museum und Tanzkunst einander gegenüberstellt, werden auch die Raummodelle White Cube und Black Box einander entgegengesetzt, dies sowohl in der tanz-, theaterwissenschaftlichen und in der kunsthistorischen Forschung als auch von Choreograf*innen selbst. Dem entsprechend daraus entstehenden Binarismus wird im fünften Kapitel nachgegangen. Zu Beginn stehen die historischen Analysen der Raummodelle, ihrer Diskurse und des Binarismus White Cube_Black Box. Anhand der Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* (2015) von Anne Teresa De Keersmaeker, einer Adaption ihres Tanzstücks für die Black Box des Theaters, *Vortex Temporum* (2013), wird anschliessend aufgezeigt, dass in choreografischen Arbeiten im Museum die Raummodelle weitergedacht werden und der Binarismus überwunden werden kann.

Im Schlusskapitel wird abschliessend geprüft, inwiefern die hier vorgestellten choreografischen Arbeiten unter Aspekten des New Institutionalism betrachtet werden können. Dort wird der These nachgegangen, wonach Choreograf*innen von Museumsschaffenden oftmals mit der Absicht ins Museum eingeladen werden, um die starren Strukturen im Museum langfristig und nachhaltig aufzubrechen.

181 Vgl. Kap. 3.1.

182 Vgl. Kap. 4.2.

Die choreografischen Arbeiten, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, geben vielfältige Perspektiven auf das Zusammenspiel von Choreografie, Institution, deren Kritik und damit verbundenen wissenschaftlichen Diskursen wieder. Einige davon werden in den folgenden Kapiteln dargelegt und für die inter- und transdisziplinäre Perspektive sowohl für die Kunstgeschichte als auch für die Tanz- und Theaterwissenschaft fruchtbar gemacht.