

dass er sich mit dem Musée de la danse an Geschichtsschreibung beteiligt und sich dafür monografischer Ausstellungen sowie einer Sammlung an Formaten der Institution Museum bedient.

Dass das Museum von Charmatz' Kritik jedoch in diesen Jahren nicht verschont blieb, zeigen zwei Beispiele, die exemplarisch dafür stehen, wie sich die Institutionskritik des Musée de la danse auf andere Institutionen ausweiten kann. In Kapitel 4.4 wird auf die mehrtägigen Interventionen des Musée de la danse eingegangen, die 2013 im MoMA in New York respektive 2015 in der Tate Modern in London stattfanden.⁸³

4.4 Musée de la danse zu Gast im MoMA und in der Tate Modern

2013 fanden unter dem Titel *Musée de la danse. Three Collective Gestures* dreiwöchige Präsentationen von choreografischen Arbeiten im Atrium sowie in den Sammlungsräumen des MoMA in New York statt.⁸⁴ Es wurde unter anderem die Arbeit *20 danseurs pour le XXe siècle* (2012) aufgeführt, die mittlerweile im Kontext vieler Museen, aber auch in Theatern, Bibliotheken und Opern weltweit sowie im öffentlichen Raum gezeigt wurde: Darin führen zwanzig Tänzer*innen kurze Soli aus der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts auf, von Isadora Duncan über Merce Cunningham bis hin zu Charmatz' Zeitgenosse Jérôme Bel.⁸⁵

Die Arbeit wird im MoMA, wie üblich, vorwiegend entweder in Zwischen- und Übergangsräumen wie in Eingangsbereichen, Durchgängen und auf Treppen, wo meistens keine Kunst ausgestellt wird, oder in Sammlungsräumen gezeigt. In Sammlungsräumen werden die getanzten Sequenzen Fotografien, Gemälden, Installationen oder Skulpturen aus der museumseigenen Sammlung gegenübergestellt.⁸⁶ Dabei handelt es sich um zwei der häufigsten Weisen, wie Choreografie im Museum präsentiert wird. Beides stellt die Choreograf*innen und Tänzer*innen

83 Obwohl das Musée de la danse auch in anderen Museen zu Gast war, beispielsweise 2016 im Philadelphia Museum of Art in Verbindung mit dem Anne d'Harnoncourt Symposium *Museum as a Score*, wird im Folgenden ein Fokus auf die Institutionen MoMA und Tate Modern gelegt. Zum Musée de la danse in Philadelphia vgl. unter anderem Bardet 2018.

84 Vgl. Le Musée de la danse au MoMA o. D. Im Atrium wurden die Arbeiten *Flip Book* (2009) und *Levée des conflits extended* (2010) sowie in den Sammlungsräumen des Museums *20 danseurs pour le XXe siècle* (2012) gezeigt. Zu *Musée de la danse. Three Collective Gestures* vgl. Janevski: The First Move 2017.

85 Vgl. *20 danseurs pour le XXe siècle* Musée de la danse o. D. Zu *20 danseurs pour le XXe siècle* vgl. unter anderem Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 3–4; Bishop: The Perils 2014, S. 65–66; Nicifero 2014, S. 38–39; Wavelet u. Charmatz o. D. [2015]; Shropshire 2015; Franko 2017; Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 139; Andrade Ruiz 2023, S. 213–231. Das MoMA benutzte die englische Version des Titels, *20 Dancers for the XX Century*.

86 Das folgende Video veranschaulicht dies, vgl. If Tate Modern was Musée de la danse? o. D.

vor besondere Herausforderungen, da sie sowohl in den Zwischenräumen als auch in der Sammlung beziehungsweise Ausstellung mit begrenztem Platz umgehen müssen und oftmals nicht die Hauptrolle spielen.

Abb. 18: 20 Dancers for the XX Century als Teil von Musée de la danse: Three Collective Gestures, MoMA, New York, 18.–20. Oktober 2013, Fotografie: Julieta Cervantes, © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz.



Ähnlich war es zwei Jahre später in der Tate Modern: *If Tate Modern was Musée de la danse?* hieß ein zweitägiges Ereignis im gleichnamigen Museum in London in 2015, während dessen das Musée de la danse ein Wochenende lang dessen Sammlungsräume sowie die riesige Turbine Hall bespielte.⁸⁷ Charmatz, der 2012 noch unter seinem Namen mit dem 40-minütigen Stück *Flip Book* (2009) in den Tanks⁸⁸ der Tate Modern zu Gast war, präsentierte somit drei Jahre später in diesem viel größeren Rahmen einige der in den Jahren zuvor entwickelten Arbeiten des Musée de

87 Vgl. ebd. Vgl. auch Tolmie, Peter u. Giannachi, Gabriella: On Becoming an Audience. If Tate Modern Was Musée de La Danse? In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 99–106; Wood 2014; Wood: Boris Charmatz 2017; Andrade Ruiz 2023, S. 219–225.

88 Vgl. Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 136. Charmatz wurde damals zu einer einwöchigen Residency in den Tanks der Tate Modern eingeladen, in diesem Zusammenhang wurde das Stück *Flip Book* gezeigt, vgl. ebd., S. 136. Zu *Flip Book* vgl. unter anderem Wehren 2016, S. 167–178.

la danse.⁸⁹ Vom Konzept her ging es nicht mehr nur um »Gesten«, wie noch 2013 im MoMA, sondern darum, die Tate Modern zu überdenken, wie der Titel deutlich macht: Was wäre, wenn die Tate Modern zum Musée de la danse werden würde; wie könnte die Tate Modern dann aussehen?

Abb. 19: Boris Charmatz, Public Warm Up in der Tate Modern, Teil von BMW Tate Live: If Tate Modern was Musée de la danse?, 15./16. Mai 2015, © Boris Charmatz, Fotografie: © Tate (Olivia Hemingway) 2015.



Der Tanzwissenschaftler Mark Franko, der sowohl *Musée de la danse. Three Collective Gestures* als auch *If Tate Modern was Musée de la danse?* gesehen hat, schreibt in einem Aufsatz von 2017, dass es Charmatz darin nicht primär um »the problem of the entry of dance into the museum« gehe.⁹⁰ Er argumentiert dies mit der in beiden Museen gezeigten Arbeit *20 danseurs pour le XXe siècle*, die auch ausserhalb von Museen gezeigt werde: »[W]hat I want to argue in this essay is that Charmatz is using the encounter of dance and the museum in 20 Dancers in order to say something about history in general, and dance history in particular.«⁹¹ Obwohl Tanzgeschichte tatsächlich das Thema von *20 danseurs pour le XXe siècle* ist und Frankos Argument

89 Zu sehen waren die Arbeiten *À bras-le-corps*, *Levée des conflits (extended)*, *expo zéro*, *20 danseurs pour le XXe siècle*, *manger (dispersed)*, *Roman Photo*, *Adrénaline* und ein Aufwärmten mit Boris Charmatz, vgl. *If Tate Modern was Musée de la danse?* o. D.

90 Vgl. Franko 2017, o. S.

91 Ebd.

für diese einzelne Arbeit gilt, soll im Folgenden aufgezeigt werden, dass Charmatz durchaus auch an der Institution Museum interessiert ist: Wenn die Interventionen des Musée de la danse im MoMA und in der Tate Modern nämlich als eigenständige Projekte in ihrer Ganzheit betrachtet werden, wird Charmatz' Absicht, institutionelle Veränderungen innerhalb dieser Institution herbeiführen zu wollen, deutlich.

Charmatz ist sich von Anfang an der Rolle, die die choreografischen Arbeiten im MoMA einnehmen würden, bewusst: Er beschreibt in einem Interview mit der Kuratorin Ana Janevski, die das Musée de la danse ins MoMA eingeladen hatte, dass die spezifischen Räumlichkeiten, wie das grosse Atrium, genauso bedeutsam für seine Herangehensweise waren, »as MoMA was on an institutional level«⁹². Einerseits stellt sich die Grösse und der Raum des Atriums als grosse Herausforderung heraus, da Charmatz bis zu diesem Zeitpunkt viel kleinere Räume gewohnt war, und führt dazu, dass das ursprünglich geplante Format, welches eine »poster session« beinhalten sollte, angepasst werden muss.⁹³ Andererseits wolle er mit dem vergleichsmässig kleinen Musée de la danse in einen Dialog mit der machtvollen Institution des MoMA treten – »[E]ntering into a close, but possibly oblique, dialogue with the power of MoMA's display and collection«⁹⁴. Es geht Charmatz dabei nicht bloss um einen weiteren Tanzauftritt im Museum, sondern darum, über die Institution und die Rolle der Tanzkunst innerhalb dieser nachzudenken. So steht Charmatz dem aktuellen Boom, den die Tanzkunst im Museum erlebt, kritisch gegenüber:

Dancers are not just people-who-skillfully-perform-the-movements-the-artist-has-given-them, the star pupils of an art that at last has come to life. Aren't they also disruptive forces, who must be able to find in museums the ground on which they can be transformed?⁹⁵

Laut Charmatz können Tänzer*innen zwar als disruptive Kräfte innerhalb des Museums wirken, diese würden sich jedoch nur dann entfalten können, wenn das Mu-

⁹² Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 3.

⁹³ Vgl. ebd. Später spricht er sich jedoch für das Atrium aus, vgl. Charmatz 2020. In einer Publikation über Charmatz, die Janevski und David Velasco 2017 gemeinsam für das MoMA in New York herausgegeben haben, schreibt Velasco über das Atrium: »[I]n the past five years The Museum of Modern Art, in particular its Donald B. and Catherine C. Marron Atrium, has become a crucible for dance's experimentation with that long phenomenon called the modern. The Museum was designed primarily for the static arts, and the Atrium is an impossible place for dance, open and hard – yet few choreographers have put down a Marley floor to cushion its knew-cracking slate.« Velasco, David: Preface. In: ders.u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 7–9, hier S. 7.

⁹⁴ Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 4.

⁹⁵ Dance Research Journal u. Charmatz 2014, S. 51.

seum zulässt, dass es transformiert wird.⁹⁶ In einem Interview mit dem Dance Research Journal lobt er Janevski, welche »provided the conditions for a dialogue between two institutions, theirs and ours, despite the differences in their respective sizes, ages, and power«⁹⁷. Er macht deutlich, dass er darauf angewiesen sei, dass die Mega-Institution⁹⁸ MoMA Interesse an einem Dialog mit dem viel kleineren Musée de la danse und der Tanzkunst aufweist und für einen solchen bereit sein muss, was nicht selbstverständlich sei. Daraus kann geschlossen werden, dass es am einzelnen Museum liegt, ob es den Choreograf*innen und Tänzer*innen die Voraussetzungen bietet, um tatsächlich Veränderungen innerhalb der eigenen Institution anzustossen. Dies zeugt von Charmatz' kritischer Haltung zum Museum, die bereits in seinem Manifest von 2009 zu erkennen ist. Während damals jedoch seine Kritik am Centre chorégraphique national im Fokus stand, geht es nun darum, die Institution Museum zu verändern.⁹⁹ Statt blos choreografische Arbeiten im Museum zu zeigen, hat Charmatz eine eigene Institution erschaffen wollen, die die Macht (»power«) habe, mit diesen Museen in einen Dialog zu treten und sie herauszufordern.¹⁰⁰ Charmatz: »We suggest institutional invention, institutional engineering.«¹⁰¹

Das »Gastgeber-Museum«, welches vom Musée de la danse temporär eingenommen wird, wird diesem »institutional engineering« unterzogen. Die Regeln und der Habitus der Museen, in denen das Musée de la danse gastiert, werden folglich nicht übernommen, im Gegenteil: Laut Charmatz gehe es darum, ihnen aufzuzeigen, wie sie aussehen könnten, wenn sie sich verändern.¹⁰² Catherine Wood bestätigt, dass sich *If Tate Modern was Musée de la danse?* in die »institutional memory« der Tate Modern eingeschrieben habe und somit einen Einfluss auf zukünftige ähnliche Projek-

⁹⁶ Charmatz spricht der Tanzkunst durchaus die Macht zu, das Museum zu verändern: »Dance and performance are mediums that can behave inside a museum in such a way as to modify their DNA and generate artistic spaces that are not already present.« Hudon u. Charmatz 2018, S. 359.

⁹⁷ Dance Research Journal u. Charmatz 2014, S. 51.

⁹⁸ Der Begriff »Mega-Institution« geht auf Nina Möntmann zurück, die unter anderem das MoMA in New York als solche beschreibt, vgl. Möntmann, Nina: Art and its Institutions. In: dies. Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations. London: Black Dog Publishing 2006, S. 8–17, hier S. 10.

⁹⁹ In seinen Aussagen schwingt dabei noch immer das Paradox von Tanzkunst und Museum mit: Das Museum, welches sich an einem Punkt »of institutional tension« befindet, stelle für die Tanzkunst auf den ersten Blick einen unpassenden, gar absurd oder unmöglichen Raum dar, so Charmatz, vgl. Dance Research Journal u. Charmatz 2014, S. 50.

¹⁰⁰ Vgl. Hudon u. Charmatz 2018, S. 356.

¹⁰¹ Dance Research Journal u. Charmatz 2014, S. 50.

¹⁰² »The Musée doesn't try to conform to the rules and to the habitus of these museums, but rather proposes to them that they change.« Hudon u. Charmatz 2018, S. 356.

te haben werde: »We did that; we can do it again.«¹⁰³ Dies zeigt, dass das Musée de la danse das MoMA und die Tate Modern für kurze Zeit einnimmt, die Institution infiltriert und sich in ihre Ausstellungsgeschichte einschreibt. Dass dies auch eine Auswirkung auf zukünftige Projekte hat, ist durchaus das Ziel: So sind die Interventionen im MoMA für Charmatz auch »une ébauche pour le futur, [...] une projection vers une institution future souhaitable«¹⁰⁴.

Die Beispiele im MoMA und in der Tate Modern zeigen, wie das Musée de la danse die Institutionen nicht nur temporär zu infiltrieren vermochte, sondern diese nachhaltig veränderte und sich daran beteiligte, eine Grundlage für zukünftige performative Projekte zu bilden. Charmatz scheint es folglich mit dem Musée de la danse nicht nur darum zu gehen, eine neue Institution für den Tanz zu erschaffen, sondern auch, darüber hinaus wünschenswerte Institutionen der Zukunft vorzuschlagen. Hier lässt sich eine deutliche institutionskritische Haltung gegenüber dem Museum erkennen, die in den bisher vorgestellten Fallbeispielen fehlte. Zudem erhält das Vorhaben des Musée de la danse durch die Interventionen in Mega-Institutionen wie der Tate Modern und dem MoMA noch mehr Brisanz: Sein institutionskritischer Aspekt wird nämlich um eine weitere Ebene – die des »Gastgeber-Museums«, welches das Musée de la danse einlädt – erweitert. Es kann folglich behauptet werden, dass das Musée de la danse eine Form von Institutionskritik betreibt, die sich auf andere Institutionen ausweiten kann.

In der kunsthistorischen sowie tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung sind die eben besprochenen Beispiele des Musée de la danse im MoMA respektive in der Tate Modern bereits vereinzelt in Zusammenhang mit (institutionen)kritischen Fragen besprochen worden, wobei unterschiedliche Perspektiven eingenommen wurden. Tanz- und Theaterwissenschaftler*innen beleuchten insbesondere die Rolle der Tanzkunst innerhalb der neuen institutionellen Rahmenbedingungen des Museums auf kritische Weise: Die Tanzwissenschaftlerin Alessandra Nicifero schreibt 2014 einen Artikel über Charmatz' Interventionen im MoMA und beschreibt die Potenziale und Risiken, die damit verbunden sind. Einerseits versteht sie es als Chance, um mehr Gleichberechtigung bei den Verhandlungen und ästhetischen Entscheidungen, die mit der Aufführung von Tanz im Museum verbunden sind, zu erreichen.¹⁰⁵ Wenn Museen wie das MoMA und die Tate Modern den Anspruch erheben, ein kreatives Laboratorium der Gegenwart zu sein, dann habe Charmatz' Musée de la danse ein Potenzial für transformative, interdisziplinäre Veränderungen, so Nicifero.¹⁰⁶ Sie weist andererseits auch auf das Risiko hin, gegebenenfalls

103 Westerman u. Wood 2020, S. 241.

104 Charmatz 2020.

105 Vgl. Nicifero 2014, S. 41. Sie stützt sich damit auf ein öffentliches Gespräch des Choreografen Ralph Lemon von 2013 im MoMA, an dem auch Boris Charmatz und Simone Forti teilnahmen.

106 Vgl. ebd., S. 42.

eine »spectacular attraction for visitors« zu werden, »that museums are still figuring out in what format to sell and/or collect«¹⁰⁷. Eine weitere Gefahr sieht Nicifero in der Vereinfachung; so treffe Charmatz zwar mit seinen Projekten den Nerv der Zeit, gleichzeitig tendiere er dazu, »to oversimplify issues in dance's histories, pedagogies, and practices«¹⁰⁸. Niciferos Aussage kann als Argument für die These dieses Kapitels gesehen werden, dass sich Charmatz strategisch gegen bereits bestehende komplexe theater- und tanzwissenschaftliche sowie kunsthistorische Diskurse ausrichtet, was deren Vereinfachung zur Folge hat. Die Vereinfachung betrifft jedoch nicht nur, wie von Nicifero konstatiert, tanzgeschichtliche, -pädagogische und -praktische, sondern auch kunsthistorische Fragen und Diskurse, wie in diesem Kapitel aufgezeigt wurde.

Derweil nehmen Kunsthistoriker*innen und Museumsschaffende in Bezug auf das Musée de la danse eine Perspektive ein, die andere Verbindungen zu institutio-nskritischen Fragen eröffnet: Hudon schlägt im Gespräch mit Charmatz beispiels-weise den Bogen zu den 1960er und 1970er Jahren und zur Institutional Critique und will von Charmatz wissen, in welcher Verbindung zu den »conceptual artists« aus dieser Zeit er das Musée de la danse versteht.¹⁰⁹ Charmatz nennt daraufhin die Ar-beiten der Choreograf*innen Yvonne Rainer und Steve Paxton, die für »seine Ge-neration« entscheidend waren, »in refusing to see what our work had to do in the present. We would consequently provoke a rupture with the standards of an art of spectacle-for-spectacle that was so highly valued almost everywhere«¹¹⁰.

Tatsächlich bricht auch seine Generation von Choreograf*innen mit den Nor-men, wie bereits das dritte Kapitel zu Bel und Le Roy aufgezeigt hat. Während Char-matz' Vorgänger*innen Institutionalisierung jedoch ständig als ›verdächtig‹ ansa-hen, reagiere das Musée de la danse laut dem Choreografen auf einen dringenden Ruf nach Wiederaneignung und Neu-/Erfindung.¹¹¹ In einem Interview mit dem

¹⁰⁷ Ebd. Sie weist in diesem Zusammenhang zudem auf die Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* im Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe hin, die von Char-matz co-kuratiert wurde, vgl. ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 36–37. In Zusammenhang mit *Flip Book*, einer der *Three Collective Gestures* im MoMA New York, weist Nicifero auch auf Widersprüchlichkeiten zum Manifest von Charmatz hin, vgl. ebd., S. 41.

¹⁰⁹ Vgl. Hudon u. Charmatz 2018, S. 356. Sie nennt dabei keine*n dieser »conceptual artists« beim Namen, es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass unter anderem die Choro-graf*innen des Judson Dance Theater und ihre Zeitgenoss*innen gemeint sind. Zudem wird hier der Begriff ›Institutionskritik‹ wiederverwendet, ohne zu spezifizieren, an welcher Insti-tution Kritik geübt wird.

¹¹⁰ Ebd., S. 356–357. Nicifero stellt ebenfalls eine Verbindung zum Judson Dance Theater und der Grand Union her, vgl. Nicifero 2014, S. 37.

¹¹¹ In den Worten Charmatz': »The museum which seeks to ›conserve the past‹ is suddenly given the potential to reinvent its essence and the art which follows.« Hudon u. Charmatz 2018, S. 357.

Kurator Mathieu Copeland in 2013 erklärt Charmatz, dass das Musée de la danse einlade, Fragen zu stellen, (selbst)kritisch und sich selbst hinterfragend: »[T]hat is what allows us paradoxically to affirm an existing institutional construction [...].«¹¹² Demzufolge lässt sich eine Institution durch das kritische Hinterfragen der eigenen Praktiken in der Öffentlichkeit neu legitimieren. Ich sehe in dieser Aussage von Charmatz, die er nicht ausführt, eine deutliche Parallel zu den Praktiken des New Institutionalism, die seit den 1990er Jahren alternative Formen der institutionellen Tätigkeit und der Reorganisation zeitgenössischer Kunstinstitutionen reflektieren und definieren.¹¹³ Werden die Interventionen des Musée de la danse im MoMA und in der Tate Modern in Zusammenhang mit Charmatz' Aussage betrachtet, kommen diverse Fragen auf: Wurde das Musée de la danse von diesen Museen mit der Absicht eingeladen, dass es sich kritisch mit ihnen auseinandersetzt? Können diese Interventionen somit tatsächlich als eine Form des New Institutionalism gesehen werden? Diesen Fragen wird im Schlusskapitel dieser Studie nachgegangen.

4.5 Nach dem Musée de la danse

In den vorangehenden Kapiteln zum Musée de la danse habe ich mich bewusst entschieden, Charmatz als dessen Symbolfigur und Leiter ins Zentrum zu rücken. So war er Unterzeichner des Manifests, Aushängeschild des Projekts und hat sich zudem stets am Diskurs um das Musée de la danse (und darüber hinaus) aktiv und lautstark beteiligt. Es ist jedoch wichtig zu unterstreichen, dass er von einem grossen Team unterstützt wurde und immer noch wird, in dem langjährige Mitarbeitende wie »Director of Productions« Martina Hochmuth eine zentrale Rolle spielen.¹¹⁴

Das Musée de la danse war während der zehn Jahre seines Bestehens weit mehr als ein umbenanntes Centre chorégraphique national und wirkte auch ausserhalb seines Standorts in Rennes: Unter dem Namen des Musée de la danse fanden Interventionen in Theatern, Museen und im öffentlichen Raum in unterschiedlichen Formaten statt und es wurden damit grosse Erfolge gefeiert. Allerdings bestand das

¹¹² Charmatz führt aus: »[A]rt and the institution don't go well together unless as the result of a critical and interrogative positioning.« Copeland u. Charmatz 2013, S. 106.

¹¹³ Vgl. Flückiger u. Kolb: New Institutionalism Revisited 2013, S. 6. Zu New Institutionalism vgl. Kap. 1.3 und 6 dieser Studie.

¹¹⁴ Das aktuelle Team wird auf seiner Webseite aufgelistet: Contacts o. D. Martina Hochmuth wird beispielsweise, neben der Kuratorin Catherine Wood und Assistentenkuratorin Capucine Perrot der Tate Modern, in der Broschüre zu *If Tate Modern was Musée de la danse?* (2015) erwähnt, vgl. BMW Tate live. If Tate Modern Was Musée de la danse? 2015., unpaginiert, letzte Seite. Charmatz hat erwähnt, ohne genauer darauf einzugehen, dass die Idee eines Musée de la danse von seiner langjährigen Mitarbeiterin Angèle Le Grand stammt, vgl. Copeland u. Charmatz 2013, S. 108; Wood 2014, S. 127.