

Tanzkunst und Museum paradox sind? Kann das Musée de la danse als neue, alternative Institution und die choreografischen Arbeiten, die in dessen Rahmen entstanden sind, als Institutionskritik gesehen werden und wie reagieren die Institutionen Museum und Theater darauf? Zunächst sollen das Musée de la danse und das Manifest von Charmatz in den Fokus gerückt werden.

4.2 Boris Charmatz: Musée de la danse (2009–18)

2009 bewirbt sich Boris Charmatz mit einem aussergewöhnlichen Konzept für die Leitung des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne: Er verfasst ein Manifest für ein Musée de la danse, in welches er als neuer Leiter das Centre umwandeln möchte.¹⁹ Wie in Kapitel 2.5 dargelegt wurde, werden Choreograf*innen nach einer zwanzigjährigen Pause seit der Jahrtausendwende zwar wieder vermehrt eingeladen, in Museen aufzutreten, ein »Museum für Tanz« stellt zu dieser Zeit jedoch eine Neuheit dar.²⁰ Charmatz' Manifest erinnert an Yvonne Rainers NO Manifesto von 1965; wie im Folgenden dargestellt werden soll, kann dieser Text, ähnlich wie Rainers Manifest, als Institutionskritik gelesen werden.²¹ Wie bei Bel und

-
- 19 Für Charmatz' Manifest vgl. Charmatz o. D. [2009]. Es wurde in Französisch und Englisch auf der Webseite des Musée de la danse und in verschiedenen Publikationen, Zeitschriften und Broschüren veröffentlicht, beispielsweise in der Broschüre zu *If Tate Modern was Musée de la danse?* (2015), vgl. unter anderem Daurier, Romaric u. Bardiot, Clarisse (Hg.): Cabaret de curiosités. Black/White/Live Box. Valenciennes: Le phénix scène nationale u. Éditions Subj ectile 2013; Charmatz, Boris: Manifesto for a Dancing Museum. In: Solomon, Noémie (Hg.): *Dance. An Anthology*. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 233–240; Charmatz, Boris: Manifesto for a National Choreographic Centre. In: *Dance Research Journal*, 46, 3/2014, S. 45–48; *If Tate Modern Was Musée de la danse?* 2015.
- 20 2009 gibt es zwar einige Institutionen, die sich als »Tanzmuseum« bezeichnen, ihre Konzepte unterscheiden sich jedoch frappant von dem des Musée de la danse. Zu nennen sind unter anderem das Tanzmuseum des Deutschen Tanzarchivs in Köln, in dem Bestände aus dem Archiv gezeigt werden, das Dansmuseet in Stockholm, in dem »costumes, masks and visual art related to dance and theater« ausgestellt werden, Rolf de Marés Les Archives Internationales de la Danse und das National Museum of Dance in Saratoga Springs in den USA, dessen Ziel es ist, »to honor innovators who have made an indelible contribution to American professional dance«. Vgl. Das Tanzmuseum o. D.; Dansmuseet o. D.; Goffredi, Paule: *Les Musées de la danse de Rolf de Maré et Boris Charmatz*. In: Chevalier, Pauline (Hg.): *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée pratiques, publics, médiations*. Montpellier: Éditions Deuxième Époque 2018 (=À la croisée des arts), S. 171–183; Museum History o. D. Zum institutionellen Sammlungsinteresse an der Tanzkunst und ihrer Geschichte vgl. zudem Andrade Ruiz 2023, S. 88–96.
- 21 Zu Rainers Manifest vgl. Rainer 1974, S. 71. Vgl. zudem Kap. 2.2. Zu Künstler*innenmanifesten vgl. unter anderem Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): »Clear the Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Interdisziplinäre Positionen«. Bielefeld: transcript 2017.

Le Roy existiert somit auch in diesem Fallbeispiel ein Bezug zu den US-amerikanischen Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre.

Charmatz beginnt das Manifest mit einer Schilderung seiner Unzufriedenheit mit den Begriffen »centre«, »chorégraphique« und »national« und schlägt vor, diese hinter sich zu lassen.²² So sei es an der Zeit, dass sich ein Centre chorégraphique national über das blosse Choreografische hinaus erstrecken sollte.²³ Damit knüpft er an eine Kritik an, die er als Teil der französischen Gruppe Signataires du 20 août bereits zehn Jahre zuvor in einem Brief zu den Centres chorégraphique nationaux äusserte.²⁴ Er möchte es in ein Musée de la danse umwandeln und die Aufgaben dieser Institution, die sich im Laufe ihrer Geschichte etabliert haben, überdenken.²⁵ Jede dieser Aufgaben soll durch ein neues »Prisma« angeschaut werden; Forschung und Kreation, Bildung und Spass, die Arbeit einzelner Künstler*innen sowie kollektive Projekte gehören für Charmatz dazu.²⁶ Charmatz möchte sich beim Kreieren neuer Projekte im Centre chorégraphique national nicht mehr damit zufrieden geben, innerhalb der etablierten Systeme zu bleiben und diese noch weiter zu bestätigen. Stattdessen habe er vor, für die Stadt Rennes und die Region der Bretagne ein symbolisches Vehikel (»véhicule symbolique«) zu erschaffen, das sowohl die Aufgaben ei-

22 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 1.

23 Ebd. Die Centres chorégraphiques nationaux wurden in den 1980er Jahren in Frankreich gegründet, um die kreative Tätigkeit der leitenden Person und die Verbreitung ihrer Werke umzusetzen, vgl. Les centres chorégraphiques nationaux o. D. Mittlerweile gibt es 19 davon, die auf der Webseite der Association des Centres chorégraphiques nationaux einzeln vorgestellt werden, vgl. Association des Centres chorégraphiques nationaux o. D. 2022 war das Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne auf der Webseite der ACCN noch immer mit der Webseite des Musée de la danse verknüpft. Es gibt zudem zwei Centres nationaux de la danse CN D, eines in Paris Pantin und eines in Lyon, die beide 1998 eröffnet wurden. Zu deren Mission gehört laut der Webseite die Unterstützung und Verbreitung von Projekten, professionelle Ressourcen zur Verfügung zu stellen, künstlerische und kulturelle Vermittlung, Tanztraining und -ausbildung, aber auch Publikationen zu veröffentlichen, eine Mediathek & Cinemathek, Sammlungen sowie Recherche, vgl. Missions CN D o. D. Die Aufgaben der Centres nationaux de la danse sind viel breiter ausgelegt als in den Centres chorégraphiques nationaux, wobei auch ein Fokus auf die Überlieferung der Projekte, beispielsweise durch Publikationen und eine Sammlung, gelegt wird. 2018 fand zudem ein sechsteiliges Programm statt, für welches sechs internationale Kunstorte (»art sites«) eingeladen wurden, das Centre national de la danse während eines Wochenendes einzunehmen. Dazu gehörten neben dem Musée de la danse auch namhafte Kunstmuseen wie das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid und das Art Institute of Chicago. Vgl. L'invitation aux muséeso. D.

24 Zu den Signataires du 20 août (die sich frei mit »Unterzeichner*innen des 20. Augusts« übersetzen lassen) vgl. Janevski u. Wavelet 2017, S. 38–39; Sabisch 2017, S. 52–53.

25 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 2. Eine Neubenennung helfe dabei, wie die Choreografin Sara Wookey schreibt, vgl. Wookey 2020, S. 17.

26 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 2.

nes Centre chorégraphique national erfüllen als auch eine neue, ungewöhnliche und radikale Richtung einschlagen könne. Es soll zu einem offenen Ort werden, statt zu einem Altarraum (»sanctuaire«) für die Kunst, was als Andeutung an das Museum als Schrein verstanden werden kann.

Er beschreibt, wie seine Idee, ein Musée de la danse zu erschaffen, widersprüchlich wirken könne; so werde die flüchtige Tanzkunst laut Charmatz oftmals in einen Gegensatz zur bildenden Kunst gesetzt, die als statisch und dauerhaft aufgefasst und bevorzugterweise im Museum präsentiert werde.²⁷ Darauffolgend wird klar, dass Charmatz nicht nur am Centre chorégraphique national, sondern auch an der Institution Museum Kritik übt: Im Satz »il n'est pas question de fabriquer un musée mort, ce sera un musée vivant de la danse« wird sein Verständnis des Museums als Mausoleum unmissverständlich.²⁸ Hier schlägt er eine Erneuerung vor, da das Museum mittlerweile so lebendig sein könne wie das Theater.²⁹ Um das »musée vivant de la danse« zu erschaffen, das ihm vorschwebt, sei es zuerst nötig, das Bild des traditionellen Museums zu vergessen.³⁰ Dabei unterlässt er es, die langjährige Institutional Critique am Museum, die sich unter anderem mit solchen Fragen beschäftigt, sowie die Entwicklung innerhalb vieler Museen seit der Jahrtausendwende zu erwähnen.³¹ Das deutet darauf hin, dass er dem Museum ein Image überstülpen möchte, das 2009 eigentlich gar nicht mehr gilt, seinem Vorhaben jedoch Relevanz und Brisanz verleiht. So ist es ein kühnes Unterfangen, eine neue Institution für den Tanz innerhalb der bereits existierenden Institution des Centre chorégraphique national zu erschaffen und somit bestehende Strukturen zu hinterfragen – wahrscheinlich ist es dies noch mehr, wenn er dafür über die Grenzen seiner Disziplin hinausgeht.

Ist das Manifest jedoch auch als Provokation gegenüber dem Museum zu verstehen, wenn er darin als Choreograf am Museum Kritik übt und Erneuerungen vorschlägt? Tatsächlich war das Manifest zunächst für ein Gremium von Personen gedacht, das über die neue Leitung des Centre chorégraphique national entscheidet und die es offensichtlich überzeugt hat. Seit dem Amtsantritt von Charmatz wurde es prominent auf der Webseite des Musée de la danse publiziert.³² Anhand von Charmatz' Projekten im Museumskontext wird ersichtlich, dass es einige Jahre gedauert hat, bis Museumsschaffende auf ihn und das Musée de la danse aufmerksam

27 Für den gesamten Absatz vgl. Ebd.

28 Vgl. Ebd., S. 2–3. Frei übersetzt: »Es soll kein totes Museum werden, sondern ein lebendiges Museum für Tanz.«

29 Vgl. Ebd., S. 2.

30 Vgl. Ebd., S. 3.

31 Vgl. dazu unter anderem Kap. 2.3 und 3.5.

32 Ebd.

wurden.³³ Es bleibt also fraglich, inwiefern Charmatz zum Zeitpunkt der Gründung des Musée de la danse die Institution Museum tatsächlich neu erfinden wollte. Es ging ihm mit dem Musée de la danse jedoch darum, auf eine tradierte Museumsvorstellung zu verweisen und es gegen einen langjährigen Diskurs strategisch auszurichten, wie in Kapitel 4.3 erläutert wird.

In seinem Manifest wird deutlich, dass ihn das Museum vor allem für die Realisation seiner (Tanz-)Projekte interessiert: Es gehe ihm vorerst nicht um einen physischen, sondern um einen mentalen Raum (»espace«); so biete dieser die Möglichkeit, Spass zu haben und frei kreieren zu können.³⁴ Charmatz formuliert im Manifest eine eigene Definition von ›Museum‹, wie insbesondere im zweiten Teil des Manifests deutlich wird: Diese besteht aus zehn Geboten, die Charmatz ebenfalls als Teil seiner Bewerbung für die Leitung des Centre chorégraphique national verfasst hat und die sein Konzept weiter erläutern.³⁵ So soll das Musée de la danse ein Mikro-Museum (»micro-musée«) sein, das zwar klein sei, jedoch den Aufgaben eines »richtigen« Museums nachgehe; dazu zählt er »conservation, création, recherche, exposition, diffusion, sensibilisation, médiation«.³⁶

Obwohl es ein von Charmatz initiiertes künstlerisches Projekt sei, sollen sich zahlreiche Künstler*innen daran beteiligen, was für die Entwicklung des Musée de la danse zentral sei; zudem soll es sich weder auf choreografische Projekte beschrän-

33 2012 zeigte Charmatz in den Tanks der Tate Modern in London das Stück *Flip Book*, welches noch unter seinem Namen (statt dem des Musée de la danse) angekündigt wurde. Zu *Flip Book* vgl. weiter unten in diesem Kapitel und exemplarisch Wehren 2016, S. 167–178; Solomon, Noémie: *Choreography Unstill. Experimental Imaginaries in Boris Charmatz's Flip Book*. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): *MoMA Dance. Boris Charmatz*. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 71–84. Im gleichen Jahr co-kuratierte Charmatz zudem eine Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe mit dem Titel *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, zusammen mit Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer und Peter Weibel. Zu *Moments* vgl. exemplarisch Gareis, Sigrid; Schöllhammer, Georg u. Weibel, Peter (Hg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Köln: Walther König 2013; Lista 2014; Nicifero 2014; Büscher, Barbara u. Cramer, Franz Anton: *Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen. Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch*. Berlin u. Leipzig: Qucosa 2021, S. 50–72.

34 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 2–3. Charmatz: »Il me semble que sous l'appellation de ›Musée‹, des artistes vont pouvoir s'amuser et créer librement.« Ebd., S. 2. Frei übersetzt: »Es scheint mir, dass sich Künstler*innen unter dem Begriff ›Museum‹ vergnügen und frei kreativ sein können.«

35 Vgl. ebd., S. 4–5. Dabei handle es sich nicht um Regeln, sondern um Gebote, die Charmatz aus Prinzip nicht brechen und nicht gebrochen sehen will.

36 Vgl. ebd., S. 4. Frei übersetzt: »Konservierung, Kreation, Forschung, Ausstellung, Verbreitung, Sensibilisierung, Vermittlung.«

ken noch versuchen zu definieren, was Tanz sei.³⁷ Als provokantes Museum (»musée provoquant«) habe es eine konsequent zeitgenössische Herangehensweise an die Tanzkunst und hinterfrage bestehende und akzeptierte Konventionen.³⁸ Das künstlerische Schaffen und die Erfahrung des Publikums stünden im Mittelpunkt, was zur Folge habe, dass es nicht ein Ort für Akkumulation und Repräsentation, sondern ein Ort des Diskurses und der Kontroverse sein soll.³⁹

Damit äussert sich Charmatz auf provokative Weise kritisch gegenüber dem Museum als Sammlungs- und Konservierungsraum; gleichzeitig widerspricht er sich selbst, da er weiter oben im Manifest behauptet, das Musée de la danse solle die Aufgaben eines »echten« Museums übernehmen, wobei er Konservierung als Erstes nennt. Es wird aus dem Manifest noch nicht klar, wie er dies umzusetzen gedenkt. Vieles lässt er offen und formuliert oftmals nur vage, was den Kern seines Projekts ausmachen wird. Dies deutet darauf hin, dass genau das Teil des Konzepts ist: Als durchlässiges Museum (»musée perméable«) lasse das Musée de la danse eine fixe Identität hinter sich und Unterschiede zu; so bestehe es aus komplexen Zeitlichkeiten (»musée aux temporalités complexes«), indem es sich sowohl mit Beständigkeit als auch mit Flüchtigkeit befasse, mobil sei und auf unerwartete Orte übergreife.⁴⁰ Als ein kooperatives Museum (»musée coopératif«) sei es zwar unabhängig, kooperiere jedoch mit Tanzinstitutionen, Museen, Galerien und Universitäten, mit professionellen Tänzer*innen sowie mit Amateur*innen gleichermaßen.⁴¹ Das Musée de la danse existiere unmittelbar (»musée immédiat«), sobald die erste Geste vollzogen werde.⁴² Auf der letzten Seite signiert Charmatz das Manifest mit seinem Namen und dem Zusatz »Fait à Leipzig, Berlin, Vienne, Rennes, Vanves, Bruxelles, Montreuil, en l'espace de quelques nuits tenaces«⁴³.

Wie ich im Folgenden aufzeigen werde, war das Manifest der Startschuss für seine Tätigkeit als Leiter dieser neuen Institution. Als Musée de la danse ist jedoch

37 Vgl. ebd. Dies beschreibt er unter »musée d'artistes« (frei übersetzt: »Museum der Künstler*innen«), »musée incorporé« (»integriertes Museum«) und »musée excentrique« (»exzentrisches Museum«).

38 Vgl. ebd.

39 Vgl. ebd. Dies beschreibt er unter »un musée transgressif« (»ein grenzüberschreitendes Museum«).

40 Vgl. ebd., S. 5.

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. ebd.

43 Ebd. Frei übersetzt: »Gemacht in Leipzig, Berlin, Wien, Rennes, Vanves, Brüssel, Montreuil, innerhalb einiger hartnäckiger Nächte.« Zudem ist in der Fusszeile des Dokuments, die in diesem Fall seitlich statt unterhalb des Textes zu finden ist, die Adresse aufgeführt, wobei dort Centre chorégraphique national statt Musée de la danse steht. An dieser Stelle werden auch die Geldgeber*innen und Unterstützer*innen des Projekts genannt, wie das Ministère de la culture und die Stadt Rennes, vgl. ebd.

nicht nur das umbernannte Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne zu verstehen, sondern ein weitergreifendes Konzept, das Charmatz und ein grosses Team von Mitarbeitenden verschiedener Disziplinen während zehn Jahren verfolgten. Innerhalb dieses Rahmens ist es zu zahlreichen Projekten, Produktionen und Zusammenarbeiten gekommen, deren Fokusse sich über die Jahre verschoben und dazu geführt haben, dass sich das Musée de la danse laufend veränderte. Im Folgenden soll anhand von ausgewählten Arbeiten beleuchtet werden, wie Charmatz dabei wiederholt bereits existierende – häufig institutionskritische – Diskurse strategisch nutzte, um das Musée de la Danse dagegen auszurichten.

Abb. 16: Musée de la danse, Rennes, 2014, © die Autorin.



4.3 Die strategische Ausrichtung des Musée de la danse

Zum Zeitpunkt der Gründung des Musée de la danse im Jahr 2009 hatte Charmatz den Eindruck, dass die Bildungs- und Theaterinstitutionen nicht ausreichen würden, um die Tanzkunst in ihrer Komplexität zu präsentieren.⁴⁴ In einem Gespräch mit Franz Anton Cramer präzisiert Charmatz, dass die Tanzkunst etwas sei, das erprobt (in der Tanzschule und im Tanzstudio) oder performt (auf einer Theaterbühne) werden müsse.⁴⁵ Charmatz hegte jedoch das Bedürfnis nach einem dritten Raum, der sich zwischen Theorie und Praxis befindet:

Musée de la danse is one potential third space where you could experience dance on a wider scale, from written dance to reading dance, from the dance video or film to the dance floor, from the archive to the exhibition.⁴⁶

Es ging Charmatz darum, darüber nachzudenken, was Tanzkunst heute sein und wie sie aussehen könne und was benötigt wird, diese zeitgemäß auszustellen.⁴⁷ Im Museum fand er einen potenziellen Raum, »which [...] provides an opportunity for thinking freely«⁴⁸. In diesen Aussagen lässt sich eine institutionskritische Haltung gegenüber dem Theater feststellen, die an die Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre erinnert, die ebenfalls einem Bedürfnis nach Raum für ihre Arbeiten nachgingen, wie im zweiten Kapitel erläutert wurde.

Charmatz knüpft somit nicht nur an einen langjährigen Diskurs und eine Tradition in der Tanzgeschichte ein, sondern legitimiert auch die Erschaffung des Musée de la danse. Seiner Meinung nach sei es unbedingt notwendig gewesen, »to invent new conceptual frameworks if we want something suited for a wild, expanded, and shifting notion of art«⁴⁹. Das lebendige und experimentelle Musée de la danse »provides a vehicle for thinking about art and contemporary issues in new ways, through the prism of dance and performance«, wobei es laut Charmatz auch eine Er-

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

45 Vgl. Cramer u. Charmatz 2016, S. 136.

46 Ebd. Laut Charmatz biete das Musée de la danse die Möglichkeit »for a renewal of the terms of reference for a collection, a museum, of dissemination, and so a renewal of art itself«, vgl. ebd.

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

48 Dance Research Journal u. Charmatz, Boris: Interview with Boris Charmatz. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 49–52, hier S. 50. Charmatz nimmt die Definition des Mouseion als Ort der Musen als Aufhänger und beschreibt, wie er dies weniger in Zusammenhang mit Objekten, sondern mehr als einen Ort der Inspiration verstehe, vgl. Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 5.

49 Ebd.