

Kunst aufgelehnt und diesen Begriff und Diskurs geprägt, so die Philosophin Juliane Rebentisch.²⁰ Diese Phase der Institutionskritik am Museum fällt genau mit der Zeit zusammen, in der Trisha Brown, die Choreografin des ersten Fallbeispiels, und einige ihrer Zeitgenoss*innen in New Yorker Museen auftraten, was eine Reihe von Fragen aufwirft: Wie geht der Auszug gewisser bildender Künstler*innen aus dem Museum mit dem gleichzeitigen Einzug der hier besprochenen Choreograf*innen in dieselbe Institution einher? Wie äussert sich die Institutionskritik von Brown und ihren Kolleg*innen und welche Institution wird kritisiert?

Ab den 2010er Jahren findet mit Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Boris Charmatz und Anne Teresa De Keersmaeker eine jüngere Generation von Choreograf*innen den Weg ins Museum, deren Arbeiten in der vorliegenden Studie als weitere Fallbeispiele besprochen werden. Einige Choreograf*innen dieser Generation werden in der tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung dem sogenannten Konzepttanz zugeordnet.²¹ Wie ihre Vorgänger*innen aus den 1960er und 1970er Jahren werden sie ebenfalls wiederholt in Zusammenhang mit Institutionskritik besprochen, unter anderem wegen ihrer Arbeiten, die für den Museumskontext entstehen. Wie sind diese Choreograf*innen den Institutionen Theater und Museum gegenüber eingestellt und welche Verbindungen bestehen zur Generation der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen? Diese Fragen leiten in die Thematik der vorliegenden Studie ein.

1.2 Forschungsstand: Choreografie und Institutionskritik

Die Fallbeispiele in dieser Studie werden in der tanz- und theaterwissenschaftlichen sowie in der kunsthistorischen Forschung in Zusammenhang mit Institutionskritik besprochen. In meiner Studie nehme ich somit auf einen bereits existierenden interdisziplinären Diskurs Bezug. Es folgt ein Forschungsstand zur Institutionskritik in der Choreografie und Tanzkunst, wobei der Fokus auf die Choreograf*innen des Judson Dance Theater (hauptsächlich auf Trisha Brown), die Choreograf*innen des Konzepttanzes (insbesondere auf Xavier Le Roy, Jérôme Bel und Boris Charmatz) und deren Zeitgenoss*innen (Anne Teresa De Keersmaeker) sowie auf die Verbindungen zwischen ihren Generationen gelegt wird.²² Am Ende des Forschungsstan-

20 Vgl. Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= Edition Suhrkamp, Bd. 2318), S. 264.

21 Vgl. Kap. 3.1, dort wird unter anderem auf den Begriff ›Konzepttanz‹ eingegangen. Anne Teresa De Keersmaeker wird nicht dem Konzepttanz zugeordnet und nimmt deshalb eine Sonderposition in der vorliegenden Studie ein, vgl. dazu Kap. 1.2 und 6.

22 Dafür wird der Forschungsstand zur Institutionskritik in der Choreografie und Tanzkunst mit dem Forschungsstand zu Choreograf*innen des Judson Dance Theater, den Konzepttanz-Choreograf*innen und Anne Teresa De Keersmaeker in einen Zusammenhang gebracht. Für

des, im darauffolgenden Kapitel zu den Begriffsklärungen, wird zudem auf den Begriff ›Institutionskritik‹ eingegangen und dessen Verwendung und Bedeutung innerhalb dieser Studie erläutert.

Die Arbeiten von Trisha Brown und anderen Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen, die in den 1960er und 1970er Jahren entstanden sind, werden in der Forschung mit einer Vielzahl von Adjektiven beschrieben, die deren Neuheit und Andershaftigkeit unterstreichen sollen; dazu gehören »postmodern«²³, »interdisziplinär«²⁴, »avantgardistisch«²⁵, »radikal«²⁶ und »experimentell«²⁷. Der Aspekt der Hinterfragung damaliger Tanzästhetiken, Kodifizierungen, Paradigmen, Konventionen und des Ausbrechens aus diesen steht dabei meistens im Fokus, wobei auch die alternativen Räumlichkeiten, Formate und Settings, die von den Choreograf*innen anstelle von traditionellen Varianten gewählt werden, immer wieder

den jeweiligen spezifischen Forschungsstand zu den einzelnen Choreograf*innen und Fallbeispielen vgl. die entsprechenden Kapitel in der vorliegenden Studie. Zur Institutionskritik in der visuellen Kunst vgl. zudem Kap. 2.3 und 3.5.

- 23 Zum problematischen Begriff ›postmodern‹ und der dazugehörigen Debatte vgl. Kap. 2.2.
- 24 Vgl. unter anderem Banes, Sally: *Democracy's Body. Judson Dance Theater and Its Legacy*. In: *Performing Arts Journal*, 5, 2/1981, S. 98–107, hier S. 98. Olga Viso, die damalige Direktorin des Walker Art Center, benutzt das Adjektiv »multidisziplinär«, vgl. Viso, Olga: Foreword. In: Eleey, Peter (Hg.): *Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008, S. 6–7, hier S. 6.
- 25 Vgl. unter anderem Banes 1981, S. 98; Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2002 (= Rowohlts Enzyklopädie, Bd. 55637), S. 256; Burt, Ramsay: *Against Expectations. Trisha Brown and the Avant-Garde*. In: *Dance Research Journal*, 37, 1/2005, S. 11–36, hier S. 12; Hardt, Yvonne: *Re/enacting Yvonne Rainers Continuous Project – Altered Daily*. Zur Re/konstruktion institutionskritischer Tanzkunst. In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): *Choreographie und Institution. Zeitenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld: transcript 2011 (= Tanz-Scripte, Bd. 24), S. 233–256, hier S. 234.
- 26 Vgl. unter anderem Banes 1981, S. 99; Burt 2005, S. 16.
- 27 Vgl. unter anderem Banes 1981, S. 99; Weinberg, Adam u. Stainback, Charles: Foreword. In: Teicher, Hendel (Hg.): *Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*. Katalog zur Ausstellung in der Addison Gallery of American Art, Andover. Cambridge, MA: MIT Press 2002, S. 9–11, hier S. 9; Burt 2005, S. 16; Bither, Philip: *From Falling and Its Opposite, and All the In-Betweens*. In: Eleey, Peter (Hg.): *Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008, S. 8–17, hier S. 14; Rosenberg, Susan: *Trisha Brown. Choreography as Visual Art*. Middletown, CT: Wesleyan University Press 2017, S. 15; Janevski, Ana: *Judson Dance Theater. The Work Is Never Done – Sanctuary Always Needed*. In: dies. u. Lax, Thomas (Hg.): *Judson Dance Theater. The Work Is Never Done*. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 26–35, hier S. 27.

erwähnt werden.²⁸ Folglich kann argumentiert werden, dass der kritische Umgang dieser Choreograf*innen mit der Institution Theater und ihren damaligen Normen in der Forschung von Beginn an thematisiert wurde, wenn auch nicht unter dem spezifischen Begriff ›Institutionskritik‹. So erwähnt beispielsweise die Tanzhistorikerin Sally Banes 1981 in ihrer Publikation über das Judson Dance Theater, dass die Choreograf*innen die Proszenium-Bühne hinter sich gelassen haben, während die Performancetheoretikerin Marianne Goldberg 1986 Brown selbst zu Wort kommen und ausführlich über die ungewöhnlichen Bühnensituationen in ihren Arbeiten berichten lässt.²⁹ 2002 wird im Katalog zu einer Ausstellung von Brown in der Addison Gallery of American Art in Andover (USA) unterstrichen, wie wichtig die Institution in Browns Herangehensweise sei.³⁰

Der Terminus ›Institutionskritik‹, der auf das englische Pendant ›Institutional Critique‹³¹ zurückgeht, das besonders in der kunsthistorischen Forschung geprägt wurde, wird in der Forschung zu Brown und dem Judson Dance Theater jedoch lange nicht benutzt. Die Tanzkuratorin und -wissenschaftlerin Pirkko Husemann betont in ihrer Publikation *Choreographie als kritische Praxis* 2009 als eine der Ersten das institutionskritische Element im US-amerikanischen Tanz der 1960er und 1970er Jahre und sieht insbesondere in den *dance concerts* des Judson Dance Theater »die Erprobung verschiedener Methoden, Stile und Formate ohne den institutionellen Druck des Theaters und jenseits von hierarchisch organisierten Ensembles«³². In der bereits erwähnten Publikation zu *Choreographie und Institution* von 2011 bespricht die Tanzwissenschaftlerin Yvonne Hardt das Judson Dance Theater, insbesondere Yvonne Rainers Arbeit *Continuous Project – Altered Daily* (1970), unter dem Aspekt der Institutionskritik und sieht in der Choreografin »eine der zentralen Figuren einer sich in den 1960er und 70er Jahren entwickelnden institutionskritischen Tanzkunst in den USA«³³. 2017, in der neusten umfassenden Publikation zu Trisha Brown, schreibt mit Susan Rosenberg eine Kunsthistorikerin über Browns Arbeit, die diese mehrmals, wenn auch nur am Rande mit Institutionskritik in Zusammenhang

28 Vgl. unter anderem Banes 1981, S. 98–99; Bither 2008, S. 14; Lax, Thomas: Allow Me to Begin Again. In: Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 14–25, hier S. 15.

29 Vgl. Banes 1981, S. 99; Goldberg, Marianne: Trisha Brown. »All of the Person's Person Arriving«. In: The Drama Review, 30, 1/1986, S. 149–170, hier S. 168.

30 Vgl. Weinberg u. Stainback 2002, S. 9.

31 Zum Begriff und Diskurs vgl. unter anderem Kap. 1.3, 2.3 und 3.5.

32 Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis*. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen. Bielefeld: transcript 2009 (= TanzScripte, Bd. 13), S. 63. Zum Kritikbegriff in Theorie und Praxis vgl. ebd., S. 39–67.

33 Hardt 2011, S. 233–255, hier S. 233.

setzt. So hält sie gleich im ersten Kapitel fest: »Brown's introduction of an experimental work to a context other to it challenged assumptions, predispositions, and prejudices of modern dance, an act closely related to what came to be known in the 1970s as the art of ›institutional critique‹.«³⁴ Für die vorliegende Studie relevant ist zudem, dass Rosenberg Browns Tanzstück *Locus* (1975) an einer Stelle mit Brian O'Dohertys institutionskritischen Essays zum *White Cube*, die der Künstler und Kunstkritiker zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin *Artforum* publizierte, in Verbindung bringt.³⁵ Eine Parallele lässt sich hier zu den Aussagen des Tanz- und Performancesschaftlers André Lepecki ziehen, der im Jahr 2006 eine Verbindung von Browns Arbeit mit dem musealen weissen Raum herstellt, wenn er über Brown und die Choreografin La Ribot in Zusammenhang mit dem Maler Jackson Pollock schreibt.³⁶ Er geht auf Browns zeichnerische Arbeit ein und wie diese in den vergangenen Jahren vermehrt in Museen ausgestellt wurde; zudem verweist er auf ihre ortsspezifische performative Arbeit *It's a Draw/Live Feed* (2002), in der sie mit ihrem Körper auf einer weissen Fläche am Boden eines leeren (Museums-)Raumes »zeichnet-tanz« (»dances-draws«).³⁷

Es ist nicht klar, weshalb der Terminus ›Institutionskritik‹ erst seit kurzem in Zusammenhang mit der Arbeit der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen verwendet wird. Ein Grund könnte sein, dass institutionellen Fragen in der Tanzwissenschaft lange wenig Beachtung geschenkt wurde – ganz im Gegensatz zur Kunstgeschichte, die sich seit den 1960er Jahren mit Institutionskritik auseinandersetzt.³⁸

34 Rosenberg 2017, S. 15.

35 Vgl. Rosenberg 2017, S. 153–155. Ferner erwähnt Rosenberg den Kritiker Craig Owens, der laut Rosenberg in Browns erster ortsspezifischer Arbeit für den Theaterkontext, *Glacial Decoy* (1979), einen institutionskritischen Ansatz erkennt, jedoch ohne dies explizit zu benennen, vgl. Owens 2017; Rosenberg 2017, S. 241. Vgl. dazu Kap. 2.4 dieser Studie. Zu Brian O'Doherty vgl. O'Doherty, Brian u. Kemp, Wolfgang: *In der weissen Zelle*. Berlin: Merve 1996 (= Internationaler Merve Diskurs, Bd. 190); O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of Gallery Space* [1986]. Berkeley, CA: University of California Press 1997. Vgl. zudem insbesondere Kap. 5.2 dieser Studie.

36 »As their dances meet visual arts in the institutional context of the museum and in the discursive context of art historiography – are already in ›cross-temporal‹ dialogue with, and already in a ›cross-national‹ critique of, the art practices and master discourses that preceded them.« Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York, NY u. London: Routledge 2006, S. 67.

37 Vgl. ebd., S. 68–69, hier S. 69. Die Uraufführung der Arbeit *Draw/Live Feed* fand 2002 im Theater du Hangar in Montpellier statt, ein Jahr später war sie im Fabric Workshop and Museum in Philadelphia zu sehen. Zu Browns zeichnerischer Arbeit und den Ausstellungen, die diese zeigten, vgl. zudem Kap. 2.5. Auf den Begriff ›Ortsspezifität‹ gehe ich auf S. 37–38 nochmals ein.

38 Vgl. Hardt u. Stern 2011, S. 8.

Für das wachsende Interesse der Tanzwissenschaft an diesem Thema scheint die Arbeit der Choreograf*innen zentral zu sein, die dem sogenannten Konzepttanz zugeordnet werden und zu denen auch Xavier Le Roy, Jérôme Bel und Boris Charmatz – deren Arbeiten mir als weitere Fallbeispiele dienen – gezählt werden, wobei insbesondere Le Roy und Bel den Diskurs dominieren.³⁹

Während der kontroverse und mittlerweile vieldiskutierte Begriff ›Konzepttanz‹ anfänglich von diversen Kritiker*innen verwendet wurde, um bestimmte aufstrebende Choreograf*innen der 1990er Jahre zu kategorisieren, wurde in der Forschung zu diesen Choreograf*innen von Beginn an über ihre kritische Einstellung gegenüber der Institution Theater geschrieben, wie im Folgenden aufgezeigt wird. Es handelt sich dabei um eine Generation von Choreograf*innen, die kollektiv, unabhängig und interdisziplinär arbeiten, statt fixen Ensembles anzugehören.⁴⁰ Zudem beteiligen sie sich aktiv und lautstark an laufenden Diskursen um ihre Arbeit und die Arbeitssituation, beispielsweise als Gruppe Signataires du 20 août, die 1999 in einem Brief öffentlich Kritik an den Centres chorégraphiques nationaux äusserten.⁴¹ Husemann schreibt 2002 darüber, wie Le Roy und Bel Theaterkonventionen und -mittel hinterfragen; auch die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Sabine Huschka beschreibt in ihrer Publikation *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien* im selben Jahr, wie Bel über Mechanismen im Theater nachdenkt.⁴² 2004 geht Lepecki explizit auf die Black Box des Theaters ein, die seiner Meinung nach von Bel auf mehreren Ebenen zerlegt werde.⁴³

-
- 39 Zum Begriff und Diskurs des ›Konzepttanzes‹ und zu dessen Forschungsstand vgl. Kap. 3.1. Charmatz wird zwar auch dem Konzepttanz zugeschrieben, in diesem Zusammenhang in der Forschung jedoch weniger extensiv besprochen als Le Roy und Bel. Nicole Haitzinger wählt 2011 unter anderem Charmatz' Manifest für das Musée de la danse, um über die Institutionalisierung von Tanz zu schreiben, vgl. Haitzinger, Nicole: Die Kunst ist dazwischen. Programme und Manifeste zur kulturellen Institutionalisierung von Tanz. In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld: transcript 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 119–136, hier S. 120–124. Zum Manifest und dem Musée de la danse vgl. Kap. 4.2.
- 40 Vgl. Keil, Marta: The Curator as a Culture Producer. 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. 320–326, hier S. 321–322. Vgl. dazu Kap. 3.1.
- 41 Vgl. Janevski, Ana u. Wavelet, Christophe: How to Write a Counter-History. A Conversation. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): *MoMA Dance. Boris Charmatz*. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 37–52, hier S. 38–39. Charmatz und Wavelet gehörten unter anderem dazu.
- 42 Vgl. Huschka 2002, S. 327; Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt: Books on Demand 2002, S. 69.
- 43 Vgl. Lepecki, André: *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London u. New York, NY: Routledge 2004, S. 170–181, hier S. 175. Darauf wird in Kap. 3.2 genauer eingegangen. Zur Black Box als theatrales Raummodell und zu ihrem Diskurs vgl. zudem Kap. 5.2 und 5.3.

In der Forschung wird zudem auffällig oft ein Vergleich zur Kunst der 1960er und 1970er Jahre sowie zur Arbeit der Choreograf*innen des Judson Dance Theater und ihrer institutionskritischen Haltung gegenüber dem Theater gezogen: In einem Gespräch mit der Performancetheoretikerin und Dramaturgin Bojana Cvejić und dem Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund spricht Le Roy 2006 über den Terminus »Konzepttanz«, wobei auch die Frage aufgeworfen wird, ob der Konzepttanz mit der Conceptual Art und der Institutional Critique Gemeinsamkeiten aufweise.⁴⁴ Sie besprechen ausserdem, inwiefern der Konzepttanz auf den »unbestreitbaren« Einfluss des Judson Dance Theater (genannt werden Trisha Brown, Steve Paxton und insbesondere Yvonne Rainer) zurückzuführen sei.⁴⁵ Zudem erwähnen sie das Projekt Le Quatuor Albrecht Knust, an dem unter anderem der ehemalige Tänzer und Tanztheoretiker Christophe Wavelet und Le Roy selbst beteiligt waren und das sich mit der Arbeit des Judson Dance Theater auseinandersetzte.⁴⁶ Siegmund bespricht den Konzepttanz auch ein Jahr später in einer anderen Publikation, diesmal in Hinblick auf den Boom der freien Theaterszene seit den 1980er Jahren in Westeuropa und ihrer damit einhergehenden Institutionalisierung, mit der Gründung von Festivals, Theaterhäusern und Koproduzent*innen-Netzwerken.⁴⁷ Neben einer Anknüpfung an das Judson Dance Theater betont er dort eine Verbindung zur Minimal Art der 1960er Jahre.⁴⁸ Der Kunsthistoriker und Kurator Philip Bither, der 2008 das Programm *The Year of Trisha* für das Walker Art Center in Minneapolis mitkuratierte, hält ebenfalls fest, dass viele der damals aufstrebenden Choreograf*innen, wie Bel und Le Roy, die Arbeiten des Judson Dance Theater, insbesondere frühe Arbeiten Browns, als »Primärquellen« für ihre eigene Arbeit heranzogen.⁴⁹ Husemann, die

44 Vgl. Cvejić, Bojana; Siegmund, Gerald u. Le Roy, Xavier: To End with Judgment by Way of Clarification ... In: Hochmuth, Martina; Kruschkova, Krassimira u. Schöllhammer, Georg (Hg.): It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance Since 1989. Frankfurt a.M.: Revolver 2006, S. 48–56, hier S. 50.

45 Vgl. ebd., S. 53. Johannes Birringer bringt bereits 2005 den Konzepttanz mit dem Judson Dance Theater in Verbindung, vgl. Birringer, Johannes: Dance and Not Dance. In: PAJ. A Journal of Performance and Art, 27, 2/2005, S. 10–27, hier S. 21.

46 Vgl. Cvejić, Siegmund u. Le Roy 2006, S. 53. Zu Le Quatuor Albrecht Knust vgl. unter anderem Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2006 (= TanzScripte, Bd. 3), S. 401–407.

47 Vgl. Siegmund, Gerald: Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper. In: Clavadetscher, Reto u. Rosiny, Claudia (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2007 (= TanzScripte, Bd. 10), S. 44–59, hier S. 47–48.

48 Vgl. ebd., S. 50.

49 Vgl. Bither 2008, S. 17. Teil dieses Programms war die Ausstellung *Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, die von Peter Eleey kuratiert wurde, vgl. Eleey, Peter (Hg.): Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have

bereits 2002 über Le Roy und Bel schreibt, beschäftigt sich 2009 dann ausführlich mit Le Roy, dessen Arbeit sie als Kritik an vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen versteht, die eng mit der Institution des Theaters verbunden seien.⁵⁰ 2012 bezeichnet Husemann Le Roy gar als »wahrscheinlich herausragendsten Vertreter der Institutionskritik am Tanz«⁵¹. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Marcella Lista setzt Le Roys Arbeit ein Jahr später in einen Vergleich mit den Praktiken der Conceptual Art und der Institutional Critique in den visuellen Künsten der 1960er und 1970er Jahre und sieht zudem eine Verbindung zur Arbeit des Judson Dance Theater und der Choreografin Anna Halprin.⁵² Die Tanzwissenschaftlerin Kirsten Maar schreibt 2014 in ihrem Beitrag *Exhibiting Choreography* unter anderem über Browns Arbeiten, die 2013 im Hamburger Bahnhof gezeigt wurden, und bringt dabei auch Charmatz' Musée de la danse und Le Roy ins Spiel.⁵³ In ihrer Publikation *Choreographing Problems* von 2015 beschreibt Cvejić, wie die Frage »Ist das Tanz?« sowohl in Zusammenhang mit dem Judson Dance Theater als auch mit der jüngeren Generation von Choreograf*innen, wie Le Roy, gestellt und hier zudem der Einfluss sichtbar werde: Ein verbindendes Element zwischen den Generationen sieht sie demnach in der kritischen Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Institution des Theaters.⁵⁴

Stopped Dancing. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008. In der Forschung weniger oft besprochen wird Bels Interesse an der Arbeit der Choreografin und Tänzerin Isadora Duncan, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihrem »barfüßige[n] Tanz« eklatant den Ballettkodex aus Spitzentanz und Tutu« (Huscha 2002, S. 107) durchbrach. Am 16.8.2019 wurde Bels 60-minütiges Tanzstück *Isadora Duncan*, getanzt von Elisabeth Schwartz, im HAU Hebbel am Ufer in Berlin uraufgeführt, vgl. Performances Isadora Duncan (2019) o. D. Anfang Dezember 2021, auf Einladung des Musée de l'Orangerie in Paris, tanzte Schwartz zudem Duncans *Water Study* (ca. 1905) vor Claude Monets Gemälde *Nymphéas* (1915–1926), vgl. dazu Jérôme Bel, Elisabeth Schwartz o. D.

50 Vgl. Husemann 2002, S. 20–25; Husemann 2009, S. 10.

51 Husemann, Pirkko: A Curator's Reality Check. Conditions of Curating Performing Arts. In: Bismarck, Beatrice von; Schaffaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 269–288, hier S. 281. Husemann bespricht Le Roy in einem Abschnitt, in dem sie über Kuratieren als Institutionskritik schreibt.

52 Vgl. Lista, Marcella: Xavier Le Roy. A Discipline of the Unknown. In: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, 33/2013, S. 26–37, hier S. 28–29.

53 Vgl. Maar, Kirsten: *Exhibiting Choreography*. In: Butte, Maren u.a. (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin: Sternberg Press 2014, S. 93–112.

54 »The struggle to expand the meaning of choreography is still linked to the critical analysis of the institutional mechanisms of theater, exemplified in the critique of the theatrical representation with respect to spectatorship.« Cvejić, Bojana: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015 (= *Performance philosophy*), S. 9. Cvejić bespricht unter anderem die Arbeit der Choreografin Mette Ingvartsen in Verbindung zu Rainers *NO Manifesto* (1965), vgl. ebd.

Die Forschung beginnt nun zunehmend aufgrund von choreografischen Arbeiten, die ab 2012 im Museum präsentiert werden und in der vorliegenden Studie einen Schwerpunkt bilden, eine Verbindung zwischen der Generation von Konzepttanz- und der von Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen zu thematisieren. Exemplarisch dafür stehen zwei Künstler*innen-Gespräche, die von den Kuratorinnen Ana Janevski im MoMA in New York und Jenny Schlenzka im MoMA PS1 ebenfalls in New York organisiert wurden: Im Rahmen der Ausstellung »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy im MoMA PS1 (2014) wurde unter anderem Yvonne Rainer als Gesprächspartnerin eingeladen und betont, dass sich der Choreograf für seine Ausstellung an Rainers Arbeit *Continuous Project – Altered Daily* orientiert habe.⁵⁵ Auch der Theater- und Performancewissenschaftler Fabien Maltais-Bayda und der Kunsthistoriker Joseph Henry besprechen Le Roy und Rainer im selben Aufsatz (2018) und nehmen das Format der »dance retrospective« als Gemeinsamkeit sowie als aufkommende »curatorial typology«⁵⁶. Ebenso zwischen Charmatz und Rainer gibt es Berührungspunkte; so wurde wiederholt über Rainers Einfluss auf Charmatz geschrieben⁵⁷, ausserdem hat Charmatz eine Ausstellung von Rainer im Musée de la danse in Rennes gezeigt.⁵⁸ An der ersten Ausstellung des Musée de la danse, *expo zéro* (2009), war zudem eine der ehemaligen Tänzer*innen der Trisha Brown Dance Company, Shelly Senter, beteiligt, die der Kunsthistorikerin und -theoretikerin Claire Bishop in einem der Räume Browns Arbeit *Primary Group Accumulation* (1973) beizubringen versuchte.⁵⁹

Obwohl Anne Teresa De Keersmaecker nicht zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gezählt wird, gibt es auch hier eine Verknüpfung zu Trisha Brown: So wurde De Keersmaekers Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* (2015), die 2017 im MoMA in New York gezeigt wurde, der kürzlich zuvor verstorbenen Brown gewidmet und

55 Perspectives on Retrospective by Xavier Le Roy 2015.

56 Maltais-Bayda, Fabien u. Henry, Joseph: Choreographing Archives, Curating Choreographers. Yvonne Rainer, Xavier Le Roy, and the Dance Retrospective. 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. 235–248, hier S. 236. Die Autoren besprechen Rainers Ausstellung *Yvonne Rainer: Dance Works* (2014) im Kunstraum Raven Row in London und Le Roys Ausstellung »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy, die ebenfalls in 2014 im MoMA PS1 in New York gezeigt wurde. Zu Le Roys Ausstellung vgl. zudem Henry u. Maltais-Bayda 2014 sowie Kap. 3.3.

57 Vgl. unter anderem Hudon, Véronique u. Charmatz, Boris: Bodies in Museums: Institutional Practices and Politics. 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. 355–360, hier S. 357; Wood, Catherine: Boris Charmatz. An Architecture of Attention. In: Afterall, 37, 1/2014, S. 120–132, hier S. 123.

58 Vgl. Yvonne Rainer – Danse ordinaire o. D.

59 Vgl. Maar 2019, S. 243–245. Zu *expo zéro* vgl. zudem Kap. 4.3.

in einem Künstler*innen-Gespräch auf den zentralen Einfluss Browns und ihrer Schriften auf De Keersmaecker hingewiesen.⁶⁰

Das MoMA in New York widmete dem Judson Dance Theater 2018 eine umfassende Ausstellung, im dazugehörigen Katalog stellt Janevski eine für diese Studie relevante These auf: Sie sieht in der Auseinandersetzung der westeuropäischen Tanzszene der 1990er Jahre mit der Arbeit des Judson Dance Theater einen Grund, weshalb diese jüngere Generation von Choreograf*innen in das Museum gelangte.⁶¹ Tatsächlich treten sowohl ehemalige Judson-Dance-Theater-Mitglieder als auch sogenannte Konzepttanz-Choreograf*innen besonders häufig in Museen auf. Weshalb werden genau diese Generationen von Choreograf*innen, die eine kritische Haltung gegenüber der Institution Theater und dem Tanz- und Theatersystem gemein haben, besonders oft ins Museum eingeladen? Diese Frage ist eng an die Fragestellung geknüpft, inwiefern Choreografie im Museum als Institutionskritik verstanden werden kann, die in dieser Studie im Zentrum steht.

Bevor den institutionskritischen Aspekten in den einzelnen choreografischen Arbeiten im Museum, die als Fallbeispiele ausgewählt wurden, auf den Grund gegangen wird, soll an dieser Stelle ein genereller Forschungsstand zum Thema dargelegt werden. Anhand davon wird ein erster Katalog von Fragen aufgefächert, die die vorliegende Studie eröffnen sollen. Sie zeigen zudem auf, wo es noch Forschungsbedarf gibt und woran diese Studie anknüpft.

Die Tanzwissenschaftlerin und Tänzerin Danielle Goldman spricht als eine der Ersten im Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum von Institutionskritik: In ihrem Online-Bericht *Dance and the Museum. More than Incidental Choreographies* (2013) spricht sie dem Tanz die Fähigkeit zu, eine Institutionskritik zu üben, zu der die Museen selbst nicht in der Lage seien.⁶² Sie bespricht die Arbeit *Musée de la danse. Three Collective Gestures*, die 2013 während mehrerer Tage im MoMA in New York präsentiert wurde, und hält fest: »[A]fter several years of institutional critique in the arts, [Charmatz, Anm. HR] wanted to experiment with institution building.«⁶³ Damit spricht sie das Musée de la danse an, zu welchem Charmatz das Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne 2009 umbenannt hatte und mit dem er allmählich begann, Museen wie das MoMA und die Tate Modern in London zu infiltrieren.⁶⁴ Auch Copeland spricht in seiner Publikation *Choreogra-*

60 Vgl. Anne Teresa De Keersmaecker in conversation with Kathy Halbreich 2017.

61 Vgl. Janevski 2018, S. 34. Zudem haben laut Janevski viele Choreograf*innen, die heute in Museen anzutreffen sind, eine konzeptuelle Arbeitsweise gemeinsam, die an das Judson Dance Theater und an die Arbeit Merce Cunninghams erinnere, vgl. ebd., S. 28.

62 Vgl. Goldman 2013.

63 Ebd., o. S.

64 Zum Musée de la danse vgl. Kap. 4.

phing Exhibitions von 2013 mit Charmatz über das Musée de la danse als Form von Institutionskritik.⁶⁵ Ein Jahr später fragen der Tanzwissenschaftler Mark Franko und Lepecki in einer Ausgabe des Dance Research Journal zu *Dance in the Museum*: »What role might dance be fulfilling ›in the museum's ruins?«⁶⁶ Damit spielen sie auf die Publikation *On the Museum's Ruins* (1993) des Kunsthistorikers Douglas Crimp an, die mittlerweile als Standardwerk der Institutionskritik am Museum gilt.⁶⁷

Die Sonderausgabe von Forum Modernes Theater, die 2018 von den Theaterwissenschaftlern Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund herausgegeben wurde und auf das Jahr 2014 zurückdatiert wird, ist dem Thema *Theater as Critique* gewidmet.⁶⁸ Sie enthält unter anderem einen Aufsatz von Shannon Jackson, die zu Theater, Tanz und Performance Studies forscht, in dem sie über Institutionskritik im Theater schreibt und einen Bezug zu »museum's absorption of theater, dance and performance« macht.⁶⁹ Auch die Herausgeber*innen der Publikation *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts* von 2016, Barbara Gronau, Matthias von Hartz und Carolin Hochleichter, sehen im Anstieg der performativen Formate eine

65 Vgl. Copeland u. Charmatz 2013, S. 106. Dies wird ebenfalls in Kap. 4 thematisiert.

66 Franko, Mark u. Lepecki, André: Editor's Note: *Dance in the Museum*. In: *Dance Research Journal*, 46,3/2014, S. 1–4, hier S. 2. Vgl. dazu auch Kap. 6. Diese Ausgabe des *Dance Research Journal* beinhaltet viele für das Phänomen »*Dance in the Museum*« relevante Texte, die in der vorliegenden Studie wiederholt zitiert werden. Vgl. Franko, Mark u. Lepecki, André (Hg.): *Dance Research Journal*, 46,3 (Themenheft *Dance in the Museum*)/2014.

67 Vgl. Crimp, Douglas: *On the Museum's Ruins*. Cambridge, MA: MIT Press 1993.

68 Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus u. Siegmund, Gerald (Hg.): *Forum Modernes Theater*, 29, 1–2 (Themenheft *Theatre as Critique*)/[2014] 2018. 2016 fand zudem die Tagung *Theater als Kritik* statt, die von der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Kooperation mit dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Giessen und der Professur für Theaterwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt a.M. durchgeführt wurde. Der Band dazu wurde 2018 mit dem Titel *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung* auf Deutsch herausgegeben, vgl. Ebert, Olivia u.a. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018 (= Theater, Bd. 113). Zu den Herausgeber*innen des Bandes gehörten ebenfalls Müller-Schöll und Siegmund.

69 Vgl. Jackson, Shannon: *Context as Critique. On Experiences That May or May Not Be Theatre*. In: *Forum Modernes Theater*, 29, 1–2/[2014] 2018, S. 7–19, hier S. 8. Der Beitrag von Jackson wurde nur in der Sonderausgabe von *Forum Modernes Theater* abgedruckt, in der deutschen Publikation von 2018 fehlt er, obwohl Jackson 2016 an der Tagung *Theater als Kritik* teilgenommen hat.

Kritik an der Kunstinstitution.⁷⁰ Die Publikation der Dramaturg*innen und Kurator*innen Florian Malzacher und Joanna Warsza *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy* von 2017 beinhaltet gleich mehrere relevante Beiträge der Herausgeber*innen (sowie von Jackson, Janevski, der Kunstwissenschaftlerin Beatrice von Bismarck und der Kuratorin Catherine Wood). Sie halten darin zudem fest, dass choreografische Arbeiten vom Museum »new presenting and curatorial apparatuses« erfordern und die Institution auffordern, neue Versprechen zu machen.⁷¹

Eine weitere Publikation, die dieses Thema in diversen Beiträgen anschneidet, wurde 2018 von der Kunsthistorikerin Pauline Chevalier herausgegeben: In *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée pratiques, publics, médiations* bespricht sie in einem Beitrag unter anderem ästhetische und institutionelle Mutationen, die es erlaubt haben, dass in den heutigen Museen choreografische Arbeiten stattfinden.⁷² Auch die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Gwyneth Shanks spricht im selben Band von den Konsequenzen für die Institution Museum, die mit dem Ausstellen von Tanz und Choreografie verbunden seien.⁷³ Eine der neusten Publikationen, die das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, trägt den Titel *Curating Live Arts* und wurde 2018 unter anderem von »dance and live arts curator«⁷⁴ Dena Davida herausgegeben: Darin besprechen Kunst- und Kulturschaffende aus unterschiedlichen Disziplinen das Kuratieren von Tanzkunst, Choreografie, Performance Art, Theater, Musik und dessen Einfluss auf die Institution Museum.⁷⁵ Diese Pu-

70 Vgl. Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleighter, Carolin: *Performing Foreign Affairs*. In: dies. (Hg.): *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 37–48, hier S. 39. Vgl. zudem in derselben Publikation Van Langendonck, Katleen; Wood, Catherine u. Schaffaff, Jörn: *The Institution Inside*. In: Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleighter, Carolin (Hg.): *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 55–66.

71 Vgl. Jackson, Shannon: *Performative Curating Performs*. In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin: Alexander 2017 (= *Performing Urgency*, Bd. 4), S. 16–27, hier S. 26. Vgl. zudem die anderen Beiträge in Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin: Alexander 2017 (= *Performing Urgency*, Bd. 4).

72 Vgl. Chevalier, Pauline: *De l'exposition à la collection*. In: dies. (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. 109–121, hier S. 112. Ihre Fallbeispiele sind Arbeiten von Charmatz, De Keersmaeker und Maria Hassabi.

73 Vgl. Shanks, Gwyneth: *Objets dansants. Genre, travail et danse contemporaine au Hammer Museum*. 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. 143–152, hier S. 151.

74 *Accueil/Home* o. D.

75 Vgl. Davida, Dena u.a. (Hg.): *Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*. New York, NY: Berghahn Books 2018. Vgl. darin unter

blikation, in der auch Charmatz zu Wort kommt, steht exemplarisch für ein Forschungsgebiet, an dem sich sowohl Tanz-, Theaterwissenschaftler*innen, Kunsthistoriker*innen, Forscher*innen der Curatorial Studies als auch die Kunst- und Tanzschaffenden selbst beteiligen. Die Sichtweise der Tänzer*innen im Diskurs um die choreografischen Arbeiten im Museum macht nämlich ebenfalls einen bedeutenden Teil aus: Die Choreografin und Tanzwissenschaftlerin Sara Wookey, die bereits 2015 mit *Who cares? Dance in the Gallery & Museum* mit Choreograf*innen, Tänzer*innen und Kurator*innen über Schwierigkeiten, die mit dem Phänomen verbunden sind, gesprochen hat, steht exemplarisch für eine Debatte um die Arbeitsbedingungen und Entlohnung von Tänzer*innen und Performer*innen im Museum.⁷⁶

An der Debatte um die Arbeitsbedingungen von Tänzer*innen und Performer*innen im Museum beteiligt sich auch Claire Bishop zu einem frühen Zeitpunkt.⁷⁷ Bishop, die sich seit Beginn der 2010er Jahre mit dem Thema Choreografie im Museum beschäftigt, wird in der vorliegenden Studie wiederholt zu Wort kommen und soll an dieser Stelle als besonders relevante Forscherin zu diesem Phänomen hervorgehoben werden. Auch sie zählt Le Roy, Bel und Charmatz zu den Choreograf*innen, die am häufigsten in Museen eingeladen werden, und führt

anderem die Aufsätze von Philip Bither, Thomas DeFrantz, Véronique Hudon, Shannon Jackson, Travis Chamberlain, Fabien Maltais-Bayda und Joseph Henry, Erin Joelle McCurdy und Rie Hovmann Rasmussen. Zum Kuratieren von Live Arts vgl. zudem Kap. 6 der vorliegenden Studie. Ein weiterer Aufsatz zum Einfluss der Choreografie auf das Museum wurde 2020 von Maar publiziert, vgl. Maar 2020. Darin spricht sie sich für die Wichtigkeit von Institutionen aus. Maar befasst sich schon länger mit dem Phänomen, vgl. des Weiteren unter anderem Maar 2014; Maar 2015; Maar, Kirsten: Between »Spectacle« and »Theatricality«. Zu den Erfahrungsdimensionen aktueller Inszenierungen von Performance im Ausstellungskontext und ihren Bezügen in die 1960er Jahre. In: Frisch, Simon; Fritz, Elisabeth u. Rieger, Rita (Hg.): Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken. Paderborn: Fink 2018, S. 233–249; Maar 2019. In Kap. 1.3 werden Begriffe wie »Live Art(s)« noch genauer besprochen.

76 Vgl. Wookey, Sara: *Who cares? Dance in the Gallery & Museum*. London: Siobhan Davies Studios 2015. Wookey schrieb 2019 zudem einen *Open Letter to Artists*, in dem sie Arbeitsbedingungen von Tänzer*innen im Museumskontext thematisiert. Sie erklärt darin auch, weshalb sie das Angebot, in einer Marina-Abramovic-Ausstellung aufzutreten, aufgrund der schlechten Entlohnung abgelehnt hatte, vgl. Wookey 2019. Vgl. auch Wookey, Sara: *Spatial Relations. Dance in the Changing Museum*. Doktorarbeit, Coventry University, Coventry 2020. In Zusammenhang mit dieser Debatte ist zudem auf das Projekt *Precarious Movements. Choreography and the Museum* (2021–2024) hinzuweisen, »that aims to bring artists, researchers and institutions into dialogue about best practice to support the choreographer and the museum [...]« *Precarious Movements*. o. D. Als Partner*innen des Projekts werden die Universität New South Wales mit der Theater- und Performancewissenschaftlerin Erin Brannigan sowie die Art Gallery New South Wales in Sydney, die Tate in London, die National Gallery of Victoria und die Monash University Museum of Art MUMA in Melbourne und die Künstlerin Shelley Lasica genannt.

77 Vgl. Bishop 2011.

dies darauf zurück, dass sie sehr flexibel und es gewohnt seien, projektbasiert und situationsspezifisch zu arbeiten und ihre bestehenden Stücke den Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten der neuen Institution anzupassen.⁷⁸ Zudem bringt Bishop sie in Zusammenhang mit Institutionskritik: Sie stellt unter anderem die These auf, dass Tanzkunst im Museum keine Institutionskritik leisten könne, »weil sich die zugehörige Institution schlicht anderswo befindet, im Theater beispielsweise oder in der Black Box«⁷⁹. Bishop, die diesem Zitat zufolge sowohl das Theater als auch das Raummodell der Black Box zu den Institutionen des Tanzes zählt, scheint folglich der Meinung zu sein, dass eine Kunstform, die sich ausserhalb ihrer ursprünglichen Strukturen befindet, keine Kritik an den neuen Strukturen üben könne. Obwohl ich der Meinung bin, dass nicht automatisch davon ausgegangen werden kann, dass choreografische Arbeiten im Museumskontext diesen auch kritisch reflektieren, möchte ich Bishops These in Frage stellen.

Vorangehend wurde in diesem Forschungsstand zudem dargestellt, wie es von vielen Forscher*innen der Tanz-, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte gleichermaßen versäumt wurde, zu spezifizieren, in welchem Zusammenhang sich die hier genannten Choreograf*innen in Institutionskritik geübt haben. Ich werde dies, wie auch Bishops These, in der vorliegenden Studie von Fallbeispiel zu Fallbeispiel prüfen und es soll dargelegt werden, dass es durchaus Fälle von choreografischen Arbeiten im Museum gibt, die sich in Institutionskritik am Museum üben.⁸⁰ Diese Kritik ist jedoch nicht immer, oder nicht ausschliesslich, auf die Choreograf*innen zurückzuführen: Im Schlusskapitel soll deshalb erörtert werden, inwiefern diese choreografischen Arbeiten in den Zusammenhang mit New Institutionalism gebracht werden können.⁸¹ Um dies zu erläutern, soll im Folgenden zusammenfassend auf den Begriff »New Institutionalism« und dessen Diskurs eingegangen werden.

Der Begriff »New Institutionalism« stammt ursprünglich aus den Sozialwissenschaften und wird zur Beschreibung von erneutem Vertrauen in Institutionen nach dem Zweiten Weltkrieg benutzt. 2003 führt der Kunstkritiker und Kurator

78 Vgl. Bishop, Claire: Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention. In: The Drama Review, 62, 2/2018, S. 22–42, hier S. 28–29.

79 Bishop, Claire: Black Box, White Cube, Public Space. In: Beeson, John u. Peters, Britta (Hg.): Out of Body. Münster: Skulptur Projekte Münster 2016, S. 1–5, hier S. 2. Etwas Ähnliches schreibt sie in Bishop 2018, S. 29.

80 Vgl. dazu insbesondere die Interventionen des Musée de la danse in Kap. 4.4.

81 Vgl. dazu Kap. 6. Dies wurde in der tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung zu diesem Phänomen bisher nur von Husemann und Gareis gemacht, vgl. Husemann 2012; Gareis 2019. In der Infobroschüre des Universitätslehrgangs *Kuratieren in den szenischen Künsten* der Universität Salzburg, den Gareis mitleitet, gibt es zudem ein Modul mit dem Titel *Kritik an den Institutionen und New Institutionalism*, vgl. *Kuratieren in den szenischen Künsten* o. D.

Jonas Ekeberg den Begriff mit seiner gleichnamigen Publikation für die Beschreibung experimenteller Kunstinstitutionen in die Kunstgeschichte ein.⁸² Ekeberg fasst einen Diskurs zusammen, der sich seit den 1990er Jahren um die Institution Museum dreht, die sich von innen heraus selbst zu erneuern versuche.⁸³ Die Befürworter*innen sehen im Museum mehr als nur einen Ort des Displays, in dem gesammelt, konserviert, archiviert und ausgestellt wird, sondern auch einen Ort der Produktion, der kritischen Debatte und des Dialogs.⁸⁴ Teil des New Institutionalism ist eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, den institutionellen Strukturen und ein Interesse an der kuratorischen Arbeit.⁸⁵ Obwohl viele der experimentellen Kunstinstitutionen, die man ursprünglich mit New Institutionalism in Verbindung brachte, mittlerweile geschlossen wurden, schwingen deren Bedingungen, Strukturen und Implikationen in vielen Kunstorganisationen der Gegenwart mit, so die Kunstwissenschaftlerin Rachel Mader.⁸⁶ Progressive Museen, die versucht haben, sich neu zu definieren, nennt die Kunsttheoretikerin Nina Möntmann »institutions of critique«, welche die Institutionskritik internalisiert und eine Art »Auto-Kritik« entwickelt haben, die von ihren Kurator*innen

-
- 82 Vgl. Ekeberg, Jonas (Hg.): *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway 2003 (= Verksted, Bd. 1); Ekeberg, Jonas; Flückiger, Gabriel u. Kolb, Lucie: »The Term Was Snapped Out of the Air«. An Interview with Jonas Ekeberg. In: *On Curating*, 21/2013, S. 20–23, hier S. 20. Zu New Institutionalism vgl. zudem Doherty, Claire: *The Institution Is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism*. In: *Engage*, 15/2004, S. 9; Möntmann 2007; Doherty, Claire (Hg.): *Situation*. London: Whitechapel Art Gallery 2009 (= Documents of contemporary art); Ziese, Maren: *Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen*. Bielefeld: transcript 2010 (= Kultur- und Museumsmanagement), S. 18; Husemann 2012; Sheikh, Simon: *Burning from the Inside. New Institutionalism Revisited*. In: Bismarck, Beatrice von; Schaffaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 361–372; Ekeberg, Flückiger u. Kolb 2013, S. 5–16; Mader, Rachel: *How to Move in/an Institution*. In: *On Curating* 21/2013, S. 34–44; Reichensperger, Petra (Hg.): *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)*. Berlin: Sternberg Press 2013, S. 28–41; Gau, Sönke: *Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*. Wien: Turia + Kant 2017, S. 341–392; Brüggmann 2020. Vgl. zudem Flückiger u. Kolb 2013.
- 83 Vgl. Ekeberg 2003, S. 13. Vgl. Doherty, Claire (Hg.): *Contemporary Art. From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishing 2004, S. 3.
- 84 Vgl. Ekeberg 2003, S. 11. Vgl. zudem Moreno, Inés: *Opening Hours*. In: *Dance Research Journal*, 46, 3/2014, S. 77–88, hier S. 78. So wird laut Ekeberg die Struktur um ein Ausstellungsprogramm erweitert, das die Partizipation in den Mittelpunkt stellt und eine Vielzahl von Veranstaltungen beinhaltet, wie Künstler*innengespräche, Vorträge, Residencies, Workshops, Publikationen und Performances, vgl. Ekeberg 2003, S. 11.
- 85 Vgl. unter anderem Husemann 2012, S. 279; Sheikh 2012, S. 362.
- 86 Vgl. Mader 2013, S. 38.

angenommen wurde.⁸⁷ Die Kunsthistoriker*innen Gabriel Flückiger und Lucie Kolb äussern sich aber kritisch dazu, New Institutionalism »as a replacement for the now canonized practices of institutional critique« und somit als eine neue Form von Institutional Critique zu sehen.⁸⁸

Obwohl primär im Museumskontext von New Institutionalism die Rede ist, wird er vereinzelt auch in der Tanzwissenschaft thematisiert. Für diese Studie besonders relevant sind die Aussagen von Pirkko Husemann zum Thema: Sie schlägt 2012 die Entwicklung einer institutionellen Praxis im Tanz vor, die sich auf das Modell des New Institutionalism bezieht.⁸⁹ Nach Husemann gibt es eine kleine Anzahl Personen, die im Tanzbereich tätig sind und zeitweise als Kurator*innen arbeiten, die bereits bestehende institutionelle Modelle befragen, reevaluierten und gleichzeitig ihre eigenen Plattformen und Modelle erfinden.⁹⁰ Laut Husemann gehöre unter anderem Xavier Le Roy dazu, der zudem einer der wichtigsten Vertreter*innen der institutionellen Kritik im Tanzkunstbereich sei.⁹¹ Obwohl »performing-arts institutions« in der Tat kritisiert werden, insbesondere im Bereich des »zeitgenössischen Tanzes«, würden die Institutional Critique und die theoretische Auseinandersetzung damit laut der Autorin im Vergleich zu den visuellen Künsten im Rückstand liegen. Husemann hält fest: »So a ›new institutionalism‹ in the strict sense of an internalized institutional critique is yet to come.«⁹² 2012, im selben Jahr, in dem Husemanns Text in der Publikation *Cultures of the Curatorial* erscheint, findet Le Roys Ausstellung »Rétrospective« par Xavier Le Roy in Barcelona statt. Obwohl Husemann vom Tanzkontext ausging und wahrscheinlich noch nichts von Le Roys Ausstellung wusste, kann Letztere als weiteres Beispiel für ihre These gesehen werden. Die vorliegende Studie bezieht sich sowohl auf den Tanz- als auch auf den Museumskontext, wie im Schlusskapitel nochmals zusammenfassend aufgezeigt wird.

87 Vgl. Möntmann 2007, o. S. Vgl. zudem Ekeberg 2003, S. 11. Als ein Beispiel wird immer wieder das Rooseum in Malmö genannt, das Anfang der 2000er Jahre von Charles Esche geleitet wurde. Es wurde 2006 geschlossen und drei Jahre später als Ableger des Moderna Museet in Stockholm wieder eröffnet und in Moderna Museet Malmö umbenannt, vgl. unter anderem Ekeberg 2003, S. 9–10; Flückiger u. Kolb: New Institutionalism Revisited 2013, S. 6–7.

88 Vgl. ebd., S. 13.

89 Vgl. Husemann 2012, S. 269–288. Die Tanzwissenschaftlerin und -Kuratorin Sigrid Gareis benutzt den Begriff ›New Institutionalism‹ ebenfalls in Verbindung mit Tanz und Choreografie. Vgl. dazu weiter unten in diesem Kapitel.

90 Vgl. Husemann 2012, S. 281.

91 Vgl. ebd. Husemann geht unter anderem auf Le Roys Langzeitprojekt *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1998–2002) ein, das auf kollektiver Improvisation und Präsentation basierte und im Bühnenstück *Project* (2003) mündete, vgl. ebd.

92 Ebd.

Abschliessend soll in diesem Forschungsstand noch auf Anne Teresa De Keersmaeker, die Choreografin des letzten Fallbeispiels, eingegangen werden, die in dieser Studie eine Sonderposition einnimmt: Sie gehört zwar derselben Generation von Choreograf*innen wie Le Roy, Bel und (dem etwas jüngeren) Charmatz an, wird – wie bereits erwähnt – in der tanzwissenschaftlichen Forschung jedoch nicht zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gezählt. Dazu kommt, dass sowohl De Keersmaekers choreografische Praxis als auch ihre Arbeiten für den Ausstellungskontext nicht mit Institutionskritik in Verbindung gebracht werden. Die Kuratorin von De Keersmaekers Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* (2015), Elena Filipovic, spricht sich beispielsweise sogar explizit dagegen aus: »*Work/Travail/Arbeid* is neither institutional critique nor theater critique.«⁹³ Während im Schlusskapitel nochmal etwas genauer auf De Keersmaekers Sonderposition innerhalb dieser Studie eingegangen wird, werde ich im fünften Kapitel die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* als exemplarisches Fallbeispiel besprechen, das aufzeigt, dass der Binarismus White Cube_Black Box in choreografischen Arbeiten wie dieser überwunden und die Raummodelle darin weitergedacht werden können. Die Choreografin gehört zudem, wie ihre drei französischen Zeitgenossen, zu den gegenwärtigen Hauptakteur*innen⁹⁴, wenn es um choreografische Arbeiten im Museum geht, und wird oftmals in diesem Zusammenhang mit ihnen besprochen.⁹⁵

93 Filipovic, Elena: Vertiginous Force/The Exhibition as Work. In: dies. (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. *Work/Travail/Arbeid*. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 17–34, hier S. 23.

94 Die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* wie auch De Keersmaekers choreografische Arbeit *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) wurden in unterschiedlichen Museen weltweit gezeigt, vgl. dazu unter anderem Kap. 5.5. Als weitere Arbeiten von De Keersmaeker für den Museumskontext sind *Brancusi* (2019) im Paleis voor Schone Kunsten Bozar in Brüssel, die unterschiedlichen Versionen von *Dark Red* (2020–2022), unter anderem in der Fondation Beyeler in Riehen/Basel und in der Neuen Nationalgalerie in Berlin, *Forêt* (2022, eine Zusammenarbeit mit Némó Flouret) im Musée du Louvre sowie *5Agon* (2023) im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zu nennen, vgl. Productions Rosas o. D. Neben der Künstlerin Louise Bourgeois und der Designerin Simone Rocha war De Keersmaeker zudem die dritte künstlerische Position, die das ModeMuseum Antwerpen MoMu in der Ausstellung *ECHO* (2023) in den Fokus rückte, vgl. *ECHO* Umhüllt von Erinnerung o. D. Die eben erwähnten Beispiele werden in der vorliegenden Studie jedoch ausgeklammert. Zu den Auswahlkriterien der hier besprochenen Arbeiten vgl. Kap. 1.3.

95 Vgl. unter anderem Guisgand, Philippe: Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2008 (= Esthétique et sciences des arts); Bishop: The Perils 2014; Lista, Marcella: Play Dead. Dance, Museums, and the »Time-Based Arts«. In: *Dance Research Journal*, 46, 3/2014, S. 6–23; Bishop 2018; Bither, Philip: Rethinking the Role of Institutions and Curators in a New Interdisciplinary Age. 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. 315–319; Hovmann Rasmussen, Rie: Are You Not Entertained? Curating Per-

Der Forschungsstand demonstriert überdies, dass es noch viel Forschungsarbeit sowohl aus inter- als auch aus transdisziplinärer Sicht bedarf; so gibt es bisher wenige Forscher*innen, die in beiden Disziplinen der Tanzwissenschaft und Kunstgeschichte genügend bewandert sind.⁹⁶ Dies lässt sich beispielsweise anhand der institutionskritischen Texte von Brian O'Doherty, die zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin *Artforum* veröffentlicht wurden und die sich mit dem weissen Museumsraum auseinandersetzen, aufzeigen: Obwohl O'Doherty darin wiederholt auf die Raum- und Kunstwahrnehmung der Betrachter*innen eingeht, lässt er deren physische Körper dabei fast gänzlich aussen vor. Während der *White Cube* in der Forschung wiederholt auf ästhetische, raumtheoretische, ideologische und politische Fragen hin erforscht wurde, fehlt bisher eine Auseinandersetzung mit O'Dohertys Verständnis von Körperlichkeit.⁹⁷ Die vorliegende Studie leistet einen fundierten Beitrag, um diese Lücke zu schliessen.

formance within the Institution. 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. 348–354; Wood, Catherine: *Performance in Contemporary Art*. London: Tate Publishing 2018; Wood, Catherine; Janevski, Ana u. Laurent, Serge: *Regards croisés entre MoMA, la Tate Modern et le Centre Pompidou*. 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. 122–142; Andrade Ruiz 2023. De Keersmaecker und Le Roy waren zudem, zusammen mit Elena Filipovic, am 22.3.2015 Teil der Gesprächsrunde *Dance and the Exhibition Form* im Kaaitheater in Brüssel (eine Zusammenarbeit mit dem WIELS und dem Festival Performatik), vgl. *Dance and the Exhibition Form* o. D.

96 Die fehlende tanzwissenschaftliche Expertise einiger Kurator*innen wird in der Forschung immer wieder thematisiert, so auch Nicole Haitzinger, vgl. Haitzinger 2019, S. 182. Sie nennt verschiedene Publikationen, die dies ebenfalls attestieren: Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld: transcript 2010; Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst*. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld: transcript 2011 (= *Image*, Bd. 28); Butte, Maren u.a. (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin: Sternberg Press 2014; Hemken, Kai-Uwe: *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2015 (= *Image*, Bd. 64). Vgl. Haitzinger 2019, S. 182, FN 3. Auch die Kunsthistorikerin Katharina de Andrade Ruiz hält fest, dass sie mit ihrer Dissertation *Wie kommt Tanz ins Museum?* beabsichtigt, »eine Lücke aus kunsthistorischer Perspektive, doch mit einer interdisziplinären Herangehensweise zu füllen«, vgl. Andrade Ruiz 2023, S. 30. Vgl. dazu auch Kap. 6 in der vorliegenden Studie.

97 Vgl. O'Doherty u. Kemp 1996. Vgl. zudem Kap. 5.2–5.4 und Kap. 6.

1.3 Begriffsklärungen

Ich möchte mich an dieser Stelle etwas ausführlicher mit Begriffsklärungen befassen, weil mein Verständnis gewisser Begriffe, wie ich an sie herantrete und sie verwende, grundlegend für die differenzierte Besprechung der Fallbeispiele dieser Studie sind. Wie der Titel dieser Forschungsarbeit, *Choreografie im Museum als Institutionskritik. Räumlichkeiten zwischen White Cube und Black Box*, erahnen lässt, geht es um Begriffe und Diskurse, die eine eigene Geschichte haben und die in eine bestimmte Konstellation gesetzt werden. Da die hier vorgestellten Choreograf*innen Arbeiten für den Ausstellungskontext entwickeln, wird das ›Ins-Verhältnis-Setzen zum Museum‹ in der vorliegenden Studie besonders präsent sein. Wie im Forschungsstand deutlich wurde und hier nochmals aufgezeigt wird, beziehe ich mich dabei auf bereits existierende Diskurse in der Tanz-, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und in den Curatorial Studies. Während ich mich mit den Begriffen ›White Cube‹ und ›Black Box‹, ihren Diskursen und ihrem Binarismus zu einem späteren Zeitpunkt auseinandersetzen werde⁹⁸, möchte ich im Folgenden auf die Begriffe ›Choreografie‹, ›Museum‹, ›Theater‹, ›Raum‹ sowie ›Institutionskritik‹ eingehen.

Choreografie

Wie in der Literatur zu choreografischen Arbeiten im Museum deutlich wird, werden unterschiedliche Begriffe verwendet, um diese zu benennen. Neben den deutschen Begriffen und ihren englischen Pendanten ›Choreografie‹/›choreography‹⁹⁹ und ›Tanz‹/›dance‹¹⁰⁰ wird auch auf ›Performance(-Kunst)‹/›Performance Art‹/›performance‹¹⁰¹ sowie ›performative Künste‹/›Performing Arts‹¹⁰² respektive ›Live Art(s)‹¹⁰³, die oftmals als Überbegriffe für flüchtige Bewegungskunst verwendet werden, zurückgegriffen. Ich ziehe es vor, von ›choreografischen Arbeiten‹ zu

98 Vgl. dafür Kap. 5.2–5.4.

99 Vgl. beispielsweise Copeland, Mathieu (Hg.): *Choreographing Exhibitions*. Dijon: Les presses du réel 2013; Maar 2020.

100 Vgl. beispielsweise Birringer, Johannes: *Dancing in the Museum*. In: PAJ. A Journal of Performance and Art, 33, 3/2011, S. 43–52; Ostwald, Julia: *Tanz ausstellen | Tanz aufführen. Choreographie im musealen Rahmen*. München: epodium 2016 (= off epodium, Bd. 8); Andrade Ruiz 2023. Spies benutzt sowohl den Begriff ›Choreografie‹ als auch ›Tanz‹, vgl. Spies 2020.

101 Vgl. beispielsweise Hovmann Rasmussen 2018; Levine, Abigail: *Being a Thing. The Work of Performing in the Museum*. In: *Women & Performance*, 23, 2/2013, S. 291–303.

102 Vgl. beispielsweise Chevalier, Mouton Rezzouk u. Urrutiaguer 2015; Malzacher, Tupajić u. Zanki 2010. Haitzinger verwendet den Begriff ›szenische Kunst‹, vgl. Haitzinger 2019.

103 Vgl. beispielsweise Davida u.a. 2018. Dieser Begriff dient im englischsprachigen und teilweise auch im deutschen Diskurs (sowie in der vorliegenden Studie) als Sammelbegriff für die performativen Künste. ›Live Art‹ wurde bereits 1979 von RoseLee Goldberg als weiterer Begriff für Performance Art verwendet, vgl. Goldberg, RoseLee: *Performance. Live Art* 1909 to