

für einige von ihnen besserte: Für Trisha Brown wurde dies beispielsweise zu einer Haupteinkommensquelle, die es ihr ermöglichte, einige ihrer Arbeiten zu realisieren.⁵⁵ Unterstützung erhielten Brown und andere ehemalige Mitglieder des Judson Dance Theater jedoch von einer anderen Institution: dem Museum. Im Fall Browns war beispielsweise das Whitney Museum of American Art zu Beginn ihrer eigenständigen Karriere ein wichtiger Aufführungsort, während das Walker Art Center in Minneapolis sie im Mai 1979 zu einer zweiwöchigen Residency einlud.⁵⁶ In einer Zeit, in der die ehemaligen Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen von der Institution Theater Ablehnung erfuhren, wurden sie von Institutionen der bildenden Kunst eingeladen, und dies, obwohl sich das Museum in ebendieser Zeit ebenfalls mit Kritik konfrontiert sah. Wie hingen diese Entwicklungen zusammen, welches Interesse verfolgten die Museen, wenn sie die Arbeiten der Choreograf*innen unterstützten, und wie war die Einstellung der Choreograf*innen gegenüber der Institution Museum?

2.3 Choreografie im Museum in den 1960er und 1970er Jahren

Obwohl der Begriff der ›Institutional Critique‹ in der Kunstgeschichte erst seit Mitte der 1980er Jahre an Popularität gewann, liegen ihre Anfänge in den 1960er Jahren.⁵⁷ In dieser Zeit begannen bildende Künstler*innen ›ihre‹ Institution mit scharfer Kritik und dem Vorwurf zu konfrontieren, dass das theoretische Selbstverständnis des Museums nicht mit der tatsächlichen Praxis einhergehe.⁵⁸ Es wurde zudem als ver-

55 Vgl. Rosenberg 2017, S. 229. Zum National Endowment for the Arts vgl. zudem Beisswanger, Lisa: Merce Cunningham's Event #32. A Modularized Contribution to the History of Dance in Museums. In: *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 12/2020, S. 274–275; Beisswanger 2021, S. 371–441. Beisswanger nennt das Coordinated Residency Touring Program des National Endowment for the Arts »a Motor for Dance in Museums«, vgl. Beisswanger 2020, S. 274.

56 Vgl. Rosenberg 2017, S. 230.

57 Zu den Begriffen ›Institutional Critique‹ respektive ›Institutionskritik‹ und meinem Umgang damit vgl. die Begriffsklärungen in Kap. 1.3.

58 Vgl. Alberro 2009, S. 3. Alberro u. Stimsons Publikation gilt heute als Standardwerk zur Institutional Critique, vgl. Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009. Zur Institutional Critique vgl. zudem unter anderem exemplarisch Buchloh 1990; Crimp 1993; Ekeberg 2003; Kravagna, Christian (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Köln: Walther König 2001; Graw 2005; Möntmann, Nina (Hg.): *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing 2006; Raunig, Gerald u. Ray, Gene (Hg.): *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London: mayfly 2009; Marchart, Oliver: *Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*. In: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte u. Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien:

staubter, elitärer Ort und als Attraktion ausschliesslich für Gebildete gesehen.⁵⁹ Einige Künstler*innen begannen gegen Ende der 1960er Jahre sich kritisch zum Museum zu äussern, so unter anderem Daniel Buren (1967), Allan Kaprow (1967) und Graciela Carnevale (1968).⁶⁰ 1969 fand eine Protestbewegung gegen das MoMA in New York statt, die sich in erster Linie gegen die Familie Rockefeller richtete, die das Museum jährlich substanziell unterstützte und in dessen Board of Trustees prominent vertreten war.⁶¹ Dies entfachte des Weiteren eine Diskussion darüber, was das Museum leisten und wie es verwaltet werden sollte: Eine Gruppe von Künstler*innen, die sich The Art Workers' Coalition nannte, forderte unter anderem freien Eintritt in das Museum, dass Künstler*innen im Board of Trustees vertreten sein und dass vermehrt Arbeiten von Frauen und gesellschaftlichen Minderheiten ausgestellt werden sollten.⁶²

Turia + Kant 2015, S. 34–58; Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*. Berlin: De Gruyter 2018 (= Edition Angewandte, Bd. 3). Zur Situation des Museums in den 1970er Jahren vgl. Wall, Tobias: *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2006 (= Kultur- und Museumsmanagement), S. 144–159. Zur Institutional Critique vgl. zudem Kap. 3.5.

- 59 Vgl. Schwier, Hans: Jede Epoche schafft ihre Museen. In: Preiss, Achim; Stamm, Karl u. Zehnder, Frank Günter (Hg.): *Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren*. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München: Klinkhardt und Biermann 1990 (= Zeit, Zeuge, Kunst), S. 77–80, hier S. 77.
- 60 Vgl. Buren, Daniel u.a.: Statement [1967]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 50–52; Carnevale, Graciela: Project for the Experimental Art Series [1968]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 76–79; Kaprow, Allan: Where Art Thou, Sweet Muse? (I'm Hung Up at the Whitney) [1967]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 52–55. Ihre Texte wurden von Alberro u. Stimson in einer Art Sammelband institutionskritischer Texte publiziert, vgl. Alberro u. Stimson 2009. Neben Buren, Kaprow und Carnevale werden auch folgende Künstler*innen immer wieder in Zusammenhang mit Institutional Critique am Museum gebracht: Michael Asher, Marcel Broodthaers, Andrea Fraser, Robert Smithson, Hito Steyerl und Adrien Piper. Die Kunsthistorikerin Isabelle Graw thematisiert diesen Kanon, der von Kunsthistoriker*innen immerzu reproduziert werde, vgl. Graw 2005, S. 47.
- 61 Vgl. Guerrilla Art Action Group: A Call for the Immediate Resignation of All of the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art [1969]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 86–87, hier S. 86. Zu diversen Protesten gegen das MoMA in New York zu der Zeit vgl. Lynes, Russell: *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York, NY: Atheneum 1973, S. 437–441.
- 62 Vgl. Art Workers' Coalition: Statement of Demands [1969]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 88–89, hier S. 88.

In den 1970er Jahren wuchs die Kritik am Betriebssystem Kunst und somit an der Kunstinstitution; viele Künstler*innen begannen, ortsspezifisch zu arbeiten und damit laut der Philosophin Juliane Rebentisch die »konkret räumlichen Präsentationsbedingungen, und zwar mit Blick auf ihren gesellschaftlichen Ort« zu reflektieren.⁶³ Viele ihrer Arbeiten widersetzten sich zudem ihrer »Zirkulation« als Ware, waren an den Raum gebunden und wurden meistens zerstört, wenn sie nach einer Ausstellung entfernt wurden. Manche Künstler*innen weigerten sich gar, Arbeiten für den Museumsraum zu schaffen: Ein frühes Beispiel dafür ist der Künstler Robert Smithson, der seine Arbeiten oftmals in der freien Natur erschuf, wo sie den Witterungen ausgesetzt waren.⁶⁴ Er wollte es vermeiden, in einer Galerie oder einem Museum auszustellen, Letzteres vergleicht er in seinem Text im Ausstellungskatalog der documenta 5 (1972) mit einem Gefängnis mit »Wärtern und Zellen«⁶⁵. Laut Alexander Alberro und Blake Stimson war die Hoffnung vieler dieser Künstler*innen, mit ihren Interventionen zu einer tatsächlichen Veränderung der Machtverhältnisse zu führen.⁶⁶

Während die kritische Diskussion zur Institution Museum in vollem Gange war, führte Brown *Walking on the Wall* 1971 im Whitney Museum of American Art auf. Im selben Jahr initiierte das angeprangerte MoMA seine Summergarden Series, ein interdisziplinäres Rahmenprogramm aus visueller Kunst, Theater, Musik und Performance Art, das während der Sommermonate im Sculpture Garden des Museums stattfand.⁶⁷ Choreografie und Tanz waren, wenn auch nur marginal, ebenfalls im Programm vertreten: So zeigte beispielsweise die Choreografin Elaine Summers, ehemaliges Mitglied des Judson Dance Theater, 1973 im Sculpture Garden eine Arbeit.⁶⁸

Die Museen waren zwar offensichtlich daran interessiert, performative Künste in ihre Institution zu holen, jedoch begrenzten sie ihre Präsenz auf einzelne kurze Auftritte, die sich im Rahmenprogramm einfach einbinden liessen und Eventcharakter aufwiesen.⁶⁹ Auch der physische Raum, den die Museen den Choreograf*innen boten, war meist sehr begrenzt: Während das Whitney Museum of American

63 Vgl. Rebentisch 2003, S. 264.

64 Vgl. Lähnemann, Ingmar: Inside and outside the White Cube. Between Categories – Brian O'Doherty/Patrick Ireland und sein Werk. Hamburg: disserta 2011, S. 264.

65 Vgl. Smithson, Robert: Cultural Confinement [1972]. In: Harrison, Charles u. Wood, Paul (Hg.): Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. Oxford u. Cambridge: Blackwell Publishing 1992, S. 946–948, hier S. 947. Zum Diskurs über den White Cube und der Kritik an dem Raummodell vgl. insbesondere Kap. 5.2–5.4.

66 Vgl. Alberro 2009, S. 3.

67 Vgl. Bishop: The Perils 2014, S. 64.

68 Vgl. Breatore, Matthew: The History of Performance at MoMA 1929–1979 (Incomplete), internes Dokument, MoMA 2009, S. 17. Vgl. auch Bishop: The Perils 2014, S. 64.

69 Vgl. ebd., S. 64–65.

Art Brown immerhin einen Museumsraum während mehrerer Tage und Abende zur Verfügung stellte, beschränkten sich die Auftrittsmöglichkeiten im MoMA auf den Sculpture Garden. Dennoch boten die Museen den Choreograf*innen offenbar etwas, was ihnen im Theater zu der Zeit verwehrt blieb: So schienen ihnen die Museen im Erarbeiten ihrer Stücke freie Hand zu lassen und sie konnten ihre ortsspezifische, interdisziplinäre Arbeit darin umsetzen, wie beispielsweise Elaine Summers' Arbeit im MoMA zeigt. Sie liess im Sculpture Garden Tänzer*innen und Musiker*innen inmitten der Bäume, Brunnen und Skulpturen auftreten, gleichzeitig projizierte sie Filme und lud die Besucher*innen ein, in ihrer Arbeit umherzugehen.⁷⁰ Währenddessen hatte das Whitney Museum of American Art zwei Jahre zuvor zugelassen, dass Trisha Brown Eingriffe in den Museumsraum vornahm und spezifisch für diesen Raum Arbeiten schuf.⁷¹

Während sich bildende Künstler*innen öffentlich gegen die Institution Museum äusserten und sich von ihr abwandten, genossen die Choreograf*innen im Museum künstlerische Freiheit. Eine Frage, die in der Forschung bisher noch nicht gestellt wurde, obwohl sie sich meiner Meinung nach aufdrängt, ist, weshalb sich Choreograf*innen just in der Zeit, in der das Museum derart in der Kritik stand, für diese Institution als Aufführungsort entschieden haben. Es muss davon ausgegangen werden, dass die Choreograf*innen über die öffentlich geführte Diskussion um das MoMA Bescheid wussten, denn in der New Yorker Presse wurde breit darüber berichtet.⁷² Zudem pflegten die Choreograf*innen in der Zeit einen engen Kontakt zu einigen institutionskritischen Künstler*innen, wie beispielsweise zu Robert Morris, der von 1955 bis 1962 mit Simone Forti verheiratet war. Als Reaktion auf den Vietnamkrieg forderte Morris im Mai 1970 vom Whitney Museum of American Art, seine eigene Einzelausstellung zwei Wochen vorher zu schliessen und stattdessen Gespräche für die Kunstgemeinschaft zu organisieren, »to address both the war and a general dissatisfaction with the art museum as an agent of power«⁷³. Das Whitney

70 Vgl. Breatore 2009, S. 17. Vgl. auch Bishop: *The Perils* 2014, S. 64.

71 Vgl. dazu Kap. 2.1. Das Whitney Museum of American Art richtete in den 1970er und 1980er Jahren in den New Yorker Quartieren Lower Manhattan und Midtown sowie in Stamford in Connecticut sogar mehrere fixe Aufführungsorte für choreografische Arbeiten, Musik und Performance Art als Ableger des Museums ein, vgl. *History of Performance at the Whitney* o. D. In den 1980er Jahren wurde ein multidisziplinärer Ableger mit dem Namen Whitney Museum of American Art at Altria vis-à-vis der New Yorker Grand Central Station eröffnet. Dieser wurde 2008 wieder geschlossen.

72 Am 25.8.1969 berichtete die New York Daily News über die performative Arbeit *Grand Orgy to Awaken the Dead* at MoMA der Künstlerin Yayoi Kusama im Sculpture Garden des MoMA, in der die Künstlerin gegen das »MoMA as a repository for ›dead‹ art in need of more living artists' activations« protestierte, vgl. 1969 Yayoi Kusama's *Grand Orgy* in the Garden o. D.

73 Morris zit. in Bryan-Wilson, Julia: *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, CA, Los Angeles u. London: University of California Press 2009, S. 113. Zur Zusammenarbeit des Judson Dance Theater mit Morris vgl. Baner: *Democracy's Body*

Museum of American Art kam nach anfänglichem Zögern der Forderung von Morris nach und schloss die Ausstellung am 17. Mai 1970 frühzeitig.⁷⁴

Obwohl die Choreograf*innen also von der damaligen Diskussion um die Institution Museum Kenntnis haben mussten, sie selbst der eigenen Institution gegenüber kritisch eingestellt waren und mehrheitlich in nicht-institutionellen Kontexten auftraten, begannen sie in der Zeit, im Museum aufzutreten. Es ist gut möglich, dass dies vor allem aus finanziellen Gründen geschah; so war ihre Situation, wie bereits beschrieben, oftmals prekär. Zudem schienen die Choreograf*innen nicht generell anti-institutionell eingestellt zu sein, solange ihre künstlerische Freiheit gewährleistet war und sie sich in ihrer Arbeit mit den Aspekten auseinandersetzen konnten, die sie interessierten. Sie gingen mit dem Museumsraum um, wie sie auch mit den anderen Räumen umgingen, in denen sie auftraten: Sie erarbeiteten orts- und situationsspezifische Stücke, wobei sie das Format von mehreren aufeinanderfolgenden kurzen Aufführungen, das sie während der Judson-Dance-Theater-Zeit entwickelt und »dance concerts« genannt hatten, beibehielten.⁷⁵ Zudem schien ihnen auch spezifisch der leere Museumsraum als Ausgangslage grosse Freiheiten und Möglichkeiten zu bieten, wie die Kuratorin Cathrine Wood feststellt: »The gallery often offers the freedom that theater apparently doesn't [...]. Nothing is pre-defined, no lighting, no seating, no orientation, and that offers a specific liberty. Everything can be invented from scratch.«⁷⁶ Das Museum bot den Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen somit nicht nur sinnbildlich Raum für Choreografie, sondern oftmals auch räumlich eine ideale Ausgangslage, die zu ihrer Arbeitsweise passte.

Ihre Auseinandersetzung mit dem Museum als Aufführungsort begrenzte sich auf den Raum, den sie vorfanden: In Summers' Fall war das der Sculpture Garden des MoMA, in Browns *Walking on the Wall* sowie in ihrem späteren Stück *Locus* (1975) war es der leere White Cube des Museums. Letzterer ist für diese Studie von besonderem Interesse. *Locus* soll deshalb an dieser Stelle etwas genauer erläutert und auf seine Situations- und Ortsspezifika hin untersucht werden.⁷⁷

1993, S. 142–144. Maar thematisiert die Berührungspunkte von choreografischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahren mit der Minimal Art, auch in Zusammenhang mit Michael Frieds Aufsatz von 1967, vgl. Maar 2018, S. 234. Gegen die Verbindung gewisser MoMA-Gönner*innen zum Vietnamkrieg protestierte vor Morris bereits die Guerrilla Art Action Group im November 1969, vgl. Guerrilla Art Action Group 2009; Halbreich, Kathy: *Shall We Dance at MoMA? An Introduction*. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): *MoMA Dance*. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 10–18, hier S. 11.

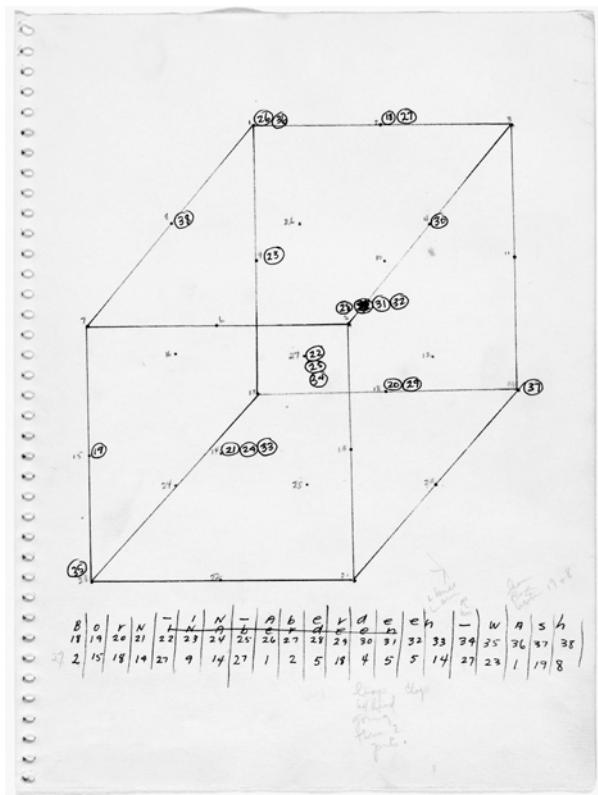
74 Vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 113.

75 Zur Idee der *concerts* vgl. Banes: *Democracy's Body* 1993, S. 38.

76 Warsza, Joanna u. Wood, Catherine: *Reinventing the Template*. In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin: Alexander 2017 (= *Performing Urgency*, Bd. 4), S. 42–55, hier S. 44.

77 Dieser Abschnitt orientiert sich vor allem an einem Text von Mona Sulzman und einem Kapitel in Rosenbergs Publikation, vgl. Sulzman, Mona: *Choice/Form in Trisha Brown's »Locus«*.

Abb. 5: Trisha Brown, Untitled (Locus), 1975, Filzstift und Bleistift auf Notizbuchpapier, Committee on Drawings Funds, © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz.



Brown choreografierte oftmals Bewegungsabfolgen innerhalb präzise beschriebener, später auch mathematisch erstellter Settings, die sie teilweise als Zeichnungen festhielt.⁷⁸ So auch in der Arbeit *Locus* (1975), deren dazugehörige Zeichnungen sich heute in der Sammlung des MoMA in New York befinden und Tanzwissenschaftler*innen und Kunsthistoriker*innen gleichermassen interessiert haben.⁷⁹ Die Choreografie konstruierte Brown innerhalb eines imaginären Kubus (»cube«), der wiederum in acht kleinere Kuben aufgeteilt wurde, deren Ecken 27 Punkte ergaben, an de-

A View from inside the Cube. In: *Dance Chronicle*, 2, 2/1978, S. 117–130; Rosenberg 2017, S. 151–182. Zum White Cube vgl. zudem Kap. 5.2–5.4.

78 Vgl. Huschka 2002, S. 267.

79 Vgl. Rosenberg 2017, S. 157.

nen sich die Tänzerinnen (je nach Auftritt waren es eine bis vier Frauen) für die Bewegungsausführungen orientieren sollten.⁸⁰

Abb. 6: Trisha Brown Dance Company, Locus, 1975, getanzt von Diane Madden in Performance 11: On Line/Trisha Brown Dance Company, in Verbindung mit der Ausstellung On Line: Drawing Through the Twentieth Century, MoMA, New York, 12.–16. Januar 2011, Fotografie: Yi-Chun Wu, © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz.



Dabei ging Brown vom Körper und dessen Aktionsradius aus: Wohin können seine Gliedmassen reichen, wie können diese Bewegungen in alle Himmelsrichtungen ausgeführt, numerisch fest- und räumlich eingehalten werden? Laut der Kunsthistorikerin Susan Rosenberg mussten die Tänzerinnen in *Locus* nicht nur technisch anspruchsvolle Bewegungen wie Beinheben oder Handstände ausführen, sondern sich auch immer der Infrastruktur des Kubus bewusst sein: So war es Teil der Choreografie, dass sich die Tänzerinnen fortlaufend an den unterschiedlichen Seiten des Kubus ausrichten konnten und gleichzeitig auf die anderen tanzenden Körper

80 Vgl. Sulzman 1978, S. 118.

achten mussten, die ebenfalls Bewegungen auslösten.⁸¹ Die Arbeit, die in drei Teile unterteilt war, bot innerhalb des präzisen räumlichen Settings Raum für Improvisation; insbesondere der dritte Teil erlaubte den Tänzerinnen so viele Freiheiten, dass er nie zweimal in identischer Form aufgeführt wurde.⁸² Die hochkomplexe Weise, wie Brown die Bewegungen innerhalb dieses imaginären Kubus-Settings choreografierte, wurde in den Folgejahren in der Forschung wiederholt diskutiert, zudem lieferte Brown selbst Ausführungen und Erklärungen dazu.⁸³

Mit dem Kubus als räumliches Konzept der Arbeit schien Brown den Nerv der Zeit zu treffen: So schreibt die Tänzerin Mona Sulzman, die *Locus* selbst tanzte: »Brown instinctively chose a form with rich potential, and from that form and her score developed an elaborate, open system.«⁸⁴ Sie geht in ihren Beschreibungen ausführlich darauf ein, wie Brown mit der Wahl des Kubus zwar die Bewegungen einerseits eingrenzte, dessen Struktur mit den vier Oberflächen den Tänzerinnen andererseits mehrere Ausrichtungen ermöglichte.⁸⁵ Susan Rosenberg sieht im Kubus gar das allgegenwärtige Format der 1960er und 1970er Jahre, das in unzähligen Kunstwerken dieser Zeit vorkommt, wie in Sol LeWitts *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974) und *Floor Piece* (1976) oder in Donald Judds Arbeit.⁸⁶ Rosenberg ist der Meinung, dass in Browns Arbeit auch Robert Morris' Text, *Notes on Sculpture* (1966), nachhallt:

The cube is a form that once established [...] all information about it qua gestalt is exhausted [...] it does not disintegrate [...]. One is then both free of the shape

81 Vgl. Rosenberg 2017, S. 170.

82 Vgl. Sulzman 1978, S. 125–126. Die Tänzerin Mona Sulzman beschreibt sehr detailliert, wie es war, das Tanzstück *Locus* zu tanzen. *Locus* wurde am 6.4.1975 am 541 Broadway in New York uraufgeführt.

83 Vgl. dazu Livet, Anne (Hg.): *Contemporary Dance. An Anthology of Lectures, Interviews and Essays With Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*. New York, NY: Abbeville Press 1978. Sulzman schreibt in ihrem Text an mehreren Stellen über die Rezeption von *Locus*, dass die Arbeit mehrheitlich gut aufgenommen worden sei, auch wenn das Publikum das Konzept der Arbeit nicht immer durchschaut habe, vgl. Sulzman 1978, S. 117, 122.

84 Ebd., S. 124.

85 Vgl. ebd., S. 123–124.

86 Vgl. Rosenberg 2017, S. 155–156. Sie verweist zudem auf Rudolf von Labans Buch *Choreutik* (1939), welches sie in Bezug auf Browns Verwendung des Kubus für *Locus* und für ihre Tanznotation als vorangehendes Schlüsselwerk sieht, vgl. Rosenberg 2017, S. 161. Vgl. zudem Laban, Rudolf von: *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes* [1939]. Wilhelmshaven: Florian Noetzel 1991.

and bound to it. Free or released because of the exhaustion of information about it, as shape, and bound to it because it remains constant and indivisible.⁸⁷

Rosenberg erwähnt in Zusammenhang mit Brown auch Brian O'Dohertys institutionskritische Texte zum White Cube, die zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin *Artforum* veröffentlicht wurden und die sich mit dem weissen Museumsraum auseinandersetzen.⁸⁸ O'Dohertys provokative Frage, »is the empty gallery, now full of that elastic space we can identify with Mind, modernism's greatest invention?«, schwingt laut Rosenberg in *Locus*' intellektuellem Konstrukt mit.⁸⁹ Tatsächlich sieht Rosenberg als Basis (»foundation«) für *Locus* den White Cube des Museums – seinen unvermeidbaren Bestimmungsort.⁹⁰ Folglich sei es laut Rosenberg passend, dass die Scores dieser Arbeit in der Sammlung des MoMA in New York eine permanente Bleibe gefunden haben.⁹¹

Relevant für das Thema der vorliegenden Studie ist die Verbindung von Browns Arbeit mit dem White Cube, war dieser doch bereits für ihre frühe eigenständige Arbeit *Walking on the Wall*, welche die Choreografin 1971 in den weissen Museumsräumen des Whitney Museum of American Art präsentierte, ein zentrales Element: Statt Objekte oder Bilder, die üblicherweise an den weissen Wänden hängen, konnten die Besucher*innen an zwei Abenden Tänzer*innen beobachten, wie sie an Seilen gespannt über die Wände schreiten (Abb. 2–3, S. 52–53). Die weissen Wände waren an diesen Abenden somit Museumswände und Tanzboden zugleich. Die Tanzwissenschaftlerin Isa Wortelkamp beschreibt die Seherfahrung der Besucher*innen folgendermassen: »Die Einsicht in den Raum wird zur Aufsicht auf einen Boden, der im nächsten Augenblick wieder als Wand in Erscheinung tritt.«⁹² Die weisse Wand wird hier nicht nur als Mittel zum Zweck verwendet, sondern als Teil der Choreografie bewusst in den Fokus gerückt. *Walking on the Wall* zählt zu den frühesten Arbeiten, die Brown als unabhängige Choreografin schuf, nachdem sie 1970 die Trisha Brown Dance Company gegründet hatte. Sie selbst empfand sogar, dass sie im Whitney Museum of American Art »geboren« wurde und sich somit professionell gefunden habe.⁹³

87 Morris, Robert: Notes on Sculpture [1966]. In: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York, NY: E.P. Dutton 1968 (= A Dutton paperback, Bd. 211), S. 222–235, hier S. 228. Vgl. zudem Rosenberg 2017, S. 174.

88 Vgl. ebd., S. 154–155.

89 Vgl. O'Doherty 1997, S. 87. Vgl. auch Rosenberg 2017, S. 155.

90 Vgl. ebd., S. 182.

91 Vgl. ebd.

92 Wortelkamp 2016, S. 360.

93 »The Whitney...I was born there.« Brown zit. in Whitney Museum of American Art 2010, o. S.

Browns Arbeiten im Museumskontext stehen exemplarisch für die Zeit der 1960er und 1970er Jahre, in der es eine »Welle«⁹⁴ von choreografischen Arbeiten im Museum gab. Zu Beginn der 1980er Jahre ebte diese Welle jedoch wieder ab und es fanden während fast zwanzig Jahren nur noch vereinzelt choreografische Darbietungen in Museen statt – eine Entwicklung, die bisher unerforscht blieb. Kurz vor der Jahrtausendwende begann das Interesse der Museen an der Arbeit der Generation der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen wieder zuzunehmen. Seit Beginn der 2010er Jahre erleben choreografische Arbeiten im Museum einen neuen Aufschwung, dessen Höhepunkt noch nicht erreicht scheint, mit einer neuen Generation von Choreograf*innen, die auch als Konzepttanz-Choreograf*innen bezeichnet werden.⁹⁵ Bevor ich mich im dritten Kapitel mit Xavier Le Roy und Jérôme Bel zwei repräsentativen Beispielen dieser Generation widme, möchte ich mich im Folgenden mit dem Verhältnis von Brown zur Institution Theater genauer auseinandersetzen und die Frage behandeln, weshalb sie sich Anfang der 1980er Jahre wieder vom Museum ab- und dem Theater zuwandte.

2.4 Trisha Brown: *Glacial Decoy* (1979)

Wie andere ehemalige Mitglieder des Judson Dance Theater fühlte sich auch Brown vom Theater, »the house of entertainment«, wie sie es nannte, lange Zeit ausgeschlossen.⁹⁶ In einem Interview von 1974 bringt sie es unmissverständlich auf den Punkt: »The Theater avoided any association with me.«⁹⁷ 1978 schreibt sie in einem Gesuch an das National Endowment for the Arts: »The Trisha Brown Company is not a commercially oriented Company. The work [...] probably will never have mass appeal so the Company cannot expect to command high performance fees or large box office receipts.«⁹⁸ Dieses Zitat zeigt, dass ihr bewusst war, dass sie in einer Nische agierte, ihre Arbeit sich den Systemen des Theaters widersetzte und ohne anderweitige finanzielle Unterstützung nicht weitergeführt werden konnte.

Vorübergehend fand sie im Museum eine Institution, die sie in der Produktion und Präsentation ihrer Arbeit unterstützte, gerade auch zu Beginn ihrer eigenständigen Karriere als Choreografin mit ihrer eigenen Compagnie.⁹⁹ Doch diese Unter-

94 Diese Bezeichnung bezieht sich auf Claire Bishop, die sich seit Anfang der 2010er Jahre mit dem Thema auseinandersetzt, vgl. dazu Bishop: *The Perils* 2014, S. 63–73 und S. 43–44, FN 167 in dieser Studie.

95 Diese gehören zur dritten Welle von choreografischen Arbeiten im Museum, vgl. Bishop: *The Perils* 2014, S. 63–73.

96 Vgl. Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 168.

97 Stephano 1974, S. 19.

98 Brown zit. in Rosenberg 2017, S. 229.

99 Vgl. ebd., S. 229.