

4. Museum für Tanz

4.1 Tanz und Museum: ein Paradoxon?

»Né d'un croisement contre-nature entre musée, lieu de conservation, la danse, art du mouvement, et le centre chorégraphique, lieu de production et de résidence, le Musée de la danse est un paradoxe qui tire sa dynamique de ses propres contradictions.«¹

– *Boris Charmatz*

Der Choreograf Boris Charmatz² (*1973) betont auf der Webseite des Musée de la danse³, zu welchem er das Centre chorégraphique national de Rennes et de

- 1 Musée de la danse o. D. Frei übersetzt: »Entstanden aus einer unnatürlichen Kreuzung zwischen Museum als Ort der Bewahrung, Tanz als Bewegungskunst und dem Centre chorégraphique als Produktionsort und Wirkungsstätte, ist das Musée de la danse ein Paradoxon, das seine Dynamik aus seinen eigenen Widersprüchen schöpft.«
- 2 Zu Charmatz' Arbeit vor dem Musée de la danse vgl. unter anderem Amalvi, Gilles: More or Less Dance. A Multifaceted Portrait of Boris Charmatz. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 121–135; Cvejić, Bojana: The Vertiginous Invasion of a Tribe Called Dance- Boris Charmatz's Héâtre-Élévision (Pseudo Performance). In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 53–62; Janevski u. Wavelet 2017, S. 41–48; Wood, Catherine: Boris Charmatz. An Architecture of Attention (Revisited). In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 85–98.
- 3 Das Musée de la danse existierte von 2009 bis 2018. Es bestand aus zwei Räumlichkeiten, den sogenannten St. Melaine und Le Garage. Ersteres befindet sich im Zentrum von Rennes' Altstadt (am Standort des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne) und beherbergte die administrativen Büros sowie einen Ausstellungsraum, ein grosses und ein kleines Studio, Garderoben, Lagerräume und einen Garten, der mit der Kunsthochschule von Rennes geteilt wurde. Im Le Garage im Nordwesten der Stadt befanden sich neben weiteren Büros zudem drei grosse und zwei kleine Studios. Vgl. für diesen Abschnitt: Les espaces du Musée de la danse à Rennes o. D. Zu Charmatz und dem Musée de la danse

Bretagne⁴ 2009 umbenannt hat, an mehreren Stellen das Paradoxale, Unnatürliche («contre-nature») und Widersprüchliche an seinem Vorhaben.⁵ Laut dem eben erwähnten Zitat versteht er das Museum als Ort der Konservierung, das in einem Gegensatz zur flüchtigen Tanzkunst⁶ steht. Seine Sichtweise basiert auf einem bestimmten Verständnis der Institution Museum, das seine Wurzeln im 20. Jahrhundert hat.⁷ Aufgrund dieses Verständnisses scheinen die Tanzkunst

vgl. unter anderem Charmatz u. Janevski o. D. [2013]; Copeland u. Charmatz 2013; Cramer, Franz Anton: Ein dritter Weg. Die choreografischen Räume des Musée de la danse. In: Büscher, Barbara (Hg.): Raumverschiebung. Black Box – White Cube. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7), S. 181–188; Lista 2014; Nicifero 2014; Wood 2014; Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 96–126; Cramer, Franz Anton u. Charmatz, Boris: Boris Charmatz in Conversation with Franz Anton Cramer. How to Dance with Art. In: Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleichter, Carolin (Hg.): How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 133–142; Franko 2017; Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017; Janevski u. Wavelet 2017; Wood: Boris Charmatz 2017, S. 85–96; Hudon u. Charmatz 2018; Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 136–141; Maar 2020. Zum Forschungsstand des Musée de la danse in Zusammenhang mit institutionskritischen Fragen vgl. weiter unten in diesem Kapitel.

- 4 Einfachheitshalber wird in diesem Kapitel oftmals die abgekürzte Version Centre chorégraphique national benutzt.
- 5 Vgl. Musée de la danse o. D. Auch Marie Bardet schreibt über das Paradoxale »of Dancing in a Museum«, vgl. Bardet 2018. An einer anderen Stelle auf der Webseite schreibt Charmatz von einer unmöglichen Ehe zwischen zwei Welten («mariage impossible entre deux mondes») und von Spannungen («tensions»), vgl. Charmatz o. D. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Institution des Centre chorégraphique national, das Charmatz in seinem Zitat als Produktionsstätte bezeichnet, würde den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen.
- 6 Charmatz benutzt in Zusammenhang mit seiner Praxis meistens die Begriffe ›danse‹ respektive ›dance‹, manchmal auch ›performance‹. Obwohl in dieser Studie meistens der Begriff ›Choreografie‹ benutzt wird, wie in Kap. 1.3 in Zusammenhang mit der Begriffsproblematik dargelegt wurde, wird in diesem Kapitel in Anlehnung an Charmatz vermehrt von Tanz(-kunst) gesprochen. Die Tanzhistorikerin Alessandra Nicifero weist zudem in Zusammenhang mit Charmatz' Manifest auf die Begriffsproblematik hin; so schlägt Charmatz darin vor, den Begriff ›chorégraphique‹ in Centre chorégraphique national zu streichen, weil es »bien plus qu'un espace où un chorégraphe trouve les moyens d'épanouissement de son travail« sei, vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 1. Frei übersetzt: Das Centre chorégraphique national sei »mehr als ein Raum, in dem ein Choreograf die Mittel findet, um seine Arbeit zu entfalten«. Nicifero führt zudem aus: »This limited assumption of what choreography, and the choreographic field is, still located in an antagonistic position with dance, remains to me a major issue.« Nicifero 2014, S. 36 (Nicifero zitiert in ihrem Text die englische Version des Manifests).
- 7 Neben Charmatz äussert sich beispielsweise auch Susan Bennett sehr ähnlich dazu, vgl. Bennett, Susan: Theatre & Museums. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 5.

und das Museum einander gegenüberzustehen, was demnach auch die Institutionen Theater und Museum und die Kunstformen, die sie beherbergen, einander gegenüberstellt: Demzufolge werden in der Regel im Museum wertvolle, leblose Objekte im Ausstellungsraum präsentiert, während im Theater lebende Menschen auf der Bühne auftreten. Folglich ist die jeweilige Institution auf unterschiedliche Voraussetzungen ausgerichtet: Während die musealen Objekte von Museumstechniker*innen im Vorfeld gesichert, fachgerecht und in einem idealen Klima ausgestellt werden müssen, erfordern die Akteur*innen im Theater spezifische Requisiten, Lichtsituationen und Bodenqualität, eine angenehme Raumtemperatur während des Auftritts sowie Umkleidemöglichkeiten. Dieses traditionelle Verständnis von Kunstformen und ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Institution erzeugt ein binäres Bild, in dem die Dauerhaftigkeit des Museums der Ephemeralität der Tanzkunst gegenübersteht.

Diese Vorstellung des Museums ist unter anderem auf seine Ursprünge zurückzuführen: Das ›museion‹ war im hellenistischen Griechenland ursprünglich ein Heiligtum der Musen, ein religiöser, kontemplativer Ort der ›passiven Schau‹⁸. Laut dem Kunst- und Kulturwissenschaftler Tobias Wall gründet darauf das Verständnis des Museums ›als Kunsttempel, an dem der Betrachter der Kunst in anbetender Distanz begegnet‹⁹. Laut dem Philosophen Theodor Adorno beschreibt das deutsche Adjektiv ›museal‹ Objekte, die am Sterben sind.¹⁰ Die Aufbewahrung dieser Objekte sei Adorno zufolge zudem eher einem Respekt gegenüber der Geschichte zu verdanken, als dass sie auf einem gegenwärtigen Bedürfnis beruhe.¹¹ Dabei spielt der Autor auf die Tätigkeiten des Sammelns, Archivierens und Forschens an, die neben dem Vermitteln und Ausstellen zu den Hauptaufgaben des Museums gehören.¹² Bei Adorno taucht auch der Vergleich des Museums mit dem Mausoleum, eine Art Grabmal für die Kunst¹³, auf, der mehr als hundert Jahre alt ist; so verglichen bereits die Futurist*innen in ihrem Manifest von 1909 die Museen mit Friedhöfen, von denen sie Italien befreien wollten.¹⁴ Seither hält sich diese Auffassung hartnäckig: In den 1990er und 2000er Jahren ist diese noch immer Teil

8 Wall 2006, S. 22.

9 Ebd. Wall schreibt über das Museum als Ort der Distanz.

10 Vgl. Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum. In: ders.: Prisms. Übers. v. Samuel Weber u. Shierry Weber. London: Spearman 1967 (= Studies in contemporary German social thought), S. 173–185, hier S. 175.

11 Vgl. ebd.

12 Schneede, Uwe M.: Einführung. In: ders. (Hg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln: DuMont 2000, S. 7–17, hier S. 7.

13 Vgl. Adorno 1967, S. 175. Vgl. auch McGovern, Fiona: Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice. Bielefeld: transcript 2016, S. 69.

14 Vgl. Wall 2006, S. 134.

des Diskurses über das zeitgemässe Museum und seine Zukunft, in dem einige gar sein Ende prophezeiten.¹⁵

Wird das Museum als ein Ort des Sammelns und Bewahrens, der über Monate hinweg dieselben leblosen Exponate ausstellt, verstanden, wird deutlich, weshalb die Tanzkunst, die als flüchtig und nicht sammelbar gilt und live erlebt werden muss, als gegensätzlich deklariert wird.¹⁶ Das Museum schöpft diesem traditionellen Verständnis zufolge aus der Vergangenheit, während die Tanzkunst nur in der Gegenwart stattfinden kann.¹⁷ Dass das Museum teilweise auch als Schrein für die (ruhige) Kontemplation von Kunst gesehen und damit konträr zur Lebendigkeit eines Auftritts in einem Theater verstanden wird, verdeutlicht das Bild des Gegensätzlichen noch mehr.¹⁸

Wie die vorangehenden Fallbeispiele aufgezeigt haben, ist dieses Verständnis jedoch längst überholt und somit problematisch: Einerseits entspricht die Institution Museum diesem gar nicht mehr, andererseits wird sie darin auf einen Aspekt reduziert. Dennoch bildet dieses Verständnis für Boris Charmatz einen zentralen Ausgangspunkt für die Erfindung eines Museums für Tanz: Er nutzt es, um das Musée de la danse strategisch auszurichten, dessen Existenz zu legitimieren und sein Vorhaben als dessen Leiter zu begründen. In diesem Kapitel soll genauer betrachtet werden, wie Charmatz seine Vorstellung des Museums begründet, wie er zum Theater steht und das Musée de la danse als Institution versteht. Überwindet er während seiner zehnjährigen Tätigkeit als Leiter des Musée de la danse die Vorstellung, dass

-
- 15 Vgl. Sternfeld 2018. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Nora Sternfeld schreibt 2018 beispielsweise von Krise und Aufbruch des Museums in den vergangenen Jahren sowie vom »Ende des Museums« und vom Museum als Ort der Kritik, der Vielstimmigkeit und der Verhandlung, vgl. ebd., S. 13. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf folgende Publikationen: O'Brien, Ruairí (Hg.): *Das Museum im 21. Jahrhundert*. Dresden: TUDpress 2007; Grenier, Catherine: *La fin des musées?* Paris: Du Regard 2013; Tyradellis, Daniel: *Müde Museen, oder, Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*. Hamburg: Edition Körber-Stiftung 2014. Vgl. des Weiteren auch Crimp 1993; Witcomb, Andrea: *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. London: Routledge 2003 (= *Museum meanings*). Zudem wurden einige Symposien zum Thema organisiert, wie *The End(s) of the Museum* (1995) in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona und *Le musée au XXIe siècle: disparition ou renaissance?* (2012) im Institut supérieur pour l'étude du langage plastique in Brüssel. Vgl. unter anderem *The End(s) of the Museum* o. D.; *Le musée au XXIe siècle: disparition ou renaissance?* 2012.
- 16 »Yet museums traffic mostly in material designated as representing the past, while theatrical performance takes place resolutely in the present, ephemeral, resistant to collection.« Bennett 2013, S. 5.
- 17 Vgl. ebd. S. 5, 29. Vgl. zudem Guy, Georgina: *Theatre, Exhibition, and Curation. Displayed and Performed*. New York, NY u. London: Routledge 2016 (= *Routledge advances in theatre and performance studies*, Bd. 46), S. 12.
- 18 Vgl. Bennett 2013, S. 16, 20.

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. Bardiou, Clarisse (Hg.): *Cabaret de curiosités*. Black/White/Live Box. Valenciennes: Le phénix scène nationale u. Éditions Subjectile 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.; Gioffredi, 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.