

Phänomens nach sich, das in Wirklichkeit viel komplexer ist und in beide Richtungen geht, wie das Fallbeispiel *Work/Travail/Arbeid* in Kapitel 5.5 exemplarisch aufzeigt. Franco spricht in einem Aufsatz von 2020 und einem von 2021, den sie mit der Performancesswissenschaftlerin Gabriella Giannachi herausgegeben hat, indes von Hybridisierung der Raummodelle, was eine höhere Komplexität vermuten lässt und an Bishops Forschungen anknüpft.¹⁰⁰ Die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Nicole Haitzinger hingegen äussert sich in ihrer Publikation von 2019 expliziter dazu: »Die bildenden und szenischen Künste des 20. Jahrhunderts zeugen von komplexen medialen Migrationen von Körpern und Formen jenseits der vorgegebenen institutionellen (Raum- und Rahmen-)Bedingungen.«¹⁰¹ Sie verweist damit nicht nur auf die Räume, sondern auch auf die weiteren Rahmenbedingungen, die die Institutionen jeweils vorgeben, jedoch von den Künstler*innen auch überschritten werden.

5.4 Zur Problematik des Binarismus

An dieser Stelle soll etwas genauer auf die Problematik des Binarismus White Cube_Black Box eingegangen werden, mit dem ich mich während meiner Recherche konfrontiert gesehen habe. Der Diskurs um diesen Binarismus existiert bereits seit Anfang der 2000er Jahre, wobei sich Kunstschaffende wie Kunsthistoriker*innen und -theoretiker*innen kritisch dazu äussern und diesen aufbrechen wollen: Insbesondere die Künstlerin Hito Steyerl setzt sich Mitte der 2000er Jahre in ihren Texten *White Cube und Black Box. Die Farbmethaphysik des Kunstbegriffs* und *White Cube und Black Box. Kunst und Kino* mit dem Binarismus auseinander und geht speziell auf die Farben Schwarz und Weiss und deren Assoziationen ein.¹⁰² Als Beispiel zieht sie den

100 Vgl. Franco 2020, S. 235; Franco u. Giannachi: *Moving Spaces, Rewriting Museology* 2021, S. 12. Franco verweist zudem auf Beatrice von Bismarck, vgl. Franco 2020, S. 235; Bismarck, Beatrice von: *Relations in Motion. The Curatorial Condition in Visual Art and its Possibilities for the Neighbouring Disciplines*. In: *Frakcija Performing Arts Journal*, 55/2010, S. 50–57, hier S. 55. Von Hantemann geht zwar nicht explizit auf die Raummodelle ein, bespricht aber ein neues institutionelles Modell zwischen Museum und Theater, vgl. Hantemann 2018. Darauf wird in Kap. 6 nochmals eingegangen.

101 Haitzinger 2019, S. 185. Haitzinger schreibt zudem, dass eine »Erweiterung des White Cube mittels Tanz« und eine »Verflechtung« von Museum und Theater stattfindet, vgl. ebd., S. 186 respektive S. 199. Der Umgang mit den Raummodellen in De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* wird in Kap. 5.5 und 5.6 dieser Studie besprochen. Vgl. Filipovic: Anne Teresa De Keersmaecker 2015.

102 Vgl. Steyerl 2005; Steyerl 2008. Zu nennen ist beispielsweise auch das Gespräch zwischen dem Architektuhistoriker Mark Wigley, dem Künstler Olafur Eliasson und dem Kunsthistoriker Daniel Birnbaum von 2006 zur Farbe Weiss, in dem sie das museale Raummodell der Black Box nicht als Gegenparadigma, sondern als Komplize (»accomplice«) des White Cube beschreiben, vgl. Eliasson, Wigley u. Birnbaum 2006, S. 251. Wigley beschreibt, wie die Neu-

Architekten Le Corbusier und sein Interesse an »Weißheit« heran. So behauptete dieser 1925, dass Architektur nur dann modern sei, wenn sie weiss sei.¹⁰³ Steyerl legt dar, wie sich die Ansicht, dass weisse Farbe moralisch konnotiert sei und für Reinheit und Sittlichkeit stehe, bis heute gehalten habe.¹⁰⁴ Sie geht zudem auf den Aspekt der weissen Wand als von ihr sogenannten »Überwachungsapparat« ein, der »eine auf Vermeidung von Exzessen basierende Zivilisation« kontrolliere.¹⁰⁵ Laut Steyerl löse hingegen die Black Box des Kinos¹⁰⁶ genau die gegenteiligen Assoziationen aus: Dort werde das Publikum Leidenschaften und Trieben ausgesetzt.¹⁰⁷ Bei Steyerl geht es folglich um den Binarismus der Black Box des Kinos und des White Cube, wobei sie festhält, dass

durch die Überwindung des Binarismus zwischen zwei als inkommensurabel gedachte Raumformate [...] sich ein Möglichkeitsraum [eröffnet], der weniger durch die farbliche Uniformität seitens Hintergrunds gedacht werden kann, als durch die Heterogenität seiner Erscheinungen und die reale Buntheit der Arbeiten, die er versammelt.¹⁰⁸

Drei der zentralen Absichten der vorliegenden Studie sind in diesem Zitat enthalten: So geht es mir einerseits darum, aufzuzeigen, dass in den hier vorgestellten choreografischen Arbeiten im Museum weit mehr geschieht, als bloss auf die formalen Kriterien des White Cube zu reagieren. Die Raummodelle werden von den Choreograf*innen keineswegs immer als gegeben akzeptiert, sondern teilweise gar verändert, damit eine raum- und situationsspezifische Arbeit möglich ist, wie die Ausführungen zu De Keersmaekers Ausstellung in Kapitel 5.5 zeigen werden. Letztlich

tralität des White Cube mit dem Einzug der Black Box verschwinde: »[B]ecause the black box makes the white seem much whiter. This is one of the great paradoxes of white.« Ebd., S. 247. Vgl. zudem Wigley 1995.

103 Vgl. Steyerl 2005, S. 136. Vgl. zudem Le Corbusier: *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Crès 1925; Steyerl 2008.

104 Vgl. Steyerl 2005, S. 136.

105 Vgl. ebd., S. 138.

106 Obwohl sich Steyerl in ihren Texten hauptsächlich mit der Black Box des Kinos auseinandersetzt, erwähnt sie auch ein Beispiel, in dem es um den Theaterraum geht: Sie geht auf William Kentriges Installation *Black Box/Chambre noire* (2005) ein, der »mit dieser Bühnenkonstruktion [...] den zentralperspektivischen Apparat des Blicks in den Mittelpunkt [rückt], der den Theater- und späteren Kinoraum prägt«, vgl. Steyerl 2008, S. 109.

107 Vgl. Steyerl 2005, S. 138. »Das Kino als Institution ist der Moralität und Zivilisation des Regimes der weißen Farbe diametral entgegengesetzt.« Steyerl 2008, S. 104.

108 Steyerl 2005, S. 142. Des Weiteren erwähnt auch Filipovic den Binarismus, ohne genauer darauf einzugehen, und spricht von »white washing« im rassistischen Sinne, vgl. Filipovic 2014, S. 45.

sind die Fallbeispiele in dieser Studie bester Beweis für die Mannigfaltigkeit der Arbeiten, die in diesem Möglichkeitsraum entstehen können, der sich eröffnet, wenn der Binarismus überwunden wird.

Auch Shannon Jackson erwähnt, wenn auch nur am Rande, den Binarismus White Cube und Black Box des Theaters: Sie kritisiert unter anderem die Betitelung der Tagung *The Black Box and the White Cube* »as a way of binarizing the visual art and theatrical trajectories«¹⁰⁹. Tatsächlich werden die beiden Begriffe immer wieder als Schlagwörter für Ausstellungen, Arbeiten, Tagungen und Symposien verwendet und einander gegenübergestellt, zuletzt beispielsweise im Titel der Ausstellung *White Cube, Black Box* (2017) im Kunstforum Wien¹¹⁰, des Panels *In Between White Cube, Black Box, and Online Screens. Curation and Exhibition of Artists' Films* (2021)¹¹¹ und des Symposiums *White Cube/Black Box. The Universal Museum and the Digital Age* (2021) im Metropolitan Museum in New York.¹¹²

An Jacksons Kritikpunkt möchte die vorliegende Studie anknüpfen. So geht es um eine Beleuchtung der Thematik sowohl aus tanz-, theaterwissenschaftlicher als auch kunsthistorischer Perspektive, die die eben dargelegte Binarisierung in der Forschung nicht reproduziert. Obwohl in dieser Studie ebenfalls mit diesen Begrifflichkeiten gespielt wird, soll mit dem Unterstrich zwischen White Cube_Black Box im Titel von Kap. 5.2 visualisiert werden, ähnlich wie es der Gender-Gap in der gendergerechten Schreibweise tut, dass beide Raummodelle nur die äusseren zwei Pole bilden, sich dazwischen jedoch ein Feld auftut, das viele Varianten hervorbringt. Wenn in der vorliegenden Studie White Cube und Black Box einander gegenübergestellt werden, geht es weder darum, eine binäre Sichtweise zu unterstützen, noch die Raummodelle auf ihre formalen Aspekte zu reduzieren. Es soll hingegen ein dynamisches Spannungsverhältnis aufgezeigt werden, das entstehen kann, wenn choreografische Arbeiten, die zwischen White Cube und Black Box situiert werden, in den Kontext des Museums treten. Dies wird im Folgenden anhand eines weiteren

109 Jackson 2014, S. 57. Sie meint damit den Congress on Research in Dance von 2014. Dieser Text wurde auch in Jacksons Publikation von 2022 erneut gedruckt, vgl. Jackson, Shannon: *Back Stages. Essays across Art, Performance, and Public Life*. Evanston, IL: Northwestern University Press 2022 (= *Performance works*).

110 Die Ausstellung im Kunstforum Wien dauerte vom 19.1. bis zum 26.3.2017. Darin setzten sich Künstler*innen mit den Rahmenbedingungen der Raummodelle auseinander, vgl. *White Cube, Black Box* o. D.

111 Das Panel vom 17.9.2021 war Teil des Online-Symposium *The State of the Moving Image*, das von e-flux organisiert und von Lukas Braschis kuratiert wurde, vgl. Panel 1 *In Between White Cube, Black Box, and Online Screens* o. D.

112 Das Symposium *White Cube/Black Box. The Universal Museum and the Digital Age* fand am 21.6.2021 statt, vgl. *White Cube/Black Box* o. D. Zu erwähnen ist zudem das Theaterstück *Black Box* (2020) von Rimini Protokoll, ein Theaterstück für eine Person, vgl. *Black Box Phantomtheater für 1 Person* o. D. Die Uraufführung fand am 9.6.2020 im Théâtre de Vidy in Lausanne statt.

Fallbeispiels von Anne Teresa De Keersmaeker verdeutlicht. Dabei soll der bisherige Forschungsbericht zu White Cube und Black Box als Auslegeordnung für die Argumentation dienen.

5.5 Anne Teresa De Keersmaeker: *Work/Travail/Arbeid* (2015)

Als Anne Teresa De Keersmaeker das Tanzstück *Vortex Temporum* (2013) erarbeitet (Abb. 20, S. 172), wird sie von Elena Filipovic, der damaligen Kuratorin des WIELS Contemporary Art Center in Brüssel, für eine Zusammenarbeit angefragt. Filipovic lässt ihr freie Hand, die einzige Vorgabe ist, dass De Keersmaeker für die Räume des Kunstzentrums eine neue choreografische Arbeit entwickelt, statt ihr bisheriges Œuvre mit dokumentierendem Material auszustellen.¹¹³ Die Choreografin erarbeitet daraufhin, ausgehend von ihrem Tanzstück *Vortex Temporum*, die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid*, die im Jahr 2015 während neun Wochen im WIELS zu sehen ist.¹¹⁴ Laut Filipovic stellt sich De Keersmaeker bei *Work/Travail/Arbeid* zu Beginn die Frage: »What would it mean for a dance piece to perform as an exhibition?«¹¹⁵ Vie-

-
- 113 Vgl. Snauwaert, Dirk: Foreword. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. *Work/Travail/Arbeid*. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 7–9, hier S. 7. Da sich das WIELS nur einige hundert Meter entfernt vom Standort des Gebäudes von De Keersmaekers Compagnie Rosas und ihrer Tanzschule P.A.R.T.S. im Südwesten Brüssels befindet, habe von Beginn an ein enger Austausch stattgefunden und das einzig Verwunderliche an der Zusammenarbeit sei, dass sie nicht früher zustande gekommen ist, so Dirk Snauwaert, Direktor der WIELS, vgl. ebd., S. 8.
- 114 Die Ausstellung war vom 20.3. bis zum 17.5.2015 im WIELS zu sehen, vgl. Anne Teresa De Keersmaeker o. D. Zu *Vortex Temporum* vgl. Kap. 5.1 dieser Studie.
- 115 Filipovic: *Vertiginous Force* 2015, S. 17. Filipovic schreibt über De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* in Verbindung zu Le Roys Ausstellung: »[I]t is among the most ›retrospective‹ of the choreographer's works to date. And yet this is decidedly not a retrospective exhibition, whether in a conventional sense or in the sense Le Roy provocatively gives the term.« Ebd., S. 23. An dieser Stelle wird auf eine Auseinandersetzung mit den Formaten der Aufführung und Ausstellung verzichtet. Zum Aufführungsbegriff vgl. exemplarisch Fischer-Lichte 2004; Umathum 2011, S. 17–23. Zum Ausstellungsbegriff vgl. unter anderem Bismarck, Beatrice von: Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess. In: Busch, Kathrin; Meltzer, Burkhard u. Oppeln, Tido von (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich: Diaphanes 2015 (= DENKT KUNST), S. 139–156, hier S. 140; Busch, Kathrin: Figuren der Deaktivierung. In: Busch, Kathrin; Meltzer, Burkhard u. Oppeln, Tido von (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich: Diaphanes 2015 (= DENKT KUNST), S. 15–36, hier S. 15–16. Für eine Verbindung von Ausstellung und Aufführung vgl. exemplarisch Hantelmann, Dorothea von: How to Do Things with Art. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens u. Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin: Theater der Zeit 2004 (= Recherchen, Bd. 18), S. 63–75, S. 63; Hanak-Lettner 2010, S. 35; Umathum 2011; Cramer 2013; Butte u.a. 2014; Busch 2015, S. 26; Hoffmann, Jens: