

behauptet, dass die Tanzkunst im Museum keine Institutionskritik leisten könne, »weil sich die zugehörige Institution schlicht anderswo befindet, im Theater beispielsweise oder in der Black Box«¹⁷⁸. Können Choreograf*innen innerhalb einer neuen Institution tatsächlich keine Kritik daran üben und wird die Tanzkunst im Museum immer eine Aussenseiterin bleiben, wie es der Choreograf Ralph Lemon beschreibt?¹⁷⁹ Die Frage nach dem ›Innen‹ und ›Aussen‹ scheint in diesem Zusammenhang relevant, weshalb sie im Folgenden anhand eines Vergleichs zwischen Tino Sehgal und Xavier Le Roy in den Fokus gerückt werden soll.

3.5 ›Aussenseiter‹ im Museum? Tino Sehgal – Xavier Le Roy

Wie in Kapitel 2.5 aufgezeigt wurde, nahm um die Jahrtausendwende herum das Interesse der Museen an choreografischen Arbeiten allmählich wieder zu. Diese blieben in den 2000er Jahren jedoch vorerst weiterhin die Ausnahme.¹⁸⁰ Die Performance Art erlebte in der Zeit den grösseren Aufschwung, was einen Einfluss auf die Struktur und das Programm der Museen zur Folge hatte.¹⁸¹ So wurde den performativen Künsten im Museum vermehrt Raum zugesprochen: Nachdem 2003 die Tate Modern ein Live-Programm spezifisch für die performativen Künste lanciert hatte, zog das Whitney Museum of American Art 2006 mit einem ähnlichen Programm nach, während das MoMA in New York 2009 ein neues kuratorisches Departement für »Media and Performance« gründete.¹⁸²

ungsweise von Museumsschaffenden wie der Fundació-Antoni-Tàpies-Direktorin Laurence Rassel selbst kommt.

- 178 Bishop 2016, S. 2. Etwas Ähnliches schreibt sie zwei Jahre später in einem englischen Text, vgl. Bishop 2018, S. 29. Bishop versteht demzufolge sowohl das Theater als auch die Black Box als Institutionen des Tanzes.
- 179 Vgl. Franko 2013. Vgl. dazu auch Pape, Toni; Solomon, Noémie u. Thain, Alanna: Welcome to This Situation. Tino Sehgal's Impersonal Ethics. In: *Dance Research Journal*, 46, 3/2014, S. 89–100, hier S. 95. Die Frage zur Institutionskritik ist in allen Kapiteln der vorliegenden Studie relevant und wird in Kap. 6 nochmals thematisiert.
- 180 Zu den Ausnahmen gehören beispielsweise die bereits erwähnten Ausstellungen der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen, vgl. Kap. 2.5. Die Ausstellungen *Open the Curtain. Tanz und Kunst im Wechselspiel* (2003) in der Kunsthalle Kiel und *Tanzen, Sehen* (2007) im Museum für Gegenwartskunst in Siegen bilden da weitere Ausnahmen, vgl. Luckow u. Traub 2003; Schmidt, Eva u. Stals, Jose Lebrero (Hg.): *Tanzen, Sehen*. Frankfurt a.M.: Revolver 2007.
- 181 Zur Performance Art ab den 2000er Jahren vgl. exemplarisch R. Goldberg 2014, S. 226–249; Bishop 2018, S. 22; R. Goldberg 2018.
- 182 Vgl. Bishop 2018, S. 27, FN 20. Im Jahr 2004 wurden für das Walker Art Center 10 Millionen Dollar »in support of commissioning performing arts projects« und in ein hauseigenes Theater, gebaut von den renommierten Architekten Herzog & de Meuron, investiert, vgl. *About Performing Arts* o. D. 2005 fand zudem das erste Mal die Performa Biennale in New York

Die Museen reagierten damit auf die vielfältigen Anforderungen der Künstler*innen und deren Institutional Critique, die in künstlerischen Arbeiten und als theoretischer Diskurs weiter anhielt.¹⁸³ Die Kritik an der Institution Museum kam mittlerweile jedoch auch aus den eigenen Reihen von Kurator*innen und Direktor*innen und es wurde öffentlich diskutiert, was ein zeitgemäßes Museum ausmacht, und Gegenvorschläge zum regulären Museumsprogramm wurden gemacht.¹⁸⁴

Die Museen begannen sich mit den neu erschaffenen Departementen auch mit der Historiografie und Archivierung der performativen Künste auseinanderzusetzen: Es ging darum, diese ebenfalls in die Kunst- und Museumsgeschichte einzuschreiben und in die Kunstsammlungen zu integrieren.¹⁸⁵ So wurden beispielsweise Re-enactments populär, die sich kritisch damit beschäftigen, wie sich Performance Art wiederholen und archivieren lässt.¹⁸⁶

Ein Künstler, dessen performative Arbeiten für den Museumskontext von der Forschung immer wieder unter diesen Aspekten betrachtet werden und der einen Tanzhintergrund hat, ist Tino Sehgal (*1976).¹⁸⁷ Sehgal, der nach seinem Volkswirt-

City statt, vgl. R. Goldberg 2014, S. 228. Vgl. zudem Franco 2020, S. 220; Franco u. Giannachi: *Moving Spaces, Rewriting Museology* 2021, S. 11.

183 Andrea Fraser (*1965) gehört beispielsweise dieser jüngeren Generation von institutionskritischen Künstler*innen an, vgl. Graw 2005, S. 51. Vgl. hierzu auch Graw, Isabelle: *Jugend forscht* (Armaly, Dion, Fraser, Müller). In: *Texte zur Kunst*, 1/1990, S. 163–175.

184 Die rapide Zunahme von Biennalen in den 1990er Jahren ist laut Filipovic unter anderem als Gegenvorschlag zum regulären Museumsprogramm zu verstehen, vgl. Filipovic 2014, S. 47–50. Zur Institutional Critique vgl. auch Kap. 2.3.

185 Vgl. Westerman u. Wood 2020, S. 227.

186 Vgl. Hovmann Rasmussen 2018.

187 Zu Sehgal vgl. unter anderem Hoffmann, Jens: *This is Tino Sehgal*. In: *Parkett*, 68/2003, S. 189–194; Buchmann, Sabeth: *Szenen einer Biennale. Spuren von Institutionskritik in Arbeiten von Tino Sehgal und De Rijke/De Rooij*. In: *Texte zur Kunst*, 59/2005, S. 54–63, hier S. 55; Hantelmann, Dorothea von: *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich: Diaphanes 2007, S. 128–175; Husemann 2009, S. 84–85; Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. Abingdon: Routledge 2011, S. 1; Umathum 2011, S. 117–158; Pape, Solomon u. Thain 2014; Van den Brand, Jessica: *Tino Sehgal. Art as Immaterial Commodity*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing 2015; Jackson 2017, S. 19–24. 1998 erscheint die Publikation mit dem Titel *Esthétique relationnelle* und 2002 die englische Übersetzung *Relational Aesthetics* von dem Kunstkritiker und Kurator Nicolas Bourriaud, in der er Merkmale einer »relationalen« Kunst benennt, zu der auch Sehgal gezählt wird, vgl. Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel 1998; Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*. Übers. v. Simon Pleasance u. Fronza Woods. Dijon: Les presses du réel 2002. Zur Veranschaulichung zieht Bourriaud die Arbeiten mehrerer Künstler*innen wie Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe und Philippe Parreno hinzu, vgl. Beshty 2005, S. 150. Im Zentrum ihrer Arbeiten stehe laut Beshty der Versuch, neue Modelle von Gemeinschaftlichkeit und sozialer Interaktion zu kreieren, anhand dessen sich auch das Verhältnis der relationalen Ästhetik zu den Institutionen und Märkten der Kunst

schaftsstudium an der Folkwang-Schule in Essen Tanz studierte und in einigen Arbeiten Le Roys¹⁸⁸ und Bels¹⁸⁹ aufgetreten ist, kreierte seine »Situationen« aus choreografierten Bewegungen, Gesang und Gesprächen, die von »Interpret*innen« während mehrerer Wochen zu den Öffnungszeiten des Ausstellungsortes aufgeführt werden.¹⁹⁰ Beispielsweise bespielten 2005 solche von ihm eingesetzten und instruierten Interpret*innen den deutschen Pavillon über Monate hinweg während der gesamten Biennale Venedig: Sie verwickelten die Besucher*innen in Gespräche über den Kunstmarkt, Ökonomie, Fortschritt und stellten ihnen die Rückerstattung der Hälfte des Biennale-Eintrittsgeldes in Aussicht, sofern sie sich auf diese einliessen.¹⁹¹

Die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann beschreibt, wie »Sehgals Arbeiten die Kunst auf ein neues Fundament stellen [...]. Als Kunstwerke erfüllen sie alle Parameter eines bildenden Kunstwerks, bis auf eine, wesentliche Eigenschaft: seine stoffliche Materialität«¹⁹². Auch der Kurator Jens Hoffmann hält fest, dass es Sehgal nicht darum gehe, greifbare und archivierbare Dinge zu schaffen, sondern »flüchtige Werke hervorzubringen, die den traditionellen Museumskontext heraus-

neu verhandeln lasse, vgl. Beshty, Walead: Die Schöne Neue Welt der Relationalen Ästhetik. In: *Texte zur Kunst*, 59/2005, S. 150–157, hier S. 150. Situationen der Begegnung würden zum zentralen Gegenstand der Kunst werden, wobei die Besucher*innen aktiv miteinbezogen werden und »Kunstproduktion und -rezeption zusammenfallen«, wie es Husemann auf den Punkt bringt, vgl. Husemann 2009, S. 16–17. Bishop schreibt 2004 eine kritische Antwort auf Bourriauds Publikation, vgl. Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics. In: *October*, 110/2004, S. 51–79. Sandra Umatham reagiert ihrerseits auf Bourriaud und Bishop, vgl. Umatham 2011, S. 159–174.

- 188 Auf der Webseite Le Roys wird Tino Sehgal als Tänzer der Arbeit *Project* (2003) aufgelistet, vgl. Works PROJECT (2003) o. D. Sehgal trat auch in Le Roys Arbeit *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999) auf, vgl. Husemann 2009, S. 117.
- 189 Auf der Webseite Bels wird Tino Sehgal als Tänzer der Arbeit *Xavier Le Roy* (2000) aufgelistet, vgl. Performances Xavier Le Roy (2000) o. D. Sehgal trat auch in Bels Arbeit *The Show must go on* (2001) auf, vgl. Husemann 2009, S. 117.
- 190 Vgl. Hoffmann 2003, S. 190; Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 90; Van den Brand 2015, S. 2–11. Sehgal wehrt sich vehement gegen den Begriff »Performance Art« in Zusammenhang mit seiner Arbeit und spricht beispielsweise von »Interpret*innen«, vgl. Umatham 2011, S. 118. Umatham grenzt sich in ihrer Dissertation, in der sie Sehgal ein Kapitel widmet, ebenfalls vom Begriff »Performance Art« ab, vgl. ebd., S. 128–134.
- 191 Vgl. Buchmann 2005, S. 55. Bishop schreibt den Einzug des Tanzes im Museum Sehgals Erfolg zu, hält jedoch gleichzeitig fest: »[E]ven though his »situations« are themselves indebted to the 1990s generation of French choreographers like Le Roy and Charmatz.« Bishop, Claire: Every Exhibition Needs a Panel Discussion. Boris Charmatz's *expo zéro* (2009–). In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin: Alexander 2017 (= *Performing Urgency*, Bd. 4), S. 119–124, hier S. 123.
- 192 Hantelmann 2007, S. 146. Vgl. zudem Cramer 2021, S. 89.

fordern«¹⁹³. Dies gilt nicht nur für die Präsentation seiner Arbeiten, sondern auch für deren Ankauf: Will ein Museum eine seiner Arbeiten in die Sammlung aufnehmen, wird ein Treffen in einem Notariat vereinbart, an dem Sehgal ausschliesslich mündlich einen Vertrag aufstellt und dieser im Notariat beglaubigt wird, so Hoffmann.¹⁹⁴ Das Geld erhält der Künstler bar auf die Hand und weder eine Quittung noch eine schriftliche Anleitung für das Museum, wie die Arbeit aufgeführt werden muss, wird erstellt. Laut Hoffmann bleiben einzig die Erinnerungen der Zeug*innen dieser Transaktion.¹⁹⁵ Aus demselben Gedanken werden weder Kataloge, Flyer noch Wandbeschriftungen zu den Ausstellungen Sehgal's produziert und es herrscht ein striktes Foto- und Filmverbot.¹⁹⁶

Sehgal, der 2000 mit *OHNE TITEL* seine letzte Arbeit für die Bühne schuf¹⁹⁷, bewegt sich seither ausschliesslich im Ausstellungskontext, in Museen und an Biennalen. Damit ist er ab den 2000er Jahren überaus erfolgreich; so haben ihm renommierte Museen wie das Van Abbemuseum in Eindhoven (2004), das Walker Art Center in Minneapolis (2007), das Guggenheim Museum in New York (2010), die Tate Modern in London (2012) und das Palais de Tokyo in Paris (2016) Einzelausstellungen gewidmet.¹⁹⁸

Als Le Roy 2012 in Barcelona seine Einzelausstellung »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy eröffnete, wurde Sehgal bereits als »Star« gehandelt.¹⁹⁹ Sehgal war im Bereich der bildenden Kunst weit rezipiert und von der Kunstgeschichte längst kanonisiert.²⁰⁰ Es ist deshalb verständlich, dass Le Roys Ausstellung, in der choreografierte Bewegungen und Gespräche eine zentrale Rolle spielen, folglich oftmals mit Sehgal's Situationen verglichen oder gemeinsam besprochen wird.²⁰¹ Dabei fällt auf,

193 Hoffmann 2003, S. 189.

194 Vgl. ebd., S. 191.

195 Vgl. ebd., S. 191–192.

196 Vgl. Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 97.

197 Teilweise wird auch der englische Titel (*untitled*) verwendet. Diese Arbeit wird von Charmatz auf seiner Webseite als Übergang Sehgal's von der Bühne ins Museum beschrieben. Sie wurde zu Beginn in Museumsauditorien, beispielsweise in demjenigen des Moderna Museet in Stockholm (2001), gezeigt, vgl. (*untitled*) (2000) o. D. Charmatz ist einer von drei Tänzern, die in den Wiederaufnahmen dieser Arbeit tanzen. Die Arbeit *OHNE TITEL* wird seit einigen Jahren vermehrt im Theaterkontext gezeigt, beispielsweise 2014 im Theater Kampnagel in Berlin und an der Ruhrtrennale, 2015 im Tanzquartier Wien und 2019 in der Dampfzentrale in Bern.

198 Vgl. Journal #6 – Tino Sehgal o. D.; Exhibition Tino Sehgal o. D.; Tino Sehgal This Progress o. D.; The Unilever Series Tino Sehgal 2012 o. D.; Carte Blanche to Tino Sehgal o. D. Es gibt keine Kataloge zu diesen Einzelausstellungen, was zum Konzept Sehgal's gehört.

199 Vgl. unter anderem Midgette 2007; Husemann 2009, S. 84; Wiensowski 2012.

200 Vgl. Cramer 2021, S. 89.

201 Vgl. exemplarisch Cvejić 2005; Husemann 2009, S. 67, 84; Obrist 2012; Cramer 2013, S. 6; Sharp 2013, S. 19–21; Bishop: The Perils 2014, S. 66; Bishop: I Don't Want 2014, S. 93; Lista

dass die Forscher*innen die Bedeutung der beiden unterschiedlich ermessen: Obwohl Sehgal mehr als zehn Jahre jünger ist als Le Roy, schreibt beispielsweise der Dramaturg und Kurator Florian Malzacher, dass Le Roy für sein Stück *Project* (2003) mit Sehgal kollaboriert habe.²⁰² Diese Aussage erweckt den Anschein, als wäre Sehgal der Co-Choreograf der Arbeit gewesen, obwohl dies nicht der Fall war; Sehgal war einer der 19 Tänzer*innen, die in Le Roys Stück aufgetreten sind.²⁰³

Cramer und Wavelet, die mit Le Roys Arbeit gut vertraut und sich dessen langjähriger Bedeutung auf dem zeitgenössischen Tanzparkett bewusst sind, sehen hingegen Sehgal klar in der Nachfolge Le Roys.²⁰⁴ Wavelet äusserte sich in einer Podiumsdiskussion des MoMA in New York gar etwas genervt über den Fakt, dass Le Roys Einfluss auf Sehgal nicht genügend gewürdigt werde.²⁰⁵ Die Kunsthistorikerin und -theoretikerin Bishop, die auch in der Tanzgeschichte bewandert ist, bringt Sehgal's Dominanz im Museumsraum mit ihrer Beschreibung des »Tino Sehgal effect« auf den Punkt: »Unfortunately, every instance of dancing in the gallery now looks and feels like a Tino Sehgal, even if the content is wildly different.«²⁰⁶

Die stete Präsenz der Performer*innen in Le Roys Ausstellung von 2012, die bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich in den choreografischen Arbeiten von Sehgal zu finden war, schien die Besucher*innen an Letzteren zu erinnern.²⁰⁷ Das trifft zunächst auch auf die Erfahrung des Kurators Chris Sharp zu, der 2013 Le Roys Aus-

2014, S. 19; Malzacher, Florian: *Feeling Alive. The Performative Potential of Curating*. In: ders.u. Warsza, Joanna (Hg.): *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin: Alexander 2017 (= *Performing Urgency*, Bd. 4), S. 28–41, hier S. 36–37; Day 2019. Le Roy und Sehgal waren auch vermehrt in Projekten von Hans Ulrich Obrist zu sehen, unter anderem an der Biennale Berlin (1998) und in den Ausstellungen *Laboratorium* (1999), *11 Rooms* (2011), *12 Rooms* (2012) und *14 Rooms* (2014).

202 Vgl. Malzacher 2017, S. 36.

203 Vgl. *Works PROJECT* (2003) o. D.

204 Cramer hält beispielsweise fest, dass Sehgal in der Arbeit von Le Roy tanzte, vgl. Cramer 2013, S. 6, FN 380.

205 Wavelet, der sowohl Sehgal als auch Le Roy persönlich kennt, äussert sich in einem Panel, das vom MoMA in New York aufgrund von Le Roys Ausstellung organisiert wurde, kritisch über den Vergleich mit Sehgal und findet, dass Sehgal's Arbeit eher mit der von Le Roy verglichen werden sollte: Seiner Meinung nach sei Sehgal von Le Roys Arbeit beeinflusst gewesen, nicht umgekehrt, vgl. *The Museum of Modern Art: Perspectives on Retrospective 2015*. Als Unterschied spricht er die Vierte Wand an, die es in Sehgal's Arbeit noch gebe, nicht jedoch in Le Roys Ausstellung. Vgl. dazu auch Husemann 2009, S. 16.

206 Bishop: *The Perils 2014*, S. 66. Vgl. auch Bishop 2018.

207 Laut Bishop ist Sehgal zu der Zeit einer der bekanntesten Vertreter*innen der »continual performance« und hat diese zu seinem Markenzeichen gemacht, vgl. Bishop: *I Don't Want 2014*, S. 93. Nach 2012 werden langandauernde choreografische Arbeiten im Museumskontext immer häufiger, zu nennen sind beispielsweise De Keersmaekers, Maria Hassabis und Alexandra Piricis Arbeiten. Als weitere Gemeinsamkeit von Sehgal und Le Roy sehe ich die Auseinandersetzung mit dem schwarzen Raum: Auf Le Roys *Untitled* (2005) bin ich bereits in Kap.

stellung in Barcelona bespricht und zu Beginn beschreibt, dass das Betreten der Ausstellung »immediately brought to mind the work of Tino Sehgal«²⁰⁸. Im Folgenden zieht er zwar einen Vergleich zu Sehgal, macht dies jedoch auf differenzierte Weise: So vergleicht er – zu Recht – das »Begrüßungsritual« in »*Rétrospective*« *par Xavier Le Roy* mit Sehgal's Arbeit *This Situation* (2007), die ebenfalls durch das Eintreten von neuen Besucher*innen ausgelöst wird.²⁰⁹ Weiter geht er auf Sehgal's Arbeit *This Progress* (2006) ein, in der die Besucher*innen erst von einem Kind, dann von einer jugendlichen, einer erwachsenen und schlussendlich von einer älteren Person durch die Ausstellungsräume geführt und mit Fragen konfrontiert werden, die mit Fortschritt (»progress«) zu tun haben. Daraus schliesst Sharp, dass es bei Sehgal und Le Roy zwar einen »similar use of discursive interaction in work« gebe, sich die Gespräche mit den Besucher*innen jedoch deutlich unterscheiden.²¹⁰ So würden die Performer*innen in Le Roys Ausstellung viel mehr Verletzlichkeit zeigen als die Interpret*innen Sehgal's: »»Retrospective« felt much more like a real collaboration than merely outsourced performers dutifully carrying out orders.«²¹¹

Ich teile Sharps Meinung, denn ich habe eine ähnliche Erfahrung gemacht, als ich Sehgal's *This Progress* am 18. November 2016 im Palais de Tokyo in Paris gesehen habe.²¹² So machten die Gespräche mit den Interpret*innen Sehgal's den Eindruck, als wären sie geprobt; zudem bemerkte ich, wie sie unser Gespräch wiederholt in eine bestimmte Richtung lenken wollten und wenig Abweichungen zuließen. Ein Erlebnis empfand ich als besonders entlarvend: Als ich auf die Frage einer Interpretin mit einer persönlichen Anekdote mit unerwarteter Wendung antwortete, brach sie in schallendes Gelächter aus, das sie jedoch krampfhaft zu unterbinden versuchte, da sie es wohl für ihre Rolle als Interpretin nicht als angemessen empfand, so zu reagieren. Durch diese menschliche Reaktion schien sie einen Moment lang aus ihrer Rolle gefallen. Diese persönliche Erfahrung kann als Beispiel dafür gesehen werden, was Christophe Wavelet wohl mit der Vierten Wand meint, die seiner Meinung nach in den Arbeiten von Sehgal, im Gegensatz zu Le Roy, noch existiere.²¹³ Die Grenze zwischen Zuschauer*innen und Darsteller*innen, die es im Museum mit dem

3.3 eingegangen. Sehgal's Arbeit *This Variation* (2012) für die documenta 13 (2012) in Kassel erinnerte mich an Le Roys Arbeit *Untitled*. Zu *This Variation* vgl. Weier 2012.

208 Sharp 2013, S. 19.

209 Vgl. ebd. Vgl. auch Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 91.

210 Vgl. Sharp 2013, S. 21.

211 Ebd., S. 24. Sehgal verbietet seinen Interpret*innen in manchen Arbeiten, wie in *These Associations* (2012) in der Tate Modern in London, gar mit dem Publikum zu sprechen, vgl. ebd., S. 20.

212 Ich habe die Ausstellung im Palais de Tokyo in Paris am 18.11.2018 besucht. *This Progress* wurde erstmals 2006 im Institut for Contemporary Arts ICA in London gezeigt.

213 Vgl. Wavelet in *The Museum of Modern Art: Perspectives on Retrospective 2015*. Zu *Relational Aesthetics*, Le Roy und der Vierten Wand vgl. auch Husemann 2009, S. 15–17.

Wegfallen der Bühne zwar räumlich nicht mehr zu geben scheint, ist durch das genaue Script, dem Sehgal's Interpret*innen folgen müssen, jedoch noch vorhanden. Le Roys Performer*innen hingegen gehen auf spezifische Fragen der Besucher*innen ein, geben Einblicke in die Arbeitsweise und können im Gespräch durchaus auch vom eigentlichen Thema der Ausstellung abdriften.²¹⁴

Sehgal und Le Roy gehen unterschiedlich mit ihren Instruktionen an die Darsteller*innen um, was sich folglich auf ihr Erlebnis sowie das der Besucher*innen auswirkt. Sie unterscheiden sich jedoch auch in ihrem Umgang mit Tanz und Choreografie innerhalb ihrer Arbeit: Wie Jackson anmerkt, gehören Sehgal's Arbeiten zu einer Reihe von Arbeiten, die »might be choreographed but are not quite ›dance‹«²¹⁵. Der choreografische Aspekt, verstanden als Organisation von Handlungen und Bewegungen in Raum und Zeit²¹⁶, ist in Sehgal's Arbeit zwar vorhanden – so folgen die Gespräche und Aktionen der Interpret*innen jeweils einem klaren Ablauf, wobei Tanzsequenzen immer wieder im Zentrum stehen. Sehgal scheint jedoch nicht an einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit Tanz und Choreografie interessiert zu sein. Es geht ihm nicht darum, die Konventionen des Tanzes zu thematisieren, aufzubrechen oder diese kritisch zu reflektieren, wie es beispielsweise Le Roy macht, wie die Forscher*innen Toni Pape, Noémie Solomon und Alanna Thain festhalten: »Sehgal's work differs from that of Boris Charmatz, Xavier Le Roy, and La Ribot, to name but a few, in that it is not concerned with an address to and a reinvention of dance's disciplinary apparatus, its specific histories, codes, and conventions.«²¹⁷

In Sehgal's Arbeit kann eine Institutionskritik an der Institution Theater und seinen Formaten insofern erkannt werden, als er sich davon abgewandt hat, um sich dem musealen Format der Ausstellung innerhalb des Museums zuzuwenden. In den Worten Sehgal's: »Theater belongs to antiquity in the way that exhibitions belong to our times.«²¹⁸ Zum Museum hat Sehgal eine ambivalente Beziehung; so bietet ihm die Institution zwar eine Plattform, um seine Arbeiten zu präsentieren, er scheint sich jedoch zu weigern, etwas Physisches übrig zu lassen, das die Ausstellung überdauert – selbst wenn das Museum die Arbeit ankauft. Wie Sehgal zu Beginn seiner Karriere im Jahr 2002 beschreibt, könne der Tanz »be a paradigm for another mode of production which stresses transformation of acts instead of transformati-

214 Dies war zumindest mein Eindruck, nachdem ich Le Roys Ausstellungen »*Rétrospective*« *par Xavier Le Roy* am 8.9.2019 in Berlin und *Temporary Title* (2015) am 16.3.2019 im Centre National de la Danse in Paris Pantin gesehen hatte. Letztere wird in der vorliegenden Studie ausgeklammert. Vgl. Exposition *Temporary Title* 2015 o. D.

215 Vgl. Jackson 2017, S. 25.

216 Zu den Begrifflichkeiten vgl. zudem Kap. 1.3.

217 Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 95.

218 Sehgal zit. in Morgan, Jessica u. Wood, Catherine (Hg.): *The World as a Stage*. London: Tate Publishing 2007, S. 74.

on of material.«²¹⁹. Während Sehgal folglich Tanz und Choreografie als Paradigmen für einen neuen Produktionsmodus wählt, greift Le Roy dafür mit der Retrospektive auf ein museumsspezifisches Format zurück.²²⁰ Auch wenn Sehgal eine noch so kritische Position gegenüber dem Kunstbetrieb und seinen Mechanismen einnimmt, sei es unübersehbar, dass er diesen Rahmen immer wieder affirmiere und brauche, »um selbst existieren zu können«, wie Hoffmann festhält.²²¹

Sehgal ist somit im Museum längst kein Aussenseiter mehr, im Gegenteil: Seit Anfang der 2000er Jahre bewegt er sich ausschliesslich im Ausstellungskontext der Museen und Kunstschauen und schafft Arbeiten spezifisch für diesen Rahmen. Bei Le Roy ist das anders: Er tritt weiterhin hauptsächlich im Theaterkontext auf; somit bilden seine Arbeiten für das Museum bis heute Ausnahmen in seinem Schaffen. Im Gegensatz zu Sehgal, ist Le Roy im Museum zu Gast und sich dieser Tatsache auch bewusst. Das wird anhand von Le Roys Zitat, das am Anfang des Kapitels 3.1 steht, deutlich: »I am non-dance in the dance world but in the art world, I am dance.«²²² Damit spricht er die ›Non Dance‹-Debatte an, die von einigen Theater- und Tanzwissenschaftler*innen in den 1990er Jahren angestossen wurde und die Le Roy und anderen Konzepttanz-Choreograf*innen unterstellten, nicht zu tanzen.²²³ Museumsschaffende und die »Kunstwelt«, wie Le Roy sie nennt, würden ihn hingegen klar dem Tanz zuschreiben. Das Zitat zeigt, dass er sowohl zu Beginn seiner Karriere innerhalb des Theaterkontextes als auch später im Museumskontext, in dem Choreograf*innen noch immer als Gäste agieren, als jemand beschrieben wird, der ausserhalb der Norm agiert. Während Le Roys Arbeit innerhalb der ›Non Dance‹-Debatte jedoch etwas Defizitäres unterstellt wird, sehen Museumsschaffende das Potenzial darin, einen illustren Gast aus dem Tanzkontext ins Museum einzuladen. So bewerben Letztere die Ausstellung des Choreografen, der den »zeitgenössischen Tanz der vergangenen 15 Jahre entscheidend geprägt« hat, auf ihren Webseiten.²²⁴

Als »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy vom 2. Oktober bis 1. Dezember 2014 im MoMA PS1 im New Yorker Stadtbezirk Queens gezeigt wurde, fanden parallel vom 18.

219 Sehgal zit. in Bishop, Claire: No Pictures, Please. The Art of Tino Sehgal. In: Artforum, 43, 9/2005, S. 215–217, hier S. 217. Vgl. zudem Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 95.

220 Vgl. Cramer 2013; Heathfield u. Le Roy 2015.

221 Vgl. Hoffmann 2003, S. 192.

222 Le Roy zit. in Jackson 2018, S. 10. Laut Jackson machte Le Roy diese Aussage in einem öffentlichen Gespräch im WIELS Contemporary Art Centre in Brüssel am 22.3.2015.

223 Vgl. dazu Kap. 3.1 dieser Studie.

224 Vgl. exemplarisch Rückschau Xavier Le Roy Retrospective o. D. 2014 schreiben Bishop über *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum* und Nicifero über *The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!*, vgl. Bishop: *The Perils* 2014; Nicifero, Alessandra: *OCCUPY MoMA. The (Risks and) Potentials of a Musée de La Danse!* In: *Dance Research Journal*, 46, 3/2014, S. 32–44. Vgl. zudem Kap. 6.

Oktober bis 3. November 2014 dreiwöchige Interventionen des Choreografen Boris Charmatz und des Musée de la danse unter dem Titel *Musée de la danse. Three Collective Gestures* im New Yorker MoMA statt.²²⁵ Charmatz, der wie Le Roy und Bel zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gezählt wird, setzt sich in seiner Praxis unter anderem mit Tanzgeschichte und den Arbeiten der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre auseinander und ist ebenso an institutionskritischen Fragen interessiert. Dabei geht er jedoch anders vor als seine französischen Landsmänner Le Roy und Bel: 2009 erfindet er eine neue Institution für die Tanzkunst und gründet das Musée de la danse in Rennes. Charmatz' zehnjährige Tätigkeit als dessen Leiter wird in der theater-, tanzwissenschaftlichen und kunsthistorischen Forschung mit Institutionskritik sowohl am Theater als auch am Museum in Verbindung gebracht und soll im vierten Kapitel genauer betrachtet werden.

225 Vgl. Retrospective by Xavier Le Roy o. D.; Three Collective Gestures o. D.

