

6. Schluss und Ausblick: Choreografie im Museum als Institutionskritik?

»What role might dance be fulfilling >in the museum's ruins?«¹
– Mark Franko und André Lepecki

Als ich zu Beginn des Arbeitsprozesses an der vorliegenden Studie die im fünften Kapitel besprochenen, zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin Artforum erschienenen Essays² zum White Cube von Brian O'Doherty erneut las, tat ich dies erstmals mit der Absicht, eine Dissertation über choreografische Arbeiten im Museum schreiben zu wollen. Ich stellte fest, dass O'Doherty wiederholt auf die Raum- und Kunstwahrnehmung der Betrachter*innen eingeht, deren physische Körper dabei jedoch fast gänzlich aussen vor lässt. Wenn er auf den Körper der Betrachter*innen zu sprechen kommt, dann, um dessen Nachteil zu unterstreichen: Die Präsenz jeglicher Körper, auch die des eigenen Körpers, sei laut O'Doherty im White Cube überflüssig und störend.³ »Der Galerie-Raum legt den Gedanken nahe, dass Augen und Geist willkommen sind, raumgreifende Körper dagegen nicht«, so O'Doherty.⁴ Das Auge setze den Körper als »Datensammler« in Bewegung, um von ihm Informationen zu erhalten.⁵ Diese Beschreibung erinnert an *Diagram of Field of Vision* von 1930 des Künstlers und Grafikdesigners Herbert Bayer; darin stellt er die*den Besucher*in als Mann dar, der anstelle des Kopfes ein grosses Auge hat, von dem Pfeile ausgehen, welche die Sichtachsen symbolisieren.⁶

1 Franko u. Lepecki: Editor's Note 2014, S. 2.

2 Vgl. O'Doherty u. Kemp 1996. Vgl. dazu ausserdem Kap. 5.2.

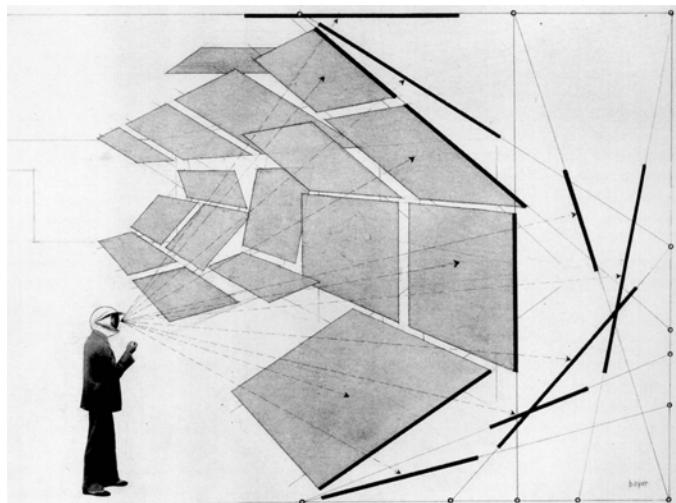
3 Vgl. ebd., S. 10.

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. ebd., S. 62.

6 Im *Diagram of Field of Vision* schlägt Bayer vor, die Fotografien einer Architekturfotoschau in für die Besucher*innen günstige Sehwinkel auf Drähten frei durch den Raum zu spannen, vgl. Staniszewski 1998, S. 28, Abb. 1.24. Im *Diagram of 360 Degrees Field of Vision* (1935), in dem Bayer die*den Besucher*in auf dieselbe Weise darstellt, weitert er das Ausstellungsdisplay auf 360 Grad aus, vgl. ebd., S. 33, Abb. 1.30. Zu Bayer vgl. exemplarisch Cohen, Arthur Allen: Herbert Bayer. The Complete Work. Cambridge, MA: MIT Press 1984.

Abb. 26: Herbert Bayer, Diagram of Field of Vision, 1930. Scan aus Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, MA: MIT Press 1998*, S. 28.



O'Doherty beschreibt den Besuch einer Kunstausstellung als ein visuelles und intellektuelles Erlebnis, nicht jedoch als ein körperliches.⁷ Der Körper im Ausstellungsraum scheint nur Mittel zum Zweck zu sein, der die*den Betrachter*in, welche*r sich durch Auge und Geist auszeichne, im Ausstellungsraum umherführt.⁸ Somit verknüpft O'Doherty den White Cube in seinem Text mit einem Körperfverständnis, das den Körper ignoriert, eigentlich sogar negiert, da er in diesem Kontext fast bedeutungslos zu sein scheint.

Während das Raumkonzept des 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 Körperllichkeit.⁹ Es drängten sich folglich eine Reihe von Fragen auf, auf der die vorliegende

7 Vgl. O'Doherty u. Kemp 1996, S. 61–62.

8 Die*der Betrachter*in im White Cube, so O'Doherty, habe zudem kein Gesicht, sondern nur einen Rücken und sei somit anonym, vgl. ebd., S. 39.

9 Einzig in der Beschreibung von Moreno, dass die Körper der Tänzer*innen im Museum dem grell beleuchteten Überwachungsraum des White Cube ausgesetzt werden, und in der Debatte zu den schwierigen Arbeitsverhältnissen, auf die Choreograf*innen und Tänzer*innen im Museum meistens treffen, lassen sich Parallelen zu diesem Körperfverständnis sehen. »Naked bodies under harsh lighting are cast into the observation space of the white cube.« Moreno 2014, S. 84. Vgl. dazu Kap. 5.5 dieser Studie.

Studie aufbaut: Wie korreliert das Körperverständnis im White Cube mit körperbetonten, zeitgebundenen und raumgreifenden Kunstformen wie der Choreografie und Tanzkunst, die zeitgleich zur Publikation von O'Dohertys Essays in den 1970er Jahren im Museum eine Blütezeit erfahren haben? Wie wird der White Cube respektive die Institution Museum wahrgenommen, wenn der Körper – sowohl jener der Betrachter*innen als auch der der Tänzer*innen – plötzlich im Fokus steht? Und in Anlehnung an das oben erwähnte Zitat¹⁰ von Mark Franko und André Lepecki, die darin provokativ auf die institutionskritische Publikation¹¹ von Douglas Crimp anspielen: Welche Rolle übernimmt die Tanzkunst im Museum und geht es dabei auch um Institutionskritik?

Wie ich in der vorliegenden Studie aufgezeigt habe, wurden choreografische Arbeiten im Museum in der tanz-, theaterwissenschaftlichen sowie kunsthistorischen Forschung durchaus bereits in Zusammenhang mit Institutionskritik besprochen.¹² Diese Auseinandersetzungen dienten hier als wichtige Referenzen. Gleichzeitig wurde aufgezeigt, dass die bisherige Forschung oftmals versäumt hat, darüber zu reflektieren, dass in den genannten Beispielen oft mehrere Institutionen involviert sind und folglich präzisiert werden muss, an welcher Stelle (und wie genau) Kritik geübt wird. In den vorangehenden Kapiteln wurde demnach der Frage nach institutionskritischen Aspekten in den Fallbeispielen nachgegangen und dargelegt, wie am Theater- und Tanzsystem Kritik geübt wurde.

Abschliessend soll nun die Institution Museum genauer betrachtet werden: Wenn körperbetonte, zeitgebundene und raumgreifende Kunstformen im Gegensatz zum Körperverständnis im White Cube zu stehen scheinen, sind choreografische Arbeiten im Museum folglich immer als institutionskritisch zu verstehen? Oder muss das wiederholte Arbeiten von Choreograf*innen im musealen Raum auch als dessen Bestätigung und somit als Bestätigung der Institution Museum gedeutet werden? Haben diese Arbeiten Veränderungen innerhalb der Museen angestossen und welche Absicht verfolgen die Museumsschaffenden mit ihren Einladungen an die Choreograf*innen?

In *Walking on the Wall* (1971) schreiten die Choreografin Trisha Brown und die Tänzer*innen ihrer Compagnie die Wände des White Cube ab.¹³ Während Susan Rosenberg Browns Interesse am White Cube mit O'Dohertys provokativen Essays in Verbindung bringt, verstehe ich Browns choreografische Arbeiten dieser Zeit nicht als Kritik am Museum und seinem Ausstellungsraum.¹⁴ In *Walking on the Wall* kritisiert

¹⁰ Vgl. Franko u. Lepecki: Editor's Note 2014, S. 2.

¹¹ Vgl. Crimp 1993.

¹² Vgl. unter anderem den Forschungsstand in Kap. 1.2.

¹³ Vgl. Kap. 2.1.

¹⁴ Vgl. Rosenberg 2017, S. 155, 182.

die Choreografin den White Cube nämlich gar nicht, sondern affirmsiert vielmehr die museale Raumsituation: Sie nimmt diese an und integriert sie in ihre ortsspezifische Arbeit. Die Eingriffe, die im Raum vorgenommen werden, wie das Verlegen der Schienen an der Decke, verändern diesen nicht sichtlich, sondern dienen dazu, die weissen Wände in den Fokus des Publikums zu rücken. So inszeniert Brown die Wände, indem sie sie einerseits zur Tanzfläche erklärt und andererseits in den Titel der Arbeit aufnimmt. Hat diese Arbeit dennoch zu Veränderungen innerhalb der Institution Museum geführt, die sich zur selben Zeit mit Institutional Critique von bildenden Künstler*innen konfrontiert sah?¹⁵

Obwohl sich viele nordamerikanische Museen, wie das Whitney Museum of American Art in New York, in dem *Walking on the Wall* uraufgeführt wurde, rückblickend damit rühmen, Choreografie und Tanzkunst früh in ihr Programm integriert zu haben, fällt bei einer genaueren Betrachtung auf, dass die starren Strukturen innerhalb der Museen damals wenig tangiert wurden.¹⁶ Darstellende Künstler*innen traten zwar im Museum auf, jedoch nur vorübergehend sowie zu Randzeiten, wie im zweiten Kapitel aufgezeigt wurde. Werden performative Arbeiten im Rahmenprogramm gezeigt, bleibe ihr Sonderstatus im sonstigen Museumsprogramm erhalten, erläutert die Kuratorin Rie Hovmann Rasmussen, die sich mit der Terminologie von Tanz, Musik und Performance Art im Museum auseinandersetzt.¹⁷ Dabei seien Begriffe wie »additional program« und »event program« verbreitet.¹⁸ Diese Terminologie deute auf ein zusätzliches Programm ausserhalb des eigentlichen Ausstellungsprogramms hin, was laut Hovmann Rasmussen zur Folge habe, dass verschiedenen Arten von künstlerischen Praktiken unterschiedliche Werte zugesprochen werden.¹⁹

Dass sich Brown und andere Choreograf*innen zu Beginn der 1980er Jahre erneut vom Museum abgewendet haben, scheint das Argument zu stützen, wonach die bisherigen Strukturen innerhalb des Museums weiter Bestand hatten und die Zusammenarbeit nur vorübergehend war: Wie dargelegt wurde, sah sich Brown zu jener Zeit gezwungen, ihre choreografische Arbeit dem damaligen Theatersystem

¹⁵ Zur Institutional Critique vgl. Kap. 2.3 und 3.5.

¹⁶ Vgl. unter anderem exemplarisch Performance upcoming o. D.; Viso 2008, S. 6; Lowry, Glenn D.: Foreword. 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. 12–13.

¹⁷ Vgl. Hovmann Rasmussen 2018, S. 350.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd. Bis heute werden performative Arbeiten oftmals innerhalb des Rahmenprogramms einer Ausstellung gezeigt. Maar beschreibt, wie Choreografie, Tanz und Performance Art im Ausstellungskontext teilweise noch als geringere Kunstformen ausgestellt werden, vgl. Maar 2020, S. 256.

anzupassen, um die Existenz ihrer Compagnie und die Präsentation ihrer choreografischen Arbeiten zu sichern, da sich die Zusammenarbeit mit dem Museum nicht als langfristig fruchtbar herausstellte.²⁰ Während Yvonne Rainer den Schritt zur Filmkünstlerin machte und ihre choreografische Arbeit zwei Jahrzehnte lang nicht mehr im Museumskontext präsentierte, orientierte sich auch Simone Forti in den 1980er Jahren um.²¹

Obwohl diese Choreografinnen und ihre Kolleg*innen die Strukturen der Institution Museum zu dieser Zeit nicht sichtbar aufzubrechen vermochten, waren es gleichwohl auch sie, die um die Jahrtausendwende herum die dritte und bisher anhaltende Welle²² von choreografischen Arbeiten im Museum wieder ins Rollen brachten, die schliesslich doch nachhaltigere Veränderungen mit sich führte: Als sich die Museumsschaffenden zwanzig Jahre später erneut den Arbeiten der Choreograf*innen der Generation von Brown, Rainer und Forti zuwandten, blickten diese mittlerweile auf eine langjährige und erfolgreiche Karriere zurück. Ihre inzwischen als ikonisch geltenden Aufführungen im Museum jährten sich und es wurden zudem Jubiläen gefeiert, wie beispielsweise 2010 das 40-jährige Bestehen der Trisha Brown Dance Company.²³ Diese Anlässe boten den Museen Gelegenheiten, sowohl die langjährigen Œuvres der Choreograf*innen historisch einzubetten, zu honorierten und in einen grösseren Kontext zu stellen, als auch sich auf die eigene Geschichte zu besinnen und sich dadurch zu profilieren.²⁴

Wie anhand der Ausstellungen von Brown in den 2000er Jahren aufgezeigt wurde, handelte es sich erst um mehrheitlich »objektlastige« Ausstellungen, in denen ihre zeichnerischen Arbeiten ausgestellt wurden, die zunehmend von einem performativen Rahmenprogramm begleitet wurden.²⁵ Ab 2012 wurden die Choreograf*innen dann vermehrt in Einzelausstellungen geehrt, in denen ihre performative Arbeit jeweils den Fokus bildete. Mit diesen Einzelausstellungen folgten grössere und aufwendigere Präsentationen choreografischer Arbeiten, die das Museum räumlich und zeitlich mehr einnahmen. Zudem richtete sich das Interesse der Museen nun auch vermehrt auf eine jüngere Generation von Choreograf*innen wie den Konzepttanz-Choreograf*innen, die zunächst einen Bezug zur Arbeit des

²⁰ Vgl. Kap. 2.4 und 2.5.

²¹ Vgl. Kap. 2.5.

²² Die drei Wellen von choreografischen Arbeiten im Museum wurden in der vorliegenden Studie mehrfach thematisiert, vgl. dazu Bishop: The Perils 2014.

²³ Vgl. Whitney Museum of American Art 2010.

²⁴ Die Choreograf*innen wurden dabei oftmals in die Planung miteinbezogen und teilweise gebeten, neue Arbeiten spezifisch für die Ausstellung zu entwickeln. Brown wird beispielsweise in zwei Ausstellungskatalogen gedankt und scheint somit in den Produktionsprozess miteinbezogen worden zu sein, vgl. Diserens 1998, S. 11; Weinberg u. Stainback 2002, S. 11.

²⁵ Vgl. Kap. 2.5.

Judson Dance Theater hatten.²⁶ Rückblickend wird deutlich, dass Arbeiten wie *Walking on the Wall* von grosser Wichtigkeit für die Geschichte und Entwicklung des Phänomens der choreografischen Arbeiten im Museum sind: Die Arbeiten und die Arbeitsweise der Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre bilden einerseits einen Referenzpunkt für die Arbeit vieler jüngerer Choreograf*innen, andererseits ebneten sie ihnen den Weg ins Museum.²⁷

Die hier besprochenen Arbeiten von Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Boris Charmatz und Anne Teresa De Keersmaeker sind exemplarische Beispiele für die ab 2012 vermehrt auftretenden aufwendig produzierten choreografischen Arbeiten im Museum. Diesen Choreograf*innen wurde vom Museum mehr Raum, Zeit und Ressourcen zugesprochen als bisher. Im Vergleich zu Le Roy, Bel und Charmatz, die zu den Hauptvertretern der Konzepttanz-Choreograf*innen gezählt werden, scheint Anne Teresa De Keersmaeker auf den ersten Blick etwas aus der Reihe zu tanzen: So lassen sich institutionskritische Ansätze in ihrer choreografischen Praxis zunächst weniger deutlich erkennen als in der Praxis ihrer Zeitgenossen Le Roy, Bel und Charmatz. Ginge es nach Elena Filipovic, wäre *Work/Travail/Arbeid* gar nicht unter diesem Aspekt zu verstehen:

However ontologically slippery, and deliberately so, *Work/Travail/Arbeid* is neither institutional critique nor theater critique, if we can stretch the expression into the world of dance. It does take aim at the scopic regime of the museum, and it does use the exhibition as a medium, but it is not driven by the desire to insinuate dance into the museum, nor to bring an event economy into the exhibition. Instead, *Work/Travail/Arbeid* is about laying bare the process of one uncompromising choreographer's practice while allowing the written and unwritten protocols governing dance and the exhibition to be revealed as they are brought together. It does so without recourse to documentation about De Keersmaeker or her trajectory; no photographs or films or other vestigial traces will be shown. It offers in its stead dance—which is to say, her ›work‹, literally.²⁸

Filipovic beschreibt, dass De Keersmaekers Ausstellung den Prozess der choreografischen Arbeit offenlege und das geschriebene und ungeschriebene Regelwerk, das

26 Vgl. Kap. 1.2 und 3.1. Obwohl De Keersmaeker nicht zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gezählt wird, scheint Brown auch für sie eine wichtige Referenz darzustellen. So widmete De Keersmaeker ihr 2017, dem Todesjahr von Brown, im MoMA in New York die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid*.

27 Auch Janevski 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 ins Museum gelangte, vgl. Janevski 2018, S. 34. Laut Janevski hätten sie eine konzeptuelle Arbeitsweise gemeinsam, vgl. ebd., S. 28. Auf die Bezüge wurde bereits im Forschungsstand in Kap. 1.2 eingegangen.

28 Filipovic: *Vertiginous Force* 2015, S. 23.

gelte, wenn Tanzkunst und Ausstellung zusammengebracht werden, enthüllen sollte.²⁹ Dennoch betont Filipovic, dass De Keersmaeker nicht das Ziel gehabt hätte, Choreografie und Tanz ins Museum einzubinden. Das lässt zwar einerseits vermuten, dass dies durchaus das Ziel von anderen, ähnlichen Ausstellungen sein kann, andererseits wird deutlich, dass Filipovic *Work/Travail/Arbeit* nicht dazu zählt. Wie in der Begriffsklärung in der Einleitung bereits besprochen wurde, braucht es diese Absicht jedoch, um von Institutionskritik sprechen zu können. Diese sieht Filipovic bei De Keersmaeker jedoch nicht gegeben: Während die Arbeiten von Brown und ihren Judson-Dance-Theater-Kolleg*innen, Le Roy, Bel und Charmatz in der Forschung wiederholt mit Institutionskritik in Verbindung gebracht werden, ist das bei Arbeiten von De Keersmaeker nicht der Fall.³⁰ Dies hat wohl auch damit zu tun, dass der kritische Aspekt in De Keersmaekers bisheriger choreografischer Praxis generell nicht so präsent und relevant zu sein scheint wie in den Praxen der Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre und jenen der Konzepttanz-Choreograf*innen. Verfolgen Letztere, im Gegensatz zu De Keersmaeker, mit ihren choreografischen Arbeiten im Museum demzufolge die Absicht, etwas an der Institution Museum verändern zu wollen?

Claire Bishop zählt Le Roy, Bel und Charmatz zu den Choreograf*innen, die am häufigsten in Museen eingeladen werden, dies unter anderem wegen ihrer konzeptuellen Arbeitsweise: Sie seien sehr flexibel und es gewohnt, projektbasiert und situationsspezifisch zu arbeiten und ihre bestehenden Stücke den Räumlich- und Zeitlichkeiten der neuen Institution anzupassen.³¹ Bishop: »[T]hey take an interest in visual art, and are strongly aware of institutional critique.«³² Sie führt nicht weiter aus, ob sie damit meint, dass sie sich der Institutionskritik in ihrer eigenen Praxis oder der im Museum generell vorhandenen bewusst sind. Bishop formuliert jedoch, dass die Institutionskritik der Choreograf*innen nicht auf das Museum übertragen werden könne: »[W]hen dance moves into the museum, it almost guarantees a lack of institutional critique, because its institution is elsewhere — in the theatre.«³³ Dieser sehr klaren Aussage, auf die in dieser Studie bereits mehrfach verwiesen wurde, würde ich widersprechen; so hat beispielsweise das Fallbeispiel Musée de la danse von Charmatz gezeigt, dass es für Choreograf*innen durchaus möglich ist, innerhalb des Museums Institutionskritik zu üben.³⁴

Bishops These steht diejenige der Tanzwissenschaftlerin und Tänzerin Danielle Goldman gegenüber, die in einem Text über Charmatz' Arbeiten im MoMA schreibt:

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. Kap. 1.2 und 1.3.

³¹ Vgl. Bishop 2018, S. 28–29, insbesondere S. 28.

³² Ebd., S. 28.

³³ Ebd., S. 29.

³⁴ Vgl. insbesondere Kap. 4.4.

»[D]ance's capacity to enable experimentation and to perform a kind of institutional critique that museums cannot enact on their own.«³⁵ Obwohl Goldmans These für die Interventionen des Musée de la danse im MoMA tatsächlich gelten kann, wie im vierten Kapitel aufgezeigt wurde, handelt es sich dabei nicht um die Norm: So wurde anhand der Fallbeispiele in dieser Studie auch deutlich, dass die institutionskritische Praxis der hier vorgestellten Choreograf*innen in erster Linie dem Theater- und Tanzsystem gilt und nicht automatisch auf die neue Institution Museum übertragen wird. Dies soll im Folgenden nochmals zusammenfassend erläutert werden.

Wie aufgezeigt wurde, beschäftigen sich Le Roy, Bel und Charmatz in ihrer choreografischen Arbeit prominent mit institutionskritischen Fragen am Theater- und Tanzsystem. Seit Beginn ihrer jeweiligen Karriere interessiert sie bis heute eine Offenlegung der Arbeitsweisen, Prozesse und Strukturen. Sie arbeiten mehrheitlich innerhalb der Institution des Theaters und wurden von ihr zu keinem Zeitpunkt ausgeschlossen. Anders als die Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen während der 1960er und 1970er Jahre sind sie somit nicht auf die Institution Museum angewiesen, sondern können sich fliessend zwischen beiden (und noch weiteren) Institutionen bewegen. Die Frage nach der geeigneten Institution für Choreografie und Tanz beschäftigt insbesondere Charmatz, der unter anderem im Kontext dieser Reflexion eine eigene Institution erschaffen hat, wie das Beispiel Musée de la danse zeigt.³⁶ Während es Charmatz zu Beginn in erster Linie darum geht, einen zeitgemässen Raum zu finden, um Tanzkunst zu präsentieren, und er sich dafür an die Institution Museum anlehnt, schlägt er zu einem späteren Zeitpunkt mit dem Musée de la danse auch Veränderungen innerhalb von Mega-Institutionen wie dem MoMA in New York und der Tate Modern in London vor.³⁷ Hier ist ein deutlicher institutionskritischer Ansatz zu erkennen, den Charmatz auf das Gastgeber-Museum, welches das Musée de la danse einlädt, überträgt.

Bei Le Roy und Bel geht es zwar, wie in vielen ihrer Arbeiten im Theater, auch im Museum um Offenlegung von Strukturen und Arbeitsweisen, jedoch scheint die Absicht, innerhalb der neuen Institution etwas verändern zu wollen, wie bei De Keersmaeker, nicht primär von ihnen auszugehen. Indem Le Roy in »Rétrospective« par Xavier Le Roy (2012) die Tänzer*innen aus ihrer eigenen tänzerischen Laufbahn erzählen, die Besucher*innen in Gespräche verwickeln und sie in seinem Archiv stöbern lässt, legt er vieles offen, was dem Publikum für gewöhnlich verborgen bleibt.³⁸

Die Absicht, mit dieser Ausstellung innerhalb der Institution Museum etwas verändern zu wollen, stammt jedoch nicht explizit vom Choreografen selbst, weshalb

³⁵ Goldman 2013, o. S. Sie geht in ihrem Text jedoch nicht weiter darauf ein.

³⁶ Vgl. Kap. 4.

³⁷ Vgl. Hudon u. Charmatz 2018, S. 356. Vgl. zudem Kap. 4.4.

³⁸ Vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 18–19. Vgl. dazu Kap. 3.3 und 3.4.

in diesem Beispiel nicht von Institutionskritik gesprochen werden kann, die von Le Roy ausgeht. Laurence Rassel äussert sich im Gespräch mit Christophe Wavelet, welches in der Publikation zur Ausstellung unter dem Titel *Questioning the Institution* publiziert wurde, hingegen deutlich dazu:

Raising the issue of the validity of an institution in this environment is, for example, to note that in such a place it is possible to go asking questions, either on your own or with others. About what an exhibition is, for example. Or about what an institution can be nowadays.³⁹

Dies deutet darauf hin, dass es ihr mit dieser Ausstellung nicht nur um ein Hinterfragen des Formates der Ausstellung geht, die in »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy ja zentral ist, wie der Titel schon sagt, sondern auch um ein Hinterfragen der Institution. Rassel macht im Interview transparent, dass es ihr auch darum gehe, die Frage nach der Gültigkeit dieser Institution aufzuwerfen. Dies macht sie freilich nicht, ohne daraufhin auszuführen, dass die Institution Museum in der Vergangenheit bereits die Fähigkeit gezeigt habe, sich neu konfigurieren zu können.⁴⁰ In der Einladung von Rassel an Le Roy wird folglich die Absicht deutlich, dass eine Museums schaffende damit die Institution, in der sie arbeitet, gleichermaßen hinterfragen als auch bestätigen will.

In Bels Arbeit *MoMA Dance Company* (2016) im MoMA in New York rücke dieser, wie Lepecki zusammenfasst, Museumsmitarbeitende wie Sicherheitsleute, Auf sichten, kuratorische Assistent*innen und Vermittler*innen vorübergehend in den Fokus und zeige gleichzeitig auf, dass diese für das Publikum selten sichtbar seien.⁴¹ Laut Lepecki gehe es Bel jedoch nicht in erster Linie um eine Institutionskritik am MoMA, sondern darum, die vorherrschenden Modi der alten Arbeitsteilung und der festen Hierarchien aufzudecken, die hier reproduziert werden.⁴² Wie auf gezeigt wurde, überträgt Bel gewisse Fragen, die ihn an den Strukturen des Theater betriebs interessieren, auf die Institution Museum: Anders als die Tänzer*innen in Bels vorherigen Stücken kommen die Museumsmitarbeitenden zwar nicht zu Wort, dennoch werden sie, die für gewöhnlich hinter den Kulissen des Museums arbeiten, für die Besucher*innen des MoMA für einen kurzen Moment sichtbar. Auch wenn meiner Meinung nach folglich durchaus ein institutionskritischer Ansatz in dieser Arbeit zu erkennen ist, ist viel auffälliger, wie das Museum damit umgeht: So brüstet sich das MoMA mit der Tatsache, dass es Bel in *MoMA Dance Company* darin unter-

39 Rassel u. Wavelet 2014, S. 31–46, hier S. 35.

40 Vgl. ebd., S. 43.

41 Vgl. Lepecki o. D. [2016], S. 1. Vgl. dazu Kap. 3.2.

42 Vgl. ebd., S. 2.

stützt, auf die museumseigenen Hierarchien aufmerksam zu machen, und profitiert sich damit als progressive Institution.⁴³

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch im Zusammenhang mit dem Fallbeispiel von Charmatz machen: Das Musée de la danse ging mit seinen Interventionen in den Mega-Institutionen MoMA und Tate Modern in den 2010er Jahren einen grossen Schritt weiter als Bel, indem es sich explizit und in einem grossen Umfang damit auseinandersetzte, wie die Institution aussehen könnte, wenn sie Musée de la danse wäre. Dass der institutionskritische Aspekt in den Interventionen des Musée de la danse im MoMA und in der Tate Modern ein so wesentlicher Teil der Arbeit wurde, war für die Museumsschaffenden jedoch keine Überraschung, sondern wurde intendiert, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll. Denn obwohl die Fallbeispiele mit ihrer Komplexität die Museen zwar durchaus vor räumliche, finanzielle, strukturelle und folglich auch institutionelle Herausforderungen gestellt und teilweise zu Veränderungen innerhalb der Institution geführt haben, wurde dies von den Museumsschaffenden gewünscht beziehungsweise beabsichtigt.

Zuerst gilt es einen Blick auf die Akteur*innen seitens der Institution, namentlich die Museen und die Museumsschaffenden, die die Choreograf*innen einladen, zu werfen. In ihrem Text von 2014, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum. Tate, MoMA, and Whitney*, in dem Bishop die Rolle der Museen im Ausstellen von choreografischen Arbeiten bespricht, rückt sie die Tate Modern in London, das MoMA und das Whitney Museum of American Art in New York in den Fokus.⁴⁴ Sie beleuchtet die unterschiedlichen Ansätze und Ziele in der Geschichte dieser Institutionen, die mit dem Interesse, Choreografie zu zeigen, zusammenhängen: Dabei schreibt sie dem Whitney Museum of American Art und dem MoMA seit den 1930er Jahren bis heute eine besondere Wichtigkeit in Bezug auf das Zeigen von Choreografie zu, während die Tate Modern seit der Jahrtausendwende eine zentrale Rolle im Phänomen Choreografie im Museum spielt.⁴⁵

In Zusammenhang mit komplexen Ausstellungsprojekten, zu denen die in dieser Studie behandelten Fallbeispiele der 2010er Jahre gehören, fällt auf, dass sie von solchen Mega-Institutionen zwar präsentiert, jedoch nur selten initiiert wurden.⁴⁶ So sind die Einzelausstellungen von Le Roy in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, De Keersmaeker im WIELS in Brüssel, Simone Forti im Museum der Moderne in Salzburg, Bel und Yvonne Rainer im Centro Pecci in Prato sowie von Letzteren

43 Vgl. Begleitheft zur Performance im Museum of Modern Art o. D.

44 Vgl. Bishop: The Perils 2014.

45 Vgl. ebd., S. 63. In diesem Zusammenhang sind auch die Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen zu erwähnen, die unter anderem im Whitney Museum of American Art und im MoMA in New York stattfanden.

46 Eine Ausnahme bildet die Ausstellung zum Judson Dance Theater im MoMA in New York, vgl. Janevski u. Lax 2018.

auch im Kunstraum Raven Row in London und im Kunsthause Bregenz, sprich von kleineren bis mittelgrossen Institutionen initiiert worden. Meistens sind sie auf die Initiative einer bestimmten Person innerhalb dieser zurückzuführen, eine*n Kura-tor*in oder Direktor*in, die*der eine Tanzaffinität und ein langjähriges Interesse an Choreografie aufweist. Zu nennen sind beispielsweise, in Verbindung mit den oben genannten Einzelausstellungen, Laurence Rassel, Elena Filipovic, Sabine Breitwie-ser, Catherine Wood, Yilmaz Dziewior und Barbara Engelbach. Obwohl die fehlende Expertise bei einigen Museumsschaffenden in der Forschung über choreografische Arbeiten im Museum immer wieder besprochen wird, sind es sie, die die Choreografinnen in die Museen einladen und als Initiant*innen der Zusammenarbeiten fungieren.⁴⁷

Dies deutet darauf hin, dass eine kleine bis mittelgrosse Institution den richtigen Rahmen für das Erarbeiten solcher Arbeiten bietet: So bestehen darin einfache und schnellere Abläufe, mehr Risikobereitschaft und Experimentierfreudigkeit als in grossen respektive Mega-Institutionen; dennoch können die finanziellen Ressourcen⁴⁸ gefunden und genügend Raum zur Verfügung gestellt werden. Eini-

- 47 Vgl. Spångberg 2012, o. S.; Rainer 2013, o. S. Frank Brock bespricht hingegen den fehlenden tanzwissenschaftlichen Hintergrund in Zusammenhang mit Stephanie Rosenthal's Ausstellung *MIRRORCITY* (2014) in der Hayward Gallery in London: So habe Rosenthal Brock, Nicola Conibere und Martin Hargreaves anfragt, die Choreografinnen und Tänzer*innen für ihre Ausstellung auszuwählen, vgl. Brock, Frank: Frank Brock. In: Sara Wookey: Who Cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 64–71, hier S. 68–69.
- 48 Eine meiner Beobachtungen zu den finanziellen Ressourcen in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum betrifft die Kuratorinnen Catherine Wood der Tate Modern und Stephanie Rosenthal der Hayward Gallery in London. Sie benutzen den hohen finanziellen Aufwand von performativen Projekten als Argument gegen den Eventcharakter, der ihnen teilweise unterstellt wird. Westerman und Wood haben beispielsweise ein kritisches Gegen-essay zu Lütticken, der den Eventcharakter in Charmatz' (und anderen) Interventionen kritisiert, verfasst, vgl. Lütticken, Sven: Dance Factory. In: Mousse Magazine 50/2015, S. 90–103, S. 91–92; Westerman u. Wood 2020. Vgl. zum Thema auch Wookey u. Wood 2015, S. 31. Rosenthal wehrt sich mit ähnlichen Argumenten, vgl. Exhibiting Dance Pierre Bal Blanc Stephanie Rosenthal 2016. Performer*innen, Tänzer*innen und Choreografinnen bilden in der Diskussion um die hohen Kosten und den Aufwand, die mit solchen Ausstellungen verbunden sind, oftmals den Gegenpol zu den eben genannten Kurator*innen. Le Roy und Wookey legen beispielsweise die Kosten ihrer Projekte im Museum offen dar, um zu zeigen, dass diese günstiger sind als traditionelle Ausstellungen mit Objekten, die transportiert und versichert werden müssen, vgl. Le Roy, Xavier: Notes on Exhibition Works Involving Live Human Actions Performed in Public. In: Costinaş, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 77–81, hier S. 80–81; Wookey 2019. Vgl. ferner Spångberg 2012, o. S; Spångberg 2014. Zudem ist auf das Projekt *Precarious Movements. Choreography and the Museum* (2021–2024) hinzuweisen, vgl. Precarious Movements o. D.

ge der besprochenen Ausstellungsprojekte werden zwar durchaus zu einem späteren Zeitpunkt in den Mega-Institutionen gezeigt, jedoch während einer kürzeren Dauer, so beispielsweise De Keersmakers *Work/Travail/Arbeid* in der Tate Modern 2016 während drei und im MoMA in New York 2017 während fünf Tagen, oder in einem Ableger des Museums, wie Le Roys Ausstellung 2014 im MoMA PS1 im New Yorker Stadtteil Queens.⁴⁹ Weitere Beispiele sind die Interventionen von Charmatz und dem Musée de la danse im MoMA im Jahr 2013 während drei Wochen respektive in der Tate Modern 2015 während eines Wochenendes: Auch hier wurden ausschliesslich bereits bestehende Arbeiten (oder Adaptionen davon) gezeigt.⁵⁰

Es sind aber gerade diese Mega-Institutionen, die sich vernehmbar am Diskurs um choreografische Arbeiten im Museum beteiligen und offenlegen, dass sie sich von ihnen einen Anstoss für Veränderungen erhoffen: Das MoMA organisierte beispielsweise diverse Symposien und Gesprächsrunden mit Le Roy (anlässlich seiner Ausstellung 2014 im MoMA PS1 sowie 2016 im *Performance Forum* des MoMA)⁵¹, Charmatz (2015 im *Performance Forum* des MoMA)⁵² und De Keersmaeker (2017 anlässlich ihrer Ausstellung im MoMA)⁵³ als Gesprächspartner*innen. Für Jenny Schlenzka, die Le Roys Ausstellung im MoMA PS1 kuratierte, ging es um die Frage, wie das Museum relevant bleiben und von Projekten wie diesen lernen könne.⁵⁴ 2017 schreibt der Direktor des MoMA in New York, Glenn D. Lowry, im Vorwort der Publikation zu Boris Charmatz: »[H]istorically, museum architecture has not been designed for performance or dance, and the museum collection must be reimagined if it is to embrace the human body moving through space and time.«⁵⁵ Auch laut der MoMA-Kuratorin Ana Janevski habe Live Art eine Auswirkung auf die Institution: »It alters the space-time coordinates of the exhibition apparatus, shifting its relationship with the public.«⁵⁶ In einem Video von 2019, das den Titel *A new MoMA* trägt, macht Janevski deutlich, dass im Museum nun auch performative Arbeiten produziert wer-

49 Vgl. Anne Teresa De Keersmaeker o. D. (Tate Modern); Anne Teresa De Keersmaeker o. D. (MoMa); Retrospective by Xavier Le Roy o. D.

50 Vgl. Kap. 4.4 und zudem Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 137–139.

51 Vgl. Symposium Perspectives on *Retrospective by Xavier Le Roy* o. D.; für die Aufnahme eines Teils des Symposiums vgl. Perspectives on Retrospective 2015; Forum on Contemporary Performance Choreographing Exhibitions 2016; für eine Aufnahme vgl. Forum on Contemporary Performance o. D.

52 Vgl. Storytelling in the Archives 2015.

53 Vgl. Anne Teresa De Keersmaeker in Conversation with Kathy Halbreich o. D.; The Museum of Modern Art 2017.

54 Vgl. Perspectives on Retrospective 2015.

55 Lowry 2017, S. 6.

56 Janevski, Ana: Curator as Dramaturg. Pierre Bal Blanc's The Living Currency (2006–). In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 103–107, hier S. 107.

den.⁵⁷ In diesen Aussagen wird die Meinung, dass raum-, körpergreifende und zeitbasierte Künste eine Auswirkung auf die Institution Museum hätten und sich diese wandeln und darauf reagieren müsse, unmissverständlich. Die MoMA-Museumsschaffenden thematisieren die damit verbundenen Schwierigkeiten jedoch selten.

Die Tate-Modern-Kuratorin Catherine Wood hingegen beschreibt zwar ebenfalls, dass sie sich mit performativen Arbeiten ein gewisses Aufbrechen der fixen Strukturen innerhalb der eigenen Institution erhoffe, gesteht jedoch gleichzeitig, wie schwierig das in der Tate Modern sei: So habe sie es als eine grossartige Gelegenheit empfunden, eine Ausstellung zu Yvonne Rainer im kleinen Kunstraum Raven Row in London zu kuratieren, in dem sie als Kuratorin eine grosse Flexibilität genoss.⁵⁸ Dies stützt das oben genannte Argument zu den kleineren bis mittelgrossen Institutionen, die oftmals als Initiantinnen für komplexe und langandauernde choreografische Arbeiten fungieren. Die Tate Modern, die laut Bishop »came late to the performance party«, begann erst ab 2002 performative Arbeiten in ihr Programm aufzunehmen und engagierte dafür Wood als »Curator for Contemporary Art and Performance«⁵⁹. Die Kuratorin habe die Tate Modern zu Beginn als festgefahrenen (»entrenched«) empfunden, und es habe sich so angefühlt, als würde sie gegen das arbeiten, wozu die Institution anfänglich eingerichtet worden wäre.⁶⁰ Performative Kunst sei immer als zusätzliche Aktivität angesehen worden, »having a low status«, was sich erst mit dem Eröffnen der Tanks und dem Beginn ihrer Sammeltätigkeit zu ändern begann.⁶¹ »So gradually, over the last decade, each time we do something that pushed against the norms, it registers internally«, erläutert Wood.⁶² Der Wunsch, die Institution und ihre Strukturen von innen heraus zu verändern, damit sich performativen Arbeiten in die Geschichte und Erinnerung der Institution einschreiben und zugleich die Türen für neue Projekte eröffnen, wird in Woods Aussagen deutlich:

57 Vgl. A new MoMA Performance 2019.

58 »[T]o get into the structure of a big museum such as Tate, which is well beyond the curatorial, it's business [...]. The economic structure is very hard for the museum to break and even if everybody in theory is into experimenting, they would not break the structure to do a dive-week live exhibition in the galleries. This is why I did the Yvonne Rainer show at Raven Row Gallery, because the director was willing and able to be amazingly flexible, it was a great opportunity.« Warsza u. Wood 2017, S. 49. Zur Ausstellung *Yvonne Rainer. Dance Works* im Kunstraum Raven Row in London, die vom 11.7. bis 10.8.2014 stattfand, vgl. Maltais-Bayda u. Henry 2018; Spies 2020, S. 101–128.

59 Bishop: The Perils 2014, S. 67.

60 Vgl. Warsza u. Wood 2017, S. 45.

61 Vgl. ebd., S. 46.

62 Ebd., S. 45.

I like the idea that although it's a temporary transformation, its legacy will be permanent in the memory of the institution [...]. Even though it's temporary it will change the sense of possibilities within the staff structure and the memory of the institution, which will move it.⁶³

Woods explizite Äusserungen sind ein weiteres exemplarisches Beispiel dafür, dass Museumsschaffende die aufwendigen choreografischen Arbeiten oftmals mit der Absicht ins Museum einladen, die darin bestehenden, starren Strukturen langfristig und nachhaltig aufzubrechen – unabhängig davon, ob sie jene Arbeiten initiierten oder nicht.

Eine zentrale These der vorliegenden Studie ist, dass diese choreografischen Arbeiten im Museum somit unter Aspekten des New Institutionalism – ein Diskurs, der sich seit den 1990er Jahren um die Institution Museum dreht, die sich von innen heraus selbst zu erneuern versucht⁶⁴ – betrachtet werden können.⁶⁵ Indem die Choreograf*innen die museale Raumsituation des White Cube und das museumseigene Format der Ausstellung übernehmen, statt sie abzulehnen, affirmieren sie diese und das Museum nämlich.⁶⁶ Bei Brown spielt insbesondere der White Cube eine zentrale Rolle, während bei Le Roy und De Keersmaeker das Format der Ausstellung, in Le Roys Fall die Retrospektive, im Fokus steht und zum Thema ihrer Arbeit gemacht wird. Die jüngere Generation der hier besprochenen Choreograf*innen denkt die Raummodelle zudem weiter und überwindet in manchen ihrer Arbeiten den Binarismus White Cube – Black Box.⁶⁷ Sie alle legen zwar gewisse Strukturen offen und stellen das Museum vor Herausforderungen, dies ist von der Institution – der Gastgeberin und teilweise auch Initiantin des Projekts – jedoch durchaus beabsichtigt.

Der Wunsch, Veränderungen innerhalb des Museums anzustossen, kommt folglich nicht immer (oder nicht in erster Linie) von den Choreograf*innen, sondern oftmals von den Museumsschaffenden selbst und somit von innerhalb der Institution, die es immer wieder zu legitimieren und bestätigen gilt. Dies steht im Gegensatz zur Institutionskritik am Theater und dessen System, die in den Fallbeispielen dieser Studie eindeutig von den Choreograf*innen ausgeht.

63 Ebd., S. 31.

64 Vgl. Ekeberg 2003, S. 13.

65 Vgl. dazu Kap. 1.3, in dem auf den Begriff ›New Institutionalism‹ und dessen Diskurs eingegangen wird.

66 Ähnlich formuliert es Mathieu Copeland: »Through the prism of the exhibition, an understanding of the institution is affirmed.« Copeland, Mathieu: *Choreographing Exhibitions. An Exhibition Happening Everywhere, at all Times, with an for Everyone*. In: ders. (Hg.): *Choreographing Exhibitions*. Dijon: Les presses du réel 2013, S. 19–25, hier S. 20.

67 Vgl. diesbezüglich unter anderem Kap. 5.4.

Die besprochenen Fallbeispiele zeigen überdies, dass die Legitimation nicht nur das Museum, sondern auch die Choreograf*innen selbst betrifft: Obwohl die Choreograf*innen Prozesse und Strukturen offenlegen, machen die Ausstellungen deutlich, wie sie als Autor*innen in deren Mittelpunkt stehen. Die Einzelausstellungen von Le Roy und anderen Choreograf*innen tragen deren Namen oftmals prominent im Ausstellungstitel und auch das Musée de la danse, an dem viele Mitarbeitende beteiligt waren, war stets eng an die Person Boris Charmatz geknüpft.⁶⁸ Werden die Choreograf*innen im Museum als Autor*innen präsentiert, baut sich jedoch ein grosser Druck auf sie auf, wie Bishop schreibt.⁶⁹ Auch laut dem Choreografen Ralph Lemon können sich diesem auch bereits etablierte Choreograf*innen nicht entziehen, wie er am Beispiel von Sarah Michelson erläutert: Michelson habe nach der Preisvergabe der Whitney Biennial in 2012, welche der Choreografin ermöglichte, eine weitere Arbeit für den Museumskontext zu realisieren, auf Lemons Gratulations-E-Mail mit »I'm sick with fear« geantwortet.⁷⁰

Über die Erwartungshaltung an Choreograf*innen schreibt auch Sara Wookey in Zusammenhang mit Charmatz' Manifest für das Musée de la danse: Charmatz' Suggestion, dass Tänzer*innen im Museum ausgestellte Kunstwerke zum Leben erwecken müssen, sei eine veraltete Metapher und zeuge von einer Erwartungshaltung gegenüber den Tänzer*innen und Choreograf*innen, die Wookey aus eigener Erfahrung kennt.⁷¹ In den Worten Wookeys:

Artworks (as well as buildings) [...] do not need to be ›activated‹. Charmatz, in his approach perhaps, unintentionally, feeds back into and fuels the problem of the expectation that the dance artist is in the museum to activate, unnecessarily, the building and the artworks.⁷²

⁶⁸ Vgl. diesbezüglich Kap. 4.5. Laut Sarah Maxfield werden die Choreograf*innen im Museumskontext oftmals als »single creator« hervorgehoben, statt dass die wesentliche Mitarbeit von Darsteller*innen, Kostümdesigner*innen, Autor*innen und anderen gewürdigt werde, vgl. Maxfield 2013. Zur Retrospektive, die seit jeher untrennbar mit der Identität der* des Künstlerin*Künstlers, deren*dessen Werk präsentiert wird, verbunden ist, vgl. unter anderem Helen Molesworth in Conversation with Mohsen Mostafavi 3 Models 2013; Ribas, João: Just What Is It That Makes Today's Solo Exhibitions So Different, So Appealing? Vortrag bei Exhibit A: Authorship on Display, City University of New York, Graduate Center, New York, NY, 7.4. 2014; Maltais-Bayda u. Henry 2018.

⁶⁹ Vgl. Bishop: The Perils 2014, S. 72–73. Vgl. diesbezüglich auch Gareis 2023.

⁷⁰ Vgl. Making Time – Dancing in the Museum 2012.

⁷¹ Vgl. Wookey 2020, S. 209.

⁷² Ebd. Als Choreografin, die selbst in Museen auftritt, respektierte Wookey zwar Charmatz' Intention »to change the museum through a dance perspective«, jedoch unterscheide sie sich deutlich von ihrer eigenen Intention. Auch Franko und Lepecki, die am Anfang dieses Schlusskapitels zitiert wurden, schreiben 2014 von »the animation dance brings to museums«, vgl. Franko u. Lepecki: Editor's Note 2014, S. 2.

Wookey thematisiert damit den Anspruch, den gewisse Museumsschaffende an Choreograf*innen hätten, wenn sie eine Arbeit für den Museumskontext kreieren, der von Aussagen wie der von Charmatz gestützt wird. Charmatz tauscht sich in den Jahren 2009/2010, also just als er Leiter des Musée de la danse wurde, mit Bel per E-Mail zum Thema aus. In diesem Zusammenhang schreibt Bel:

[F]or several years now I've failed to find a solution to the London Tate Modern's demand for an exhibition of dance [...]. Dance is starting to be recognized as art. In the end it's as if you had to enter the museum to be legitimized! As a result, pressure to exhibit is growing.⁷³

In diesem Zitat wird deutlich, dass der Druck, bei diesem Trend mitzumachen, bereits 2009/2010 real war. Mit dem Eintritt ins Museum werde der Status der Choreograf*innen trotz allem nochmals weiter gefestigt, wie Bel festhält. Gerade das Format der Einzelausstellung bedeutet für Choreograf*innen, ähnlich wie für bildende Künstler*innen, neben einer Ehrung auch Legitimation. Da es sich beim Museum nicht um die Institution handelt, in der sie ihre Arbeiten für gewöhnlich präsentieren, gilt das noch mehr für Choreograf*innen: Ihre Einzelausstellungen demonstrieren, dass sie sich auch ausserhalb ihrer Disziplin behaupten und als wegweisend wahrgenommen werden.

Die Choreograf*innen werden jedoch auch Teil der Geschichte des spezifischen Museums, in dem sie arbeiten, wie das Beispiel *If Tate Modern was Musée de la danse?* (2015) exemplarisch aufzeigt: Darin nahm das Musée de la danse die Tate Modern für kurze Zeit ein, infiltrierte die Institution und schrieb sich in ihre Ausstellungsgeschichte ein.⁷⁴ Gleichzeitig werden die Choreograf*innen dadurch Teil des kunstgeschichtlichen Kanons.⁷⁵ Dafür können beispielsweise die Einzelausstellungen der Choreograf*innen und die dazugehörigen Publikationen stehen, welche die Museen herausgeben und die deren tiefergehende Auseinandersetzung mit den choreografischen Arbeiten aufzeigen.⁷⁶ Gerade das Publizieren und wissenschaftliche Auf-

73 Bel u. Charmatz 2014, S. 246. Thomas F. DeFrantz beschreibt in einem Symposium, dass Tanz im Museum wertvoller als beispielsweise in einem Gemeindezentrum wirke, vgl. Thomas F. DeFrantz *Dancing the Museum* 2017.

74 Die Kuratorin Catherine Wood beschreibt, wie sich das Musée de la danse nicht nur in die »institutional memory« der Tate Modern eingeschrieben habe, sondern damit auch einen Einfluss auf zukünftige ähnliche Projekte haben werde: »We did that; we can do it again.« Westerman u. Wood 2020, S. 241. Vgl. dazu Kap. 4.4.

75 Laut Charmatz blieben Musik, Tanz und Theater lange von der Kunstgeschichte ausgeschlossen, vgl. Hudon u. Charmatz 2018, S. 355. Sigrid Gareis findet, dass der Tanz in Bezug auf Kanonbildung »kräftig aufholen« muss, vgl. Gareis 2019, o. S. Zur Kanonisierung vgl. auch Marchart 2015.

76 Als Beispiele können unter anderem die folgenden Publikationen genannt werden: Doucet 1998; Teicher: Trisha Brown 2002; Eleey 2008; Breitwieser 2014; Cvejić: Retrospective 2014; Fi-

arbeiten des Œuvres der Choreograf*innen bilden zudem wesentliche Beiträge zu dessen Festigung und Überlieferung.

Im Museum, das im Gegensatz zum Theater Konservierung und Archivierung zu seinen zentralen Aufgaben zählt, finden die Choreograf*innen folglich eine Institution, in der eine Auseinandersetzung mit ihrem Erbe gerechtfertigt ist.⁷⁷ Laut Bishop könne das Museum den Choreograf*innen die Chance bieten, »for rethinking the context of choreography – formally and historically, but also socially and politically«⁷⁸. Dies gilt sowohl für die ältere Generation von Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen, die mittlerweile mehrheitlich auf ihr bestehendes Repertoire zurückgreift, als auch für die Choreograf*innen der jüngeren Generation, wie Le Roy, Bel, Charmatz und De Keersmaeker, die sich inzwischen auf dem Tanzparkett etabliert haben und auf eine zwanzig- bis vierzigjährige Bühnenarbeit zurück schauen. »Rétrospective« par Xavier Le Roy kann als exemplarisches Beispiel dafür gesehen werden, wie ein*e Choreograf*in im Museumskontext die eigene Vergangenheit und Entwicklung sowie das bisherige Œuvre reflektiert.⁷⁹

2015 erwirbt das MoMA in New York nach jahrelangen Gesprächen mit Simone Forti die Rechte an ihren neun *Dance Constructions* (1960–61) und darf diese somit proben, aufführen und deren Requisiten rekonstruieren.⁸⁰ Das MoMA, welches Forti erstmals im Jahr 1978 zu einem Auftritt im Sculpture Garden eingeladen hatte, bezeichnet diesen Ankauf als »likely the first such commitment made by a museum«; es kann davon ausgegangen werden, dass weitere folgen werden.⁸¹ Ende Februar 2023

lipovic: Anne Teresa De Keersmaeker 2015; Gaensheimer u. Kramer 2016; Alampi 2017; Meade 2017; Velasco u. Janevski 2017; Velasco u. Lemon 2017; Velasco, David u. Michelson, Sarah (Hg.): MoMA Dance. Sarah Michelson. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017; Janevski u. Lax 2018.

77 Vgl. Bither 2018, S. 318.

78 Bishop: The Perils 2014, S. 72–73.

79 Vgl. dazu exemplarisch Cramer 2013; Cramer 2021, S. 73–96; Siegmund 2021. Vgl. zudem Kap. 3.3 und 3.4.

80 Vgl. Halbreich 2017, S. 12; Simone Forti o. D. Auch Megan Metcalf setzt sich mit diesem Ankauf des MoMA auseinander, vgl. Metcalf, Megan: Making the Museum Dance. Simone Forti's Huddle (1961) and its Acquisition by the Museum of Modern Art. In: Dance Chronicle, 45, 1/2022, S. 30–56. Vgl. zudem Wagley 2018.

81 Vgl. Halbreich 2017, S. 12. 2006 wurde zudem das Archiv von Yvonne Rainer vom Getty Research Institute in Los Angeles und 2020 dasjenige von Trisha Brown von der New York Public Library angekauft, vgl. Hood 2014; Burke 2020. Beisswanger ist der Meinung, dass das Walker Art Center in Minneapolis ebenfalls eine wichtige Rolle einnimmt, wenn es um den Ankauf von choreografischen Arbeiten geht, vgl. Beisswanger 2020, S. 266. Vgl. zudem die Webseite des Walker Art Center, wo sich das Museum dazu äussert, About Performing Arts o. D. Die Tate Modern befasst sich seit 2012 mit »Collecting the Performative«, vgl. Collecting the Performative o. D. Die Tate Modern hat zudem *The Live List. What to Consider When Collecting Live Works* veröffentlicht, die eine Reihe an Anforderungen beinhaltet, die beachtet werden sollten, wenn Live Art gesammelt werde, vgl. Laurenson u. a.

hat der Choreograf William Forsythe mitgeteilt, dass er sein umfangreiches Archiv dem Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe schenkt.⁸²

Le Roys Ausstellung »Rétrospective« par Xavier Le Roy, Forsythes Schenkung und der Ankauf von Fortis Arbeiten durch das MoMA zeigen, wie die Museen begonnen haben, die Sicherung des Œuvres der Choreograf*innen zu übernehmen. Dieses neue Phänomen und seine Auswirkungen auf die Arbeit der Choreograf*innen und die Institutionen Museum und Theater gilt es weiter zu beobachten.

Dabei müssen verschiedene Blickwinkel berücksichtigt werden: einerseits der der Choreograf*innen und ihrer Praxis, andererseits derjenige der Institutionen und ihrer Kurator*innen. So geht es sowohl um die Frage »Welche Institutionen braucht der Tanz?« als auch darum, wie Tanzinstitutionen auf diese Konkurrenzsituation mit anderen Institutionen reagieren.⁸³ Als Unterschiede zwischen Institu-

2014. Vgl. exemplarisch auch Jones u. Heathfield 2012; Wood, Catherine: Game Changing. Performance in the Permanent Collection. In: Costinăş, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 54–62; Kakara, Myrto: Collecting Choreographed Performances. »We acquired a work that carries the possibility of extinction«. In: Museologia & Interdisciplinaridade, 9, 18/2020, S. 158–176; Büscher u. Cramer 2021; Metcalf 2022. Des Weiteren ist auf die Forschungsprojekte der Hochschule Luzern HSLU, *Flüchtiges Sammeln. Voraussetzungen und Möglichkeiten der Aufnahme von Performancekunst in Sammlungen* (2019–2023), und der Hochschule der Künste Bern HKB, *Performance. Conservation, Materiality, Knowledge* (2020–2024), zu verweisen, vgl. Flüchtiges Sammeln o. D.; vgl. Performance Conservation, Materiality, Knowledge o. D.

82 Das Archiv umfasst laut der Webseite »William Forsythes gesamte Schaffenszeit seit den 1970er-Jahren [...]. Es enthält eine umfangreiche Sammlung archivarischer Videoaufnahmen von Proben, Vorstellungen und Installationen sowie Programmhefte, Poster, Kritiken, Fotos, Publikationen, Korrespondenzen, Auszeichnungen und weitere Unterlagen. Langfristig werden auch William Forsythes persönliche Produktionsnotizen hinzukommen«, vgl. William Forsythe and Peter Weibel in Conversation o. D. Forsythe wird im Übrigen von der Kunstgalerie Gagosian vertreten, vgl. William Forsythe o. D.

83 Vgl. Gareis 2019, o. S. Sigrid Gareis schreibt 2019 im Blogbeitrag mit dem Titel *Welche Institutionen braucht der Tanz?* darüber. Laut Gareis müssten Tanzinstitutionen nicht mit Konkurrenz, sondern mit einem »Flexibilisierungsschub« darauf reagieren. Sie müssen zudem darüber nachdenken, ob und wie sich Räume umgestalten, Öffnungszeiten anpassen, Dokumentationen planen und Kooperationen mit Kunstschauffenden anderer Disziplinen selbstverständlicher ermöglichen liessen. Sie schliesst damit, dass der »Umgang mit der Institution und die notwendige Kritik an ihr nie abgeschlossen sein wird, diese Auseinandersetzung vielmehr beständig und prozesshaft immer und immer und immer wieder geführt werden muss«. Sie benutzt ausserdem den Terminus ›New Institutionalism‹, um eine Entwicklung im Mäzenat*innentum zu beschreiben, vgl. ebd. 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.

tionen für Tanz und der Institution Museum nennt die Tanzwissenschaftlerin und -kuratorin Sigrid Gareis 2023 die folgenden:

There are no collectors, auctions, or fairs, and there is no market for documentation of performances, as there is in the visual arts context [...]. In a fundamental way, as could be seen in my own curatorial work in the museum, the institutions of dance and theater are centered on people in their structure and organization, whereas the museum focuses on the object.⁸⁴

Die Frage, wie Choreografie und Tanz in eine Sammlung integriert werden können, richtet sich folglich nicht in erster Linie an die Choreograf*innen, sondern an die Kurator*innen. Sowohl in der kunstgeschichtlichen als auch in der tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung und in den Curatorial Studies wird vermehrt zum Kuratieren in den performativen Künsten geforscht.⁸⁵ Obwohl dieses Thema nicht den Fokus dieser Studie bildet, sind beide Teil eines inter- und transdisziplinären Diskurses. So behandelte das vorliegende Forschungsprojekt das Phänomen von komplexen choreografischen Arbeiten, die im Museum gezeigt werden, aus verschiedenen Gesichtspunkten.

Im Zentrum stand dabei die Verbindung dieser Arbeiten mit Institutionskritik, die in der Forschung über diese Choreograf*innen oftmals hergestellt wurde. Es wurde aufgezeigt, dass dabei oftmals die Präzisierung unterlassen wurde, an welcher Institution – dem Theater oder dem Museum – jeweils Kritik geübt wird. Aufgrund dieser Beobachtung wurde erörtert, wie die Choreograf*innen der Institution Theater gegenüberstehen, welche Aspekte sie an ihr kritisieren und wie

84 Gareis 2023, S. 7.

85 Die*der Performance Curator, ein Begriff, der seit den 2000er Jahren benutzt wird, gewinnt seit Anfang der 2010er Jahre an Konjunktur, da immer mehr Museen Kurator*innen mit dieser Stellenbezeichnung engagieren. Zum Begriff vgl. unter anderem Bishop: Performance Art 2017, S. 40, FN 2; Bishop 2018, S. 27; Gareis 2023. Zum Kuratieren in den performativen Künsten vgl. zudem unter anderem Rugg, Judith u. Sedgwick, Michèle (Hg.): Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Bristol: Intellect Books 2007; Bismarck 2010, S. 55; Malzacher, Tupajić u. Zanki 2010; Brannigan, Erin: Dance and the Gallery. Curation as Revision. In: Dance Research Journal, 47, 1/2015, S. 5–25; Jackson 2017; Wookey 2015; Davida u.a. 2018; Franco 2020, S. 234–235; Gareis, Haitzinger u. Pather 2023; Lehnerer 2023. Beatrice von Bismarck vergleicht die*den Kurator*in mit der*dem Regisseur*in im Theater, vgl. Bismarck 2010, S. 55. Es entstehen auch zunehmend Studiengänge, die explizit die Praxis des Kuratierens von performativen Künsten lehren. Zu nennen sind unter anderem der Studiengang *Curation in the Performing Arts* der Universität Salzburg, der Kurs *Curating Performance Art. From Concept to Practice* des Node Center for Curatorial Studies in Berlin und der Studiengang *Curating Performing Arts* an der Universität IUAV in Venedig, vgl. Kuratieren in den szenischen Künsten o. D.; Curating Performance Art o. D.; Master Curating Performing Arts o. D.

sie gegenüber dem Museum eingestellt sind. So kann nicht automatisch davon ausgegangen werden, dass ein*e Choreograf*in, die*der für ihr*e institutionskritische Einstellung gegenüber dem Tanz- und Theatersystem bekannt ist, diese auch auf die Institution Museum überträgt. Dennoch wird der Binarismus Black Box_White Cube, der sowohl in der kunsthistorischen, tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung als auch in Aussagen von Choreograf*innen zu finden ist, in vielen dieser choreografischen Arbeiten überwunden, auch wenn darin kein institutionskritischer Ansatz per se zu erkennen ist.

Zudem wurde dargelegt, dass durch Einzelausstellungen und andere aufwendig produzierte Projekte von Choreograf*innen zwar durchaus Veränderungen innerhalb der Institution Museum angestoßen werden, der Wunsch nach Veränderung jedoch nicht in erster Linie von den Choreograf*innen selbst, sondern von den Museumsschaffenden stammt. Folglich müssen diese choreografischen Arbeiten unter Aspekten des New Institutionalismus betrachtet werden. Die künftige Forschung kann auf diesen Erkenntnissen aufbauen, wenn es um Fragen nach der Integrierung von Choreografie und Tanzkunst in Sammlungen und um die Diskussion nach dem dafür geeigneten Raum geht.