

1. Einleitung

1.1 Einführung in das Thema

»I realize that DANCE in New York is something that happens on rooftops. The space of escape, the historical space of Trisha Brown's brilliant performances – the open urban dream. I suggest crowning the new building with a large terrace, without a roof, without walls, just ground and open sky. That would be the ideal space for dance, inside and outside MoMA.«¹
– Boris Charmatz

Von Juni bis August 2020 veröffentlichte das Museum of Modern Art MoMA in New York wöchentlich einen Brief von Choreograf*innen, Tänzer*innen und Performer*innen auf seiner Webseite: *Performing at a Distance* heisst das Projekt des Department of Media and Performance des MoMA, das als Reaktion auf die Schliessung des Museums und Absage aller Live-Ereignisse aufgrund der Covid-19-Pandemie initiiert wurde.² Das Museum hat dafür performative Künstler*innen, mit denen es in der Vergangenheit zusammengearbeitet hatte, nach Zukunftsvisionen befragt, die sie als Brief verfassen sollten.³ Dazu gehörten unter anderem die

1 Charmatz 2020. Der Brief wurde von Jeanine Hermann ins Englische übersetzt; das französische Originalzitat findet sich auf derselben Webseite: »[J]e me dis que LA DANSE, à New-York, c'est sur les toits. L'espace de l'échappée, l'espace historique des performances géniales de Trisha Brown, le rêve urbain ouvert, c'est là. Je suggère de couronner le nouveau bâtiment d'une grande terrasse, sans toit, sans mur, juste un sol à ciel ouvert. Ce serait ça, l'espace idéal pour la danse dans et hors le MoMA.« Ebd. Vgl. zudem Janevski, Ana: *The First Move Is to Let the Hand Circle*. In: *Musée de La Danse. Three Collective Gestures*. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): *MoMA Dance*. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 19–36, hier S. 19–21.

2 Vgl. *Introducing the Performing at a Distance Project* 2020.

3 Vgl. ebd.

Choreograf*innen Anne Teresa De Keersmaecker und Boris Charmatz, die in dieser Studie eine wesentliche Rolle spielen. Das oben erwähnte Zitat von Letzterem tangiert viele Themen, die in der vorliegenden Forschungsarbeit besprochen werden: Charmatz spricht die Choreografin Trisha Brown, ebenfalls eine zentrale Figur in dieser Studie, und eine ihrer mittlerweile als ikonisch geltenden choreografischen Arbeiten an, die in den 1960er und 1970er Jahren in New York entstanden sind: *Roof Piece* (1971). Diese wurde von zwölf Studierenden ihrer Compagnie im November 1971 auf Dächern im New Yorker Stadtteil SoHo uraufgeführt.⁴

Abb. 1: Trisha Brown Dance Company, *Roof Piece*, 1973, New York
 © Fotografie: Peter Moore, © Northwestern University, Courtesy
 Northwestern University Libraries.



Roof Piece kann als exemplarisches Beispiel für die Arbeit der Generation von Choreograf*innen des Judson Dance Theater, zu denen auch Brown gehört, gesehen werden: Sie arbeiteten von 1962 bis 1964 als Kollektiv und nach ihrer Auflösung in anderen Konstellationen bis in die späten 1970er Jahre hauptsächlich in New York, wurden in der Zeit von Theatern ausgeschlossen und wichen deshalb auf alternative Räumlichkeiten als Aufführungsorte aus.⁵ Charmatz nennt in seinem Brief zwei dieser Räumlichkeiten, zu denen er ebenfalls eine besondere Verbindung hat – den öffentlichen Raum und das Museum. Seine eigene Arbeit ist nämlich ebenfalls von

4 Vgl. Graham, Amanda Jane: Out of Site. Trisha Brown's »Roof Piece«. In: Dance Chronicle, 35, 1/2013, S. 59–76, hier S. 60. Die Erstaufführung war laut Graham eine private Aufführung für Freund*innen und Kolleg*innen von Brown. 1973 fanden zwei weitere, diesmal öffentliche Aufführungen von *Roof Piece* statt. Während Letzterer entstanden die mittlerweile weltberühmten Film- und Fotoaufnahmen von Babette Mangolte, vgl. ebd., S. 61.

5 Vgl. Kap. 2.2.

der Suche nach dem geeigneten Raum, um Choreografie (Charmatz selbst spricht von Tanz⁶) zu präsentieren, geprägt, was er im Musée de la danse (2009–2018) und in [terrain] (seit 2019) untersucht.⁷ Er weist das MoMA in seinem Brief darauf hin, dass der geeignete Raum für Tanz eine Terrasse auf dem Dach sei – ein Boden ohne Wände und mit offenem Himmel. Charmatz nimmt damit Bezug auf das MoMA, das sich wie viele andere Museen damit auseinandersetzt, wie performative Arbeiten angemessen präsentiert werden können: So plante das Museum für seinen Erweiterungsbau, der 2019 eröffnet wurde, ursprünglich ein »fully equipped« Studio als »dedicated space for performance, process, and time-based art«⁸, das schlussendlich Budgetkürzungen zum Opfer fiel.⁹ Charmatz' Zitat zeigt folglich einerseits auf, dass ein Bedürfnis nach dem geeigneten Raum für Choreografie und Tanz besteht, sowohl seitens der Choreograf*innen – und dies mindestens seit den 1960er Jahren¹⁰ – als auch seitens des Museums. Andererseits lässt es auch ein Spannungsver-

6 Zu den Begriffen ›Choreografie‹ und ›Tanz‹ vgl. Kap. 1.3.

7 Vgl. Kap. 4 und Terrain o. D. Frei übersetzt: »Die sich bewegenden Körper bilden die sichtbare und bewegliche Architektur einer neuen Institution.«

8 Sheets 2015.

9 Vgl. Pogrebin 2016.

10 Choreografie und Tanzkunst im Museum zu präsentieren hat eine lange Geschichte, die ihren Ursprung im frühen 20. Jahrhundert hat. Für einen historischen Aufriss vgl. unter anderem Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995 (= Fischer Taschenbuch, Bd. 12396), S. 49–117; Bishop, Claire: The Perils and Possibilities of Dance in the Museum. Tate, MoMA, and Whitney. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 63–76; Andrade Ruiz, Katharina de: Wie kommt Tanz ins Museum? Zur Tanzkunst im Ausstellungskontext bei Xavier Le Roy, Anne Teresa De Keersmaeker und Boris Charmatz. Bielefeld: transcript 2023 (= TanzScripte, Bd. 67). Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum vgl. zudem die gleichnamige Publikation von Beisswanger, Lisa: Performance on Display. Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum. Berlin: DKV 2021. Obwohl die Kunsthistorikerin Lisa Beisswanger den Fokus auf Performance Art legt, geht sie auch auf die Tanzkunst ein, unter anderem auf den Choreografen Merce Cunningham, vgl. ebd., S. 71–134. Jüngst sind zudem eine Reihe an Publikationen erschienen, die unterschiedliche Aspekte des Phänomens Choreografie im Museum behandeln. Zu nennen sind unter anderem Chevalier, Pauline (Hg.): Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations. Montpellier: Éditions Deuxième Époque 2018 (= À la croisée des arts); Haitzinger, Nicole: Szenische Präsenz im Museum. Thesenhafte Überlegungen zur Ausstellungsanalyse aus theater- und tanzwissenschaftlicher Perspektive. In: Krüger, Klaus; Werner, Elke A. u. Schalhorn, Andreas (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Bielefeld: transcript 2019, S. 181–202; Maar, Kirsten: Zur Materialität der Praxis von Tanz im Ausstellungskontext. In: Linsenmeier, Maximilian u. Seibel, Sven (Hg.): Gruppieren, Interfrieren, Zirkulieren. Bielefeld: transcript 2019, S. 237–262; Chernetich, Gaia Clotilde: Danza e museo a tempo di pandemia. Strategie e prospettive a partire dal caso del progetto europeo *Dancing Museums*. In: Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 12/2020, S. 237–249; Franco, Susanne: Danza, performance e museo. Riflessioni e prospettive in mostra. In: Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 12/2020, S. 217–236; Maar,

hältnis zwischen Choreograf*innen und der Institution vermuten, wenn Charmatz vorschlägt, Tanz statt im Theater oder innerhalb des Museums unter freiem Himmel zu zeigen, und sich damit auf seine Vorgänger*innen des Judson Dance Theater beruft. In einem Gespräch mit dem Kurator Mathieu Copeland benutzt Charmatz deutlichere Worte: »[A] museum of dance opens a question [...], because art and the institution don't go well together unless as the result of a critical and interrogative positioning [...]«¹¹ Um dieses Spannungsverhältnis zwischen Choreograf*innen und Institution und um die kritischen und hinterfragenden Perspektiven, die ihre Zusammenarbeit laut Charmatz erfordere, wird es in der vorliegenden Studie gehen.

Der Begriff ›Institution‹ stammt ursprünglich von den lateinischen Begriffen ›instituere‹, einsetzen, einrichten, und ›institutio‹, Anleitung, ab und verweist laut den Herausgeber*innen der Publikation *Choreographie und Institution*, Yvonne Hardt und Martin Stern, auf die lokale Gebundenheit, die Einrichtung, die Ausstattung sowie auf regulative und repräsentative Funktionen, die diese Einrichtung innehat.¹² Der Begriff kann somit einerseits für das Gebäude und dessen Ausstattung und andererseits für dessen Funktion stehen. Dabei übernehmen nicht alle Institutionen, die einem bestimmten Bereich zugeordnet werden, dieselbe Funktion, wie sich am Beispiel der Kunst aufzeigen lässt: Manche Kunstinstitutionen lehren und fördern die Kunst, andere präsentieren, vermarkten oder archivieren sie. Meistens sind Kunstinstitutionen spezifisch für eine bestimmte Kunstform geschaffen und darauf ausgerichtet worden, was ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis impliziert: Die unterschiedlichen Kunstformen erfordern bestimmte Voraussetzungen, um gelehrt, ausgeübt, präsentiert oder gesammelt zu werden. Diese Voraussetzungen versuchen die spezifischen Institutionen zu erfüllen; demnach funktionieren sie

Kirsten: What Choreography Can Do in a Museum. In: Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 12/2020, S. 251–264; Spies, Sarah: Choreographies of the Curatorial. Performative Trajectories for Choreography and Dance in the Museum. Zürich: ONCURATING.org 2020; Franco, Susanne u. Giannachi, Gabriella (Hg.): Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum. Venedig: Ca' Foscari 2021 (= The Future Contemporary, Bd. 1); Gareis, Sigrid; Haitzinger, Nicole u. Pather, Jay (Hg.): On Curating, 55 (Curating Dance. Decolonizing Dance)/2023.

11 Copeland, Mathieu u. Charmatz, Boris: Conversation with Boris Charmatz. In: ders. (Hg.): Choreographing Exhibitions. Dijon: Les presses du réel 2013, S. 105–112, hier S. 106.

12 Vgl. Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld: transcript 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 7–34, hier S. 12. Diese Publikation ist in Zusammenhang mit der tanzwissenschaftlichen Tagung *Choreographie und Institution* am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln (2010) erschienen.

laut dem Soziologen Klaus Eder oftmals als Instanzen der Versicherung und der Tradierung von Wissen.¹³ Institutionen als Hort von Stabilität, Regeln und Hierarchien zu verstehen kann Hardt und Stern zufolge indes auch ein gewisses Unbehagen auslösen, da dieses Verständnis teilweise in einem Gegensatz zur Kunst, die sich in einem stetigen Wandel befindet, zu stehen scheint.¹⁴ Die Performancetheoretikerin Bojana Kunst beschreibt es folgendermassen: »[I]nstitutions, when established, try to erase their irrational, misty, impossible core and build monuments to themselves in the form of solid spaces, rules of behaviour and protocols, and archival possessions of the past.«¹⁵ Damit weist sie darauf hin, dass die Institution, wenn etabliert, systematisch zu kontrollieren versucht, was und wie darin produziert wird.¹⁶

Es kommt immer wieder vor, dass sich Künstler*innen diverser Disziplinen gegen ›ihre‹ Institution auflehnen, aus ihr heraustreten und sich (auch wenn teilweise nur temporär) von ihr abwenden.¹⁷ Geschieht dies, ist oftmals von Institutionskritik¹⁸ die Rede. Auch die in der vorliegenden Studie besprochenen Choreograf*innen, die zu gewissen Zeitpunkten und aus bestimmten Gründen alternative Räumlichkeiten, Settings und Formate dem Theater vorgezogen haben, werden in der Forschung mit Institutionskritik in Verbindung gebracht. In der vorliegenden Studie wird anhand von Fallbeispielen geprüft, inwiefern die Choreograf*innen tatsächlich Institutionskritik üben, da dies unter anderem innerhalb der Wände einer neuen Institution, im Falle dieser Untersuchung dem Museum, getan wird. Somit wird in diesen ausgewählten Fallbeispielen die Institution Theater nicht mit einem nicht-institutionellen Schauplatz, sondern mit der Institution Museum substituiert. Dabei handelt es sich beim Museum jedoch bekanntlich um eine Institution, die seit Jahrzehnten ebenfalls stark von ›Institutional Critique‹¹⁹ betroffen ist. So haben sich die bildenden Künstler*innen, die für gewöhnlich darin ausstellen, spätestens seit den 1960er und 1970er Jahren gegen das Betriebssystem

13 Vgl. Eder, Klaus: Institution. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim u. Basel: Beltz 1997, S. 159–168. Der Begriff ›Institution‹ muss laut Hardt und Stern nicht nur als statisches Gebilde oder als etablierter Ort begriffen werden, vgl. ebd., S. 12.

14 Vgl. ebd.

15 Kunst 2020.

16 Vgl. ebd.

17 Wie die Kunsthistorikerin Franziska Brüggemann festhält, gibt es auch Künstler*innen, die innerhalb dieser und mit ihren Strukturen wirken, »um sie von innen heraus zu transformieren«, vgl. Brüggemann, Franziska: Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderungen. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Museum, Bd. 47), S. 12.

18 In Kap. 1.3 wird der Begriff ›Institutionskritik‹ sowie dessen Verwendung in der vorliegenden Studie erläutert.

19 In Kap. 1.3 wird auf den Begriff ›Institutional Critique‹ und in Kap. 2.3 auf dessen Diskurs eingegangen.

Kunst aufgelehnt und diesen Begriff und Diskurs geprägt, so die Philosophin Juliane Rebentisch.²⁰ Diese Phase der Institutionskritik am Museum fällt genau mit der Zeit zusammen, in der Trisha Brown, die Choreografin des ersten Fallbeispiels, und einige ihrer Zeitgenoss*innen in New Yorker Museen auftraten, was eine Reihe von Fragen aufwirft: Wie geht der Auszug gewisser bildender Künstler*innen aus dem Museum mit dem gleichzeitigen Einzug der hier besprochenen Choreograf*innen in dieselbe Institution einher? Wie äussert sich die Institutionskritik von Brown und ihren Kolleg*innen und welche Institution wird kritisiert?

Ab den 2010er Jahren findet mit Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Boris Charmatz und Anne Teresa De Keersmaeker eine jüngere Generation von Choreograf*innen den Weg ins Museum, deren Arbeiten in der vorliegenden Studie als weitere Fallbeispiele besprochen werden. Einige Choreograf*innen dieser Generation werden in der tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung dem sogenannten Konzepttanz zugeordnet.²¹ Wie ihre Vorgänger*innen aus den 1960er und 1970er Jahren werden sie ebenfalls wiederholt in Zusammenhang mit Institutionskritik besprochen, unter anderem wegen ihrer Arbeiten, die für den Museumskontext entstehen. Wie sind diese Choreograf*innen den Institutionen Theater und Museum gegenüber eingestellt und welche Verbindungen bestehen zur Generation der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen? Diese Fragen leiten in die Thematik der vorliegenden Studie ein.

1.2 Forschungsstand: Choreografie und Institutionskritik

Die Fallbeispiele in dieser Studie werden in der tanz- und theaterwissenschaftlichen sowie in der kunsthistorischen Forschung in Zusammenhang mit Institutionskritik besprochen. In meiner Studie nehme ich somit auf einen bereits existierenden interdisziplinären Diskurs Bezug. Es folgt ein Forschungsstand zur Institutionskritik in der Choreografie und Tanzkunst, wobei der Fokus auf die Choreograf*innen des Judson Dance Theater (hauptsächlich auf Trisha Brown), die Choreograf*innen des Konzepttanzes (insbesondere auf Xavier Le Roy, Jérôme Bel und Boris Charmatz) und deren Zeitgenoss*innen (Anne Teresa De Keersmaeker) sowie auf die Verbindungen zwischen ihren Generationen gelegt wird.²² Am Ende des Forschungsstan-

20 Vgl. Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= Edition Suhrkamp, Bd. 2318), S. 264.

21 Vgl. Kap. 3.1, dort wird unter anderem auf den Begriff ›Konzepttanz‹ eingegangen. Anne Teresa De Keersmaeker wird nicht dem Konzepttanz zugeordnet und nimmt deshalb eine Sonderposition in der vorliegenden Studie ein, vgl. dazu Kap. 1.2 und 6.

22 Dafür wird der Forschungsstand zur Institutionskritik in der Choreografie und Tanzkunst mit dem Forschungsstand zu Choreograf*innen des Judson Dance Theater, den Konzepttanz-Choreograf*innen und Anne Teresa De Keersmaeker in einen Zusammenhang gebracht. Für