

### 4.3 Die strategische Ausrichtung des Musée de la danse

Zum Zeitpunkt der Gründung des Musée de la danse im Jahr 2009 hatte Charmatz den Eindruck, dass die Bildungs- und Theaterinstitutionen nicht ausreichen würden, um die Tanzkunst in ihrer Komplexität zu präsentieren.<sup>44</sup> In einem Gespräch mit Franz Anton Cramer präzisiert Charmatz, dass die Tanzkunst etwas sei, das erprobt (in der Tanzschule und im Tanzstudio) oder performt (auf einer Theaterbühne) werden müsse.<sup>45</sup> Charmatz hegte jedoch das Bedürfnis nach einem dritten Raum, der sich zwischen Theorie und Praxis befindet:

Musée de la danse is one potential third space where you could experience dance on a wider scale, from written dance to reading dance, from the dance video or film to the dance floor, from the archive to the exhibition.<sup>46</sup>

Es ging Charmatz darum, darüber nachzudenken, was Tanzkunst heute sein und wie sie aussehen könne und was benötigt wird, diese zeitgemäss auszustellen.<sup>47</sup> Im Museum fand er einen potenziellen Raum, »which [...] provides an opportunity for thinking freely«<sup>48</sup>. In diesen Aussagen lässt sich eine institutionskritische Haltung gegenüber dem Theater feststellen, die an die Choreograf\*innen der 1960er und 1970er Jahre erinnert, die ebenfalls einem Bedürfnis nach Raum für ihre Arbeiten nachgingen, wie im zweiten Kapitel erläutert wurde.

Charmatz knüpft somit nicht nur an einen langjährigen Diskurs und eine Tradition in der Tanzgeschichte ein, sondern legitimiert auch die Erschaffung des Musée de la danse. Seiner Meinung nach sei es unbedingt notwendig gewesen, »to invent new conceptual frameworks if we want something suited for a wild, expanded, and shifting notion of art«<sup>49</sup>. Das lebendige und experimentelle Musée de la danse »provides a vehicle for thinking about art and contemporary issues in new ways, through the prism of dance and performance«, wobei es laut Charmatz auch eine Er-

44 Vgl. Hudon u. Charmatz 2018, S. 356.

45 Vgl. Cramer u. Charmatz 2016, S. 136.

46 Ebd. Laut Charmatz biete das Musée de la danse die Möglichkeit »for a renewal of the terms of reference for a collection, a museum, of dissemination, and so a renewal of art itself«, vgl. ebd.

47 Vgl. Hudon u. Charmatz 2018, S. 356.

48 Dance Research Journal u. Charmatz, Boris: Interview with Boris Charmatz. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 49–52, hier S. 50. Charmatz nimmt die Definition des Museion als Ort der Museen als Aufhänger und beschreibt, wie er dies weniger in Zusammenhang mit Objekten, sondern mehr als einen Ort der Inspiration verstehe, vgl. Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 5.

49 Ebd.

weiterung der Tanzkunst (»expanded dance«) vorschläge.<sup>50</sup> In diesen Äusserungen ist ein erweitertes (»expanded«) (Tanz-)Kunstverständnis eingeschrieben sowie ein Bedürfnis nach einem geeigneten Rahmen, um diese Kunst zu präsentieren, zu erleben und zu reflektieren, erkennbar. Damit greift er einen weiteren Diskurs auf, dessen Ursprung laut Bojana Cvejić in den 1960er Jahren liegt: So habe das Judson Dance Theater den Anspruch formuliert, dass »any movement, any body, or any method whatsoever could be dance«<sup>51</sup>, wobei der Kampf um die Erweiterung der Bedeutung von Tanz beziehungsweise Choreografie weiterhin mit einer »critical analysis of the institutional mechanisms of theater« verbunden sei.<sup>52</sup> Die Hinterfragung institutioneller Mechanismen ist somit Teil des »Expanded Choreography«-Diskurses, den Cvejić in ihrer Publikation von 2015 in Zusammenhang mit den Choreograf\*innen Xavier Le Roy, Jonathan Burrows und Mette Ingvartsen, die auch die Ehefrau von Charmatz ist, bespricht.<sup>53</sup>

Einen ähnlichen Erweiterungsanspruch scheint Charmatz mit dem Musée de la danse formulieren zu wollen und dieses als Experiment zu verstehen, das laufend an projektspezifische Bedürfnisse angepasst werden soll. Tatsächlich unterscheiden sich die Projekte, die von 2009 bis 2018 im Rahmen des Musée de la danse entstanden sind, stark voneinander.<sup>54</sup> Einerseits benutzte er die Räumlichkeiten des Centre

50 Vgl. ebd. Ähnlich sieht es Bishop, die in Charmatz' Idee das Museum als »the framing device for dance (the least collectable of cultural forms) [that] managed to reimagine the categories of both museum and collection afresh« (Bishop 2011, o.S.) versteht. Charmatz äussert sich in einem weiteren Interview dazu: »The musée proposed the idea of and »expanded« dance (*une danse élargie*), one which could be read, though, discussed, and experienced in a complex manner, which was exhibited and also inhabited by visitors.« Hudon u. Charmatz 2018, S. 356, Hervorhebung im Original.

51 Cvejić: *Choreographing Problems* 2015, S. 8–9. Vgl. Zudem auch Baner 1987, S. 6.

52 Vgl. Cvejić: *Choreographing Problems* 2015, S. 9. Anlässlich der Ausstellung von Le Roy in der Fundació Antoni Tàpies wurde in Zusammenarbeit mit dem Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA und Mercat de les Flors in Barcelona eine dreitägige Konferenz, *Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...*, zum Thema organisiert, vgl. *Expanded Choreography* o. D. Zum »Expanded Choreography«-Diskurs vgl. exemplarisch auch Ingvartsen 2016; Hilari 2022; Leon 2022. Zum »Expanded Cinema«-Diskurs vgl. exemplarisch Rees, A. L. u. a. (Hg.): *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing 2011; Uroskie, Andrew V.: *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago, IL u. London: University of Chicago Press 2014.

53 Vgl. Cvejić: *Choreographing Problems* 2015, S. 9.

54 Während seiner Amtszeit als Leiter des Musée de la danse entstanden auch weiterhin Tanzstücke unter seinem eigenen Namen, die er in verschiedenen Theatern weltweit zeigte. Von 2009 bis 2018 entstanden folgende Stücke: *Flip Book* (2009), *étrangler le temps* (2009), *Roman photo* (2009), *50 ans de danse* (2009), *Levée des conflits* (2010), *enfant* (2011), *20 danseurs pour le XXe siècle* (2012), *Partita 2* (2013, mit Anne Teresa De Keersmaecker), *manger* (2014), *danse de nuit* (2016), *A Dancer's Day* (2017), *10000 gestes* (2017), *La Ruée* (2018), *infini* (2018). In Zusammenhang mit diesen Stücken steht auf Charmatz' Webseite jeweils der Zusatz

chorégraphique national in Rennes weiterhin für Proben und Tanzkurse; so wurden beispielsweise regelmässig Workshops für Kinder und professionelle Tänzer\*innen angeboten.<sup>55</sup> Andererseits interessierten ihn auch Auftritte im öffentlichen Raum und somit eine Loslösung vom Gebäude in Rennes' Altstadt.<sup>56</sup>

In diesem Zusammenhang ist das Format *Fous de danse* zu nennen, das 2015, 2016 und 2018 in Rennes und 2017 in Berlin, Brest und Paris im öffentlichen Raum stattfand.<sup>57</sup> Dies entspricht der ursprünglichen Idee von Charmatz, dass das Musée de la danse keiner geschlossenen Räumen bedarf, wie er in seinem Manifest von 2009 festhielt.<sup>58</sup> Stattdessen wurde für *Fous de danse* ein öffentlicher Raum während zwei Tagen in Beschlag genommen und als Bühne für unterschiedliche Tanzdarbietungen benutzt, sowohl von professionellen Tänzer\*innen als auch von Amateur\*innen. Unter dem Motto »Pour que tout Rennes danse« wurde 2015 die erste Ausgabe in Rennes mit zahlreichen Kooperationen innerhalb der Stadt veranstaltet, im Rahmen des Sonderprogramms des 30. Jubiläums der französischen Centres chorégraphiques nationaux.<sup>59</sup> Für viele Projekte des Musée de la danse setzte sich Charmatz jedoch mit dem spezifisch musealen Format der Ausstellung auseinander.<sup>60</sup> Anhand von diesen Ausstellungen und Charmatz' Äusserungen dazu wird erneut eine strategische Ausrichtung gegenüber bestimmten Diskursen deutlich, wie im Folgenden erläutert wird.

In der ersten Ausstellung des Musée de la danse, *expo zéro* (2009), waren weder Videos, Fotografien noch Skulpturen ausgestellt, sondern Künstler\*innen, Gesten, Körper, Geschichten und Tänze (»dances«).<sup>61</sup> In der Ausstellung standen nicht Exponate, sondern Gäste aus verschiedensten Kunstsparten im Mittelpunkt, die wäh-

---

»Une production du Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne«. Vgl. Répertoire o. D.

- 55 Die Kurse hiessen *training* (für professionelle Tänzer\*innen), *kinder* und *shaker* (beide für Kinder) und fanden wöchentlich in den Räumlichkeiten des Musée de la danse statt, vgl. À venir/activités passées o. D.
- 56 Dies ist zudem als weitere Verbindung mit den Choreograf\*innen des Judson Dance Theater und ihren Zeitgenoss\*innen zu nennen.
- 57 Vgl. *Fous de danse* 2015 o. D.; *Fous de danse* 2016 o. D.; *Fous de danse à Brest* o. D.; *Fous de danse à Berlin* o. D.; *Fous de danse Dimanche 6 Mai Rennes* o. D. Nach Berlin wurde er von Chris Dercon, dem damaligen neuen Leiter der Volksbühne Berlin, eingeladen, vgl. dazu Kap. 5.6.
- 58 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 3, 5.
- 59 Vgl. *Fous de danse* 2015 o. D. Frei übersetzt: »Damit ganz Rennes tanzt.«
- 60 Für eine Liste der Arbeiten von Boris Charmatz bis 2016 vgl. Velasco u. Janevski 2017, S. 136–142. Für die Arbeiten, die während der Zeit des Musée de la danse entstanden sind, vgl. ebd., S. 139–142. Für die Arbeiten, die seit 2019 entstehen, vgl. Répertoire o. D.
- 61 Vgl. *Expo zéro* o. D. Die Ausstellung wurde von 2009 bis 2011 mehrmals gezeigt, unter anderem auch als Teil von Performa 11 in New York (2011).

rend drei Tagen der Frage nachgingen, wie ein Musée de la danse aussehen könnte.<sup>62</sup> 2011 erklärt Charmatz in einem Gespräch mit dem Kurator des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt a.M., Nikolaus Hirsch, dass es zwar einfacher wäre, Tanz anhand von Videos und Fotos auszustellen, ihn jedoch diese »Spuren« (»traces«) des Tanzes nicht interessieren würden.<sup>63</sup> In einer Zeit, in der alle damit beschäftigt seien, performative Arbeiten zu retten und zu konservieren, wolle er weder ein Wachsfigurenkabinett noch ein Mausoleum, sondern ein »Live Museum« schaffen.<sup>64</sup> Einerseits lassen sich in seinen Aussagen wieder Aspekte der Gegensätzlichkeit zwischen Museum und Tanzkunst erkennen, die er bereits überspitzt in seinem Manifest formulierte.<sup>65</sup> Andererseits scheint er die Radikalität und Kompromisslosigkeit in seinem Vorhaben deutlich machen, das Musée de la danse legitimieren und dessen Neuheit proklamieren zu wollen.<sup>66</sup>

Charmatz nimmt damit auf zwei unterschiedliche Diskurse Bezug: Erstens geht es um den institutionskritischen kunsthistorischen Diskurs des Museums als Mausoleum, dessen sich Charmatz seit seinem Manifest bedient, um das Musée de la danse davon abzugrenzen: So soll es nicht ein lebloses Museum voller Objekte, sondern wie erwähnt ein »musée vivant de la danse« sein.<sup>67</sup> Die Lebendigkeit und der Live-Aspekt spielen auch im zweiten Diskurs, der seinen Ursprung jedoch in der Tanzwissenschaft und den Performance Studies hat, eine wichtige Rolle: Darin geht es um Fragen, wie performative Arbeiten angemessen dokumentiert, aufbewahrt, archiviert und wiederaufgeführt werden können.<sup>68</sup> Während der ersten Jahre nach

62 Vgl. Expo zéro o. D. Malzacher beschreibt es folgendermassen: »Thinking the museum means simultaneously creating it.« Malzacher 2017, S. 37. Das »zéro« im Ausstellungstitel beschreibt die Anzahl der Objekte in der Ausstellung, also null, vgl. ebd. Zu *expo zéro* vgl. auch Etchells, Tim: Go, Slowly, Go. Some Thoughts on Boris Charmatz's Expo Zéro and Brouillon. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 63–70.

63 Vgl. Museum MMK für Moderne Kunst 2011.

64 Vgl. ebd.

65 Dies tut er zu Beginn des Manifests, nachdem er vorschlägt, das Centre chorégraphique national in ein Musée de la danse zu verwandeln, vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 2. Charmatz musste sich vermehrt für die Ernsthaftigkeit seines Projekts rechtfertigen, wie er in einem öffentlichen Brief von 2020 schreibt, vgl. Charmatz 2020, o. S.

66 Er beschreibt unter anderem, wie die Choreografie mit dem Musée de la danse eine radikale, neue und ungewöhnliche Richtung einnehmen würde, vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 2.

67 Vgl. ebd., S. 2–3.

68 Während die Performancewissenschaftlerin Peggy Phelan beispielsweise noch der Meinung ist, dass Performance Art wegen ihrer Flüchtigkeit nicht ausgestellt werden kann, ohne dass etwas verloren geht, stellt die Kunsthistorikerin Rebecca Schneider fest, »Performance Remains«, vgl. Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. London u. New York, NY: Routledge 1993, S. 31; Schneider, Rebecca: Performance Remains. In: Jones, Amelia u. Heathfield, Adrian (Hg.): Perform, Repeat, Record. Live Art in History. Bristol: Intellect 2012, S. 137–150. Auch die Kunsthistorikerin Amelia Jones reagiert auf Phelan und sieht

der Gründung des Musée de la danse äusserte sich Charmatz kritisch gegenüber dem Trend, performative Arbeiten konservieren zu wollen, so beispielsweise 2011 im eben erwähnten Gespräch mit Hirsch.<sup>69</sup> Aufgrund der Betonung der Ephemeralität des Tanzes, den er weder mit Videos, Fotos noch dessen Spuren ausstellen möchte, nimmt Charmatz unweigerlich auf diesen langjährigen Diskurs Bezug und richtet sich dagegen aus.<sup>70</sup> Mit der Idee des »Live Museum« hält er zudem am Paradoxon der flüchtigen Tanzkunst und dem Museum als Konservierungs- und Sammlungs-ort fest. Obwohl er sich zu Beginn wiederholt dagegen ausrichtete, begann sich auch Charmatz im Rahmen des Musée de la danse zunehmend mit Fragen der Archivierbarkeit und Dokumentation von Tanz zu beschäftigen.

Nach *expo zéro* (2009) entfernte sich Charmatz nach und nach von der Idee des »Live Museum«; so zeigen die weiteren Ausstellungsprojekte, dass er in den folgenden Jahren nicht mehr ausschliesslich mit Körpern und dem Live-Aspekt arbeitete, sondern ihn das Thema der Dauerhaftigkeit vermehrt zu interessieren begann: Für seine zweite Ausstellung, *brouillon* (2010), entwickelte er ein Ausstellungsformat, in dem er Tänzer\*innen mit Kunstobjekten konfrontierte.<sup>71</sup>

2014 verfolgte Charmatz die Frage nach einer permanenten Tanzausstellung und stellte mit *La Permanence* ein vierteiliges Ausstellungsprogramm zusammen, das sich mit diesem Thema auseinandersetzte und sich über das gesamte Jahr erstreckte.<sup>72</sup> Auftakt war ein mehrtägiges Symposium zum Archivieren und Re-enacting von Performance Art und Tanzkunst, an dem viele illustre Gäste aus den

---

in Fotografien Substitute, die anstelle der Performances ausgestellt werden können, vgl. Jones, Amelia: »Presence« in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. In: *Art Journal*, 56, 4/1997, S. 11–18, hier S. 16. Vgl. auch Wall 2006; Jones, Amelia: »The Artist is Present«. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. In: *The Drama Review*, 55, 1/2011, S. 16–45; Jones, Amelia u. Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol: Intellect 2012; Gareis, Schöllhammer u. Weibel 2013; Brandstetter, Gabriele; Butte, Maren u. Maar, Kirsten: *Topographien des Flüchtigen. Choreographie als Verfahren*. Bielefeld: transcript 2015 (= Edition Kulturwissenschaft, Bd. 58); Hansen, Lis; Schoene, Janneke u. Tessmann, Levke (Hg.): *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst*. Bielefeld: transcript 2017 (= Edition Museum, Bd. 28); Sant, Toni (Hg.): *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*. London: Bloomsbury Academic 2017.

69 Vgl. Museum MMK für Moderne Kunst 2011.

70 Choreografische Arbeiten wie diejenigen, die in der vorliegenden Studie besprochen werden, haben diesen Diskurs zudem weitergeführt, vgl. exemplarisch Copeland: *Choreographing Exhibitions* 2013; Franko u. Lepecki: *Editor's Note* 2014; Lista 2014; Maar 2015; Moreno 2014.

71 Vgl. *Brouillon* o. D. Zu *brouillon* vgl. zudem Etchells 2017, S. 63–69.

72 Vgl. *La Permanence* o. D.

Disziplinen der Tanz-, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte, wie Catherine Wood oder Franz Anton Cramer, sprachen.<sup>73</sup>

Abb. 17: *Musée de la danse*, Digest, 2014, *Ausstellungsansicht*, Rennes, © die Autorin.



Die vierte Ausstellung, die den Zyklus *La Permanence* abschloss, wurde passenderweise *Digest* (2014) genannt; darin wurde einerseits das Thema des Essens mit seiner flüchtigen Komponente thematisiert, andererseits ging es auch darum, die über Monate gesammelten Erkenntnisse zur Permanenz zu reflektieren und verarbeiten.<sup>74</sup> Diese Ausstellung verdeutlicht, wie stark sich das Konzept von Charnatz im Musée de la danse, in dem es ursprünglich nur um flüchtige Gesten ging und er auf das Fehlen einer Sammlung insistierte, über die Jahre veränderte.<sup>75</sup> So wurden in *Digest* neben performativen Arbeiten auch Skulpturen und Videoarbeiten gezeigt, die teilweise aus dem Centre national des arts plastiques CNAP in Rennes stammten.<sup>76</sup>

73 Vgl. ebd.

74 Vgl. *Digest – La Permanence #4*. o. D. Ich habe diese Ausstellung am 10.10.2014 im Musée de la danse besucht.

75 Vgl. Charnatz u. Janevski o. D. [2013], S. 5.

76 Vgl. *La Permanence* o. D. Auch nach *Digest* wurde in den Ausstellungen in den Jahren 2015 bis 2018 weiterhin der Fokus auf Objekte und filmisches Material gelegt; so wurden beispiels-

Bei einigen der Videoarbeiten und Installationen handelte es sich zudem um einen Teil der neusten Sammlungsankäufe des Musée de la danse. Charmatz' wachsendes Interesse an Objekten sowie filmischem Material führte somit nicht nur dazu, immer mehr von seiner Idee des »Live Museum« abzuweichen, sondern auch zu einer kleinen museumseigenen Sammlung.<sup>77</sup> Diese Sammlung, die in der wissenschaftlichen Forschung bisher weder thematisiert noch erforscht wurde, wird auf der Webseite des Musée de la danse jedoch nicht genauer erläutert.<sup>78</sup> Charmatz erklärt in einem Interview das Anlegen einer Sammlung damit, dass sich mit den Jahren einiges angesammelt habe, »including past installations, props, photography, videos, correspondence etc.«<sup>79</sup>. Er unterstreicht, dass es ihm nicht darum gehe, etwas zu horten oder die Vergangenheit zu sichern, sondern zu sehen, ob daraus etwas Neues entstehen könne.<sup>80</sup>

Obwohl er offensichtlich noch immer kritisch gegenüber der Tätigkeit des Sammelns und Bewahrens, insbesondere von performativen Arbeiten, eingestellt ist, ist dies längst Teil seiner Arbeit und er Teil dieses Diskurses. Darauf scheint auch die Kunsthistorikerin Véronique Hudon anzuspitzen, wenn sie in einem Interview mit Charmatz wissen will, ob es ihm beim Musée de la danse auch um Geschichtsschreibung gehe.<sup>81</sup> Charmatz gibt daraufhin zu, dass das Musée de la danse zwar unter anderem die erste monografische Ausstellung von Jérôme Bel produziert habe, er sich jedoch weigere, das Musée de la danse deswegen mit einer traditionellen Museumsvorstellung in Verbindung zu bringen: »At best, we make history through experimental projects that permit us, in a certain way, to improvise a museum rather than simply execute its predefined function.«<sup>82</sup> Obwohl er 2018 weiterhin den experimentierenden Charakter des Musée de la danse unterstreicht, ist es unbestreitbar,

---

weise 2015 fünf Videos der Künstlerin und Choreografin La Ribot sowie mehrere filmische Arbeiten von Yvonne Rainer gezeigt, vgl. La Ribot Films o. D.; Yvonne Rainer – Danse ordinaire o. D.

77 2018, im letzten Jahr des Bestehens des Musée de la danse, fand unter anderem eine Kooperation mit Champs Libres und dem Théâtre National de Bretagne statt, die einen Parcours des Choreografen William Forsythe zeigte, bestehend aus Aufführungen, Ausstellungen und Installationen seiner Arbeiten. Vgl. William Forsythe au Musée de la danse, aux Champs Libres et au TNR o. D.

78 Diese Sammlung wird zudem in Kap. 4.5 thematisiert.

79 Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 5.

80 »[C]ollecting for the sake of hoarding or having something of a comprehensive or encyclopedic backlog [...]. It's less about safeguarding the past, and more about inventing it.« Ebd.

81 Hudon formuliert ihre Frage folgendermassen: »To what extent does this initiative challenge a history of traditional art and so participate in a rewriting of this history?« Hudon u. Charmatz 2018, S. 355.

82 Ebd., S. 356. Für Bels Ausstellung vgl. Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h o. D.; für Rainers Ausstellung vgl. Yvonne Rainer – Danse ordinaire o. D.

dass er sich mit dem Musée de la danse an Geschichtsschreibung beteiligt und sich dafür monografischer Ausstellungen sowie einer Sammlung an Formaten der Institution Museum bedient.

Dass das Museum von Charmatz' Kritik jedoch in diesen Jahren nicht verschont blieb, zeigen zwei Beispiele, die exemplarisch dafür stehen, wie sich die Institutionskritik des Musée de la danse auf andere Institutionen ausweiten kann. In Kapitel 4.4 wird auf die mehrtägigen Interventionen des Musée de la danse eingegangen, die 2013 im MoMA in New York respektive 2015 in der Tate Modern in London stattfanden.<sup>83</sup>

#### 4.4 Musée de la danse zu Gast im MoMA und in der Tate Modern

2013 fanden unter dem Titel *Musée de la danse. Three Collective Gestures* dreiwöchige Präsentationen von choreografischen Arbeiten im Atrium sowie in den Sammlungsräumen des MoMA in New York statt.<sup>84</sup> Es wurde unter anderem die Arbeit *20 danseurs pour le XXe siècle* (2012) aufgeführt, die mittlerweile im Kontext vieler Museen, aber auch in Theatern, Bibliotheken und Opern weltweit sowie im öffentlichen Raum gezeigt wurde: Darin führen zwanzig Tänzer\*innen kurze Soli aus der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts auf, von Isadora Duncan über Merce Cunningham bis hin zu Charmatz' Zeitgenosse Jérôme Bel.<sup>85</sup>

Die Arbeit wird im MoMA, wie üblich, vorwiegend entweder in Zwischen- und Übergangsräumen wie in Eingangsbereichen, Durchgängen und auf Treppen, wo meistens keine Kunst ausgestellt wird, oder in Sammlungsräumen gezeigt. In Sammlungsräumen werden die getanzten Sequenzen Fotografien, Gemälden, Installationen oder Skulpturen aus der museumseigenen Sammlung gegenübergestellt.<sup>86</sup> Dabei handelt es sich um zwei der häufigsten Weisen, wie Choreografie im Museum präsentiert wird. Beides stellt die Choreograf\*innen und Tänzer\*innen

83 Obwohl das Musée de la danse auch in anderen Museen zu Gast war, beispielsweise 2016 im Philadelphia Museum of Art in Verbindung mit dem Anne d'Harnoncourt Symposium *Museum as a Score*, wird im Folgenden ein Fokus auf die Institutionen MoMA und Tate Modern gelegt. Zum Musée de la danse in Philadelphia vgl. unter anderem Bardet 2018.

84 Vgl. *Le Musée de la danse au MoMA* o. D. Im Atrium wurden die Arbeiten *Flip Book* (2009) und *Levé des conflits extended* (2010) sowie in den Sammlungsräumen des Museums *20 danseurs pour le XXe siècle* (2012) gezeigt. Zu *Musée de la danse. Three Collective Gestures* vgl. Janevski: *The First Move* 2017.

85 Vgl. *20 danseurs pour le XXe siècle* Musée de la danse o. D. Zu *20 danseurs pour le XXe siècle* vgl. unter anderem Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 3–4; Bishop: *The Perils* 2014, S. 65–66; Nicifero 2014, S. 38–39; Wavelet u. Charmatz o. D. [2015]; Shropshire 2015; Franko 2017; Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 139; Andrade Ruiz 2023, S. 213–231. Das MoMA benutzte die englische Version des Titels, *20 Dancers for the XX Century*.

86 Das folgende Video veranschaulicht dies, vgl. *If Tate Modern was Musée de la danse?* o. D.