

vorzugsweise im Theaterkontext fruchtbar machen kann, ist Le Roys Arbeit weniger an diesen Kontext gebunden. Seine Auseinandersetzung mit dem Museumskontext seit 1998 steht beispielhaft dafür: Die Änderung des Kontextes hat für ihn das Überdenken des Formats zur Folge; so stösst er innerhalb der Institution Museum auf das Format der Ausstellung, genauer gesagt auf das der Retrospektive, das er, wie er selbst sagt, in »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy als Produktionsmodus annimmt.¹⁴⁵ Dies soll in Kapitel 3.4 weiter analysiert und zudem die Ausstellung unter dem Aspekt der Institutionskritik betrachtet werden.

3.4 Questioning the Institution

In der Publikation zur »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy, die zwei Jahre nach der Ausstellung in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona erschienen ist, ist ein Gespräch zwischen Laurence Rassel und dem ehemaligen Tänzer und Tanztheoretiker Christophe Wavelet abgedruckt. Im Gespräch mit dem Titel *Questioning the Institution* spricht Rassel zwei zentrale Aspekte in dieser Arbeit von Le Roy an:

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.¹⁴⁶

So gehe es in dieser Ausstellung laut Rassel um ein Hinterfragen sowohl der Institution als auch des Formates der Ausstellung selbst, was der Titel »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy schon deutlich macht. Dies soll im Folgenden genauer erörtert werden.

Wie in Kapitel 3.3 dargelegt wurde, bietet das museale Format der Ausstellung Le Roy einen neuen Präsentationsmodus: Mit der andauernden Anwesenheit der Körper der Tänzer*innen im Ausstellungsraum, während mehrerer Monate mehrere Stunden täglich, sei das Kunstwerk laut Le Roy in seiner Ausstellung immer präsent, egal, ob sich Besucher*innen in der Ausstellung befinden oder nicht – »wie das mit Bildern in einem Museum der Fall ist«¹⁴⁷. Dies sieht er als einen Unterschied

145 Zur Retrospektive als Produktionsmodus vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 16. Vgl. zudem Cramer 2013; Cvejić: *Retrospective* 2014; Heathfield u. Le Roy 2015.

146 Rassel, Laurence u. Wavelet, Christophe: *Questioning the Institution*. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »*Retrospective*« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. S. 31–46, hier S. 35. Dieses Zitat wird zudem in Kap. 6 dieser Studie thematisiert.

147 Cvejić u. Le Roy 2012, S. 35. Darauf kommt Le Roy auch in dem Gespräch *The Artist as Choreographer* an der Art Basel zu sprechen, das 2014 von Hans Ulrich Obrist moderiert wurde. Das Gespräch wurde auf Video aufgenommen, vgl. *Conversations | Artistic Practice | The Artist as Choreographer* 2014. Über die Dauer schreibt auch Cramer, vgl. Cramer 2021, S. 77.

zum Theater, wo man ein Publikum brauche, um ein Stück überhaupt aufführen zu können.¹⁴⁸ Somit schreibt er der Institution Museum, im Gegensatz zum Theater, eine gewisse Unabhängigkeit vom Publikum zu. Ein weiteres Element des Ausstellungsformats, das ihn interessiert und welches er annimmt, ist die Abfolge von mehreren Räumen innerhalb einer Ausstellung beziehungsweise von mehreren Arbeiten innerhalb eines Raumes. So zeigt er im Hauptraum der Ausstellung mehrere seiner Soli, die von unterschiedlichen Tänzer*innen gleichzeitig interpretiert werden, und richtet zudem einen weiteren Raum mit seinem digitalen Archiv ein.¹⁴⁹ Le Roy arbeitet somit im Museum kuratorisch, da diese Entscheidungen das Ausstellungskonzept massgeblich beeinflussen: Beispielsweise kann der Entscheid, erst im zweiten, deutlich kleineren Raum digitales Archivmaterial auszustellen, dem Hauptraum mit den Live-Aufführungen zusätzlich Gewicht verleihen.

Zentral ist auch der Verlust der räumlichen Distanz zwischen den Tänzer*innen und dem Publikum, die in den Theaterauftritten seiner Soli noch gegeben war und im Museum nun nicht mehr besteht: Le Roy verzichtet in Letzterem auf einen klar abgegrenzten Bühnenraum und Bestuhlung für das Publikum, womit sich die Anwesenden den gesamten Ausstellungsraum teilen. Er lässt die Tänzer*innen in unauffälliger Alltagskleidung auftreten, aktiv auf die Besucher*innen zugehen und sie in Gespräche miteinbeziehen.¹⁵⁰ In Le Roys Ausstellung kann die Grenze zwischen Akteur*in und Zuschauer*in sogar für einen Moment verwischen, wie ich im Hamburger Bahnhof in Berlin beobachten konnte: Gerade neu dazugekommene Besucher*innen scheinen oftmals nicht sofort zu verstehen, was im Ausstellungsraum von »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy vor sich geht; einige von ihnen verlassen den Raum augenblicklich wieder, andere beobachten verwundert, wie ihre Präsenz etwas auslöst. Wenn sie länger bleiben und sich das »Begrüßungsritual« wiederholt, gehören sie plötzlich selbst zu den »Eingeweihten«, die nun beobachten können, wie die neuen, unwissenden Besucher*innen auf die ungewöhnliche Situation im Raum reagieren.

148 Vgl. Art Basel 2014.

149 Selten wurde zudem ein dritter, gänzlich dunkler Raum eingerichtet, vgl. dazu Kap. 3.3.

150 Damit grenzt sich Le Roys Ausstellung von vielen choreografischen Arbeiten im Museum vor 2012 ab: Choreograf*innen wie Boris Charmatz mit *Flip Book* (2008) zeigten zu bestimmten Uhrzeiten Arbeiten aus ihrem Repertoire im Ausstellungsraum auf temporär aufgestellten Bühnen mit frontaler Bestuhlung und spezieller Beleuchtung. *Flip Book* wurde in diesem Setting unter anderem 2012 in den Tanks der Tate Modern und 2013 im Atrium des MoMA in New York gezeigt, vgl. Boris Charmatz *Flip Book* o. D.; Musée de la danse *Three Collective Gestures* o. D. Ein anderes Beispiel für solche choreografischen Arbeiten sind die Auftritte der Trisha Brown Dance Company, Anne Teresa De Keersmaeker, Ralph Lemon und Xavier Le Roy, die im Performance-Programm der Ausstellung *On Line* im MoMA in 2010 und 2011 aufgeführt wurden, vgl. Performance 15 o. D.

Husemanns These, die in Le Roys Arbeit *Untitled* die Vierte Wand überwunden sieht, kann folglich auch für »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy geltend gemacht werden.¹⁵¹ Das Überwinden oder Durchbrechen der Vierten Wand kann durchaus als kritischer Akt gesehen werden, der die Distanz zwischen Bühne und Zuschauer*innen auflöst und Letztere zu aktiven Partizipant*innen macht. Während *Untitled* im Theaterkontext in einem dunklen Theatersaal ohne Bühnenbeleuchtung stattfindet, entscheidet sich Le Roy im Museum für den hellbeleuchteten Ausstellungsraum: Der weisse Raum könnte für Choreograf*innen, die hauptsächlich in Theatern auftreten, eine ungewohnte Räumlichkeit darstellen, nicht so für Le Roy. Er setzte sich bereits zu Beginn seiner Karriere mit dieser Raumsituation auseinander, wie anhand seines berühmten Solos *Self Unfinished* (1998) aufgezeigt werden kann: Er verortet diese Arbeit in einem weissen Raum, lässt zudem die Dunkelheit im Zuschauer*innenraum sowie den Vorhang weg und bricht so mit zentralen Normen einer Theater- und Tanzvorführung.¹⁵²

Abb. 15: Xavier Le Roy, *Self Unfinished*, 1998, © Katrin Schoof, Courtesy Xavier Le Roy.



151 Vgl. Husemann 2009, S. 67. Dies sieht auch Wavelet so, vgl. The Museum of Modern Art: Perspectives on Retrospective 2015.

152 Vgl. Rassel 2012, S. 7.

Le Roy begründet dies damit, dass er die Mechanismen der Aktionen sichtbar machen wollte, weshalb es unmöglich gewesen sei, diese Arbeit in einem illusionistischen Theaterraum zu zeigen und er sich für einen weissen Raum mit Neonlichtbeleuchtung entschieden habe.¹⁵³ Darin ist folglich ein kritischer Ansatz gegenüber dem Theater zu erkennen.

Husemann stellt fest, dass Le Roy seinen Körper grundsätzlich in beinahe leeren Räumen inszeniert und so den isolierten Körper in den Mittelunkt des Geschehens rückt.¹⁵⁴ Sie beschreibt diese Räume als »untheatral«, da sie eine Verbindung zwischen Bühne und Publikum herstellen, »die über die Idee von der konventionellen, geteilten Theatersituation hinausgeht. Das Publikum ist ebenso sichtbar und damit ebenso exponiert wie Le Roy selbst«¹⁵⁵. Auch Foellmer bemerkt, dass sich Le Roy für *Self Unfinished* gegen die Black Box entscheidet und dass die Theatersituation mit ihren weissen Wänden, Boden und Decke »eher als ein White Cube« erscheine, »wie man ihn in Ausstellungshallen vorfindet«¹⁵⁶. Jedoch halte er dabei noch an der Trennung von Bühnen- und Zuschauer*innenraum fest.¹⁵⁷

Dies ändert sich in seiner Ausstellung »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy, in der die räumliche Trennung von Besucher*innen und Tänzer*innen nicht mehr besteht, weshalb dies als ein weiterer Schritt gesehen werden kann, der an seine kritische choreografische Praxis im Theater anschliesst. Während Le Roy im Theater den ungewohnten weissen, hellbeleuchteten Raum benutzt, um mit den Normen zu brechen, ist dies im Museum jedoch die gängige Raumsituation. Der Entscheid, diese zu übernehmen, kann deshalb auch als Affirmation dieser, ihrer Institution und deren Normen gesehen werden. Hingegen kann die Adaption der Arbeit *Untitled*, die im Theaterkontext ja bereits als Institutionskritik verstanden wird¹⁵⁸ und in »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy vereinzelt in einem dritten Raum gezeigt wird, auch im Museum einen solchen Effekt haben: So ist der gänzlich schwarze Raum in der Fundació Antoni Tàpies eine ungewöhnliche Verwendung der Black Box, die im Museum meist benutzt wird, um eine Film-, Videoprojektion oder eine Lichtinstallation zu präsentieren.¹⁵⁹ Es wird deutlich, dass sich Le Roy an beide Raummodelle anlehnt, unabhängig davon, ob er sich im Theater- oder Museumskontext befindet. Der Kontext und die Wahl der Raumsituation innerhalb des spezifischen Kontextes haben jedoch einen Einfluss darauf, inwiefern von einem kritischen Aspekt in Le Roys Arbeitsweise die Rede sein kann.

153 Vgl. Le Roy u. Caux 2001, S. 20–21, hier S. 20.

154 Vgl. Husemann 2002, S. 63–64.

155 Ebd., S. 64.

156 Foellmer 2009, S. 139. Zu Black Box und White Cube vgl. Kap. 5.2–5.4.

157 Vgl. ebd.

158 Damit beziehe ich mich auf Husemann und den Abschnitt weiter oben in diesem Kapitel.

159 Zur Black Box im Museum vgl. Kap. 5.2 und 5.3 dieser Studie.

In der Forschung wurde die Ausstellung vermehrt mit Institutionskritik in Zusammenhang gebracht, sowohl von Performance-, Theater- und Tanzwissenschaftler*innen als auch von Kunsthistoriker*innen.¹⁶⁰ Es folgt ein kurzer Forschungsstand, der einen Überblick zu diesem spezifischen Diskurs geben soll.¹⁶¹ Thematisiert wird beispielsweise das ungewöhnliche Format der Retrospektive, so beim Performancewissenschaftler Adrian Heathfield oder beim Tanz- und Theaterwissenschaftler Franz Anton Cramer, der die Ausstellung unter den Aspekten der »retrospective as mode of production« und der »Archivierung, Historisierung und Diskursivierung von Performance und Tanz« bespricht.¹⁶² Auch André Lepecki nimmt Le Roys Ausstellung zum Anlass, um über die Archivierung und Historiografie von Tanz zu schreiben.¹⁶³

Neben solchen Publikationen, in denen die Fragestellungen hauptsächlich darum kreisen, was es mit ›dem‹ Tanz macht, wenn er im Museum präsentiert wird, stehen jedoch auch immer wieder die Auswirkungen auf die Institution Museum im Zentrum der Auseinandersetzungen. Diese scheinen insbesondere Kurator*innen und Kunsthistoriker*innen zu interessieren; so werden diese bereits von Laurence Rassel in der ersten Publikation über die Ausstellung thematisiert.¹⁶⁴ Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Marcella Lista hält in einem Aufsatz von 2013 fest, dass Le

160 Vgl. exemplarisch Cramer 2013; Lista 2013; Sharp, Chris: Xavier Le Roy. La Règle du jeu. In: Afterall, 33/2013, S. 16–25; Cramer 2014; Franko u. Lepecki: Editor's Note 2014; Sharpe 2014; Heathfield u. Le Roy 2015; Lepecki o. D. [2016]; Bishop 2018; Cramer 2021.

161 Zum allgemeinen Forschungsstand zu »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy: Die Ausstellung wurde in der Forschung sowie in vielen Berichten darüber breit diskutiert. Den Anfang machte 2012 die Fundació Antoni Tàpies, deren Direktorin Laurence Rassel Le Roy ursprünglich eingeladen hatte, eine Ausstellung zu entwickeln: Sie publizierte eine Broschüre, die zwei Interviews von Bojana Cvejić mit Le Roy und einen Text von Rassel enthält, vgl. Cvejić, Bojana; Le Roy, Xavier u. Rassel, Laurence (Hg.): »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy. Broschüre zur Ausstellung der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2012. Cvejić ist zudem die Herausgeberin einer umfassenderen Publikation, die aufgrund des positiven Echos und der grossen Nachfrage zwei Jahre später erschienen ist, vgl. Cvejić: *Retrospective* 2014. Diese enthält Essays von Theoretiker*innen aus der Tanzwissenschaft und Kunstgeschichte, die auf unterschiedliche Aspekte der Ausstellung Le Roys eingehen; zudem kommen darin einige der Tänzer*innen zu Wort, die in »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy mitgewirkt haben. Letztere berichten von ihren Erlebnissen und Erfahrungen und bieten einen Einblick in die Arbeit aus ihrer eigenen Perspektive. Ergänzt wurden diese Einblicke mit Interviews von Cvejić mit Le Roy, in denen es hauptsächlich um seine Soli geht, vgl. Cvejić u. Le Roy 2014. Ausserdem hat sich Le Roy in verschiedenen Gesprächen selbst zur Ausstellung geäussert, unter anderem 2015 im Rahmen seiner Ausstellung im MoMA PS1 in New York, vgl. *The Museum of Modern Art: Perspectives on Retrospective* 2015.

162 Vgl. Cramer 2013, S. 1; Heathfield u. Le Roy 2015.

163 Vgl. Lepecki 2006, S. 130–134; Franko u. Lepecki: Editor's Note 2014.

164 Vgl. Rassel 2012, S. 4–5.

Roys Arbeiten bereits seit Jahren in Museen gezeigt werden, er jedoch erst mit »*Rétrospective*« par Xavier Le Roy das theatrale Setting hinter sich gelassen habe.¹⁶⁵ Dabei distanzieren sich Le Roy der Autorin zufolge von der Performance Art, »that is, as a performative work conceived within the visual arts«¹⁶⁶. Lista macht folglich den Begriff des »Dispositiv« fruchtbar, um Le Roys Ausstellung zu besprechen: Sie bezieht sich damit auf die Performancetheoretikerin und Dramaturgin Bojana Cvejić, die das Dispositiv als »analytical tool to understand the critical dimension of Le Roy's practice« benutzt.¹⁶⁷ Dabei gehe es um Machtverhältnisse, die offengelegt werden würden, wobei Le Roy laut Cvejić je nach Arbeit mit unterschiedlichen Dispositiven arbeite.¹⁶⁸ Lista sieht in der Ausstellung einen von Le Roy geschaffenen »self-reflexive apparatus«, in dem er eine Verschiebung (»displacement«) des Tanzes in den Museumsraum vornimmt.¹⁶⁹ Etwas Ähnliches schreibt sie ein Jahr später: »[T]he conversation between dance and the museum becomes the place where an expansion of dance can be attempted, by means of a series of displacements and changes of perspective.«¹⁷⁰ Durch die neue Institution scheint somit laut Lista ein neuer, anderer Blick auf seine Arbeit möglich. Lista zufolge fordern solche Arbeiten neben den

-
- 165 Vgl. Lista 2013, S. 27. Sie erwähnt, dass die Arbeit *Product of Circumstances* (1999) im Jahr 2008 in der Galerie nationale du Jeu de Paume in Paris als Teil des Programms der Kunstmesse FIAC und im Jahr 2009 in der Tate Modern in London gezeigt wurde. Zudem war *Self Unfinished* unter anderem 2010 an der Turiner Kunstmesse Artissima und 2011 im MoMA in New York zu sehen, vgl. ebd.
- 166 Ebd. Vgl. auch Bouquet, Stéphane: Rencontre avec Xavier Le Roy. In: Begleitblatt zu »Low pieces« am Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 15.–20.10.2012. In Le Roys Interesse, kulturelle und institutionelle Konventionen zu dekonstruieren und zu untergraben, sieht sie eine Gemeinsamkeit mit der Conceptual Art und der Institutional Critique der 1960er und 1970er Jahre, vgl. Lista 2013, S. 28. Vgl. auch Cvejić, Sigmund u. Le Roy 2006, S. 49–56. Dennoch benutzt Le Roy den Begriff »performer«, vgl. dazu Kap. 1.3.
- 167 Lista 2013, S. 28. Vgl. auch Cvejić 2010. Später im Text, in Zusammenhang mit Le Roys Arbeit *Low Pieces* (2009–11), geht Lista auf den Begriff des »Apparatus« von Giorgio Agamben ein, vgl. Lista 2013, S. 31–37. Vgl. dazu auch Agamben 2009, S. 24.
- 168 Cvejić, Bojana: Xavier Le Roy. The Dissenting Choreography of One Frenchman Less. In: Finburgh, Clare u. Lavery, Carl (Hg.): Contemporary French Theatre and Performance. London: Palgrave Macmillan 2011, S. 188–199. Vgl. auch Lista 2013, S. 28. Das deckt sich mit dem, was Le Roy selbst mit dem Begriff des »Dispositiv« bezeichnet: »Meine Kritik zielt vielmehr auf die Struktur des Tanzes, auf sein System sowie auf seine Produktivität als Dispositiv [...]. Ich glaube, man muss vielmehr die strukturellen Grundlagen kritisieren, die die Missstände hervorrufen.« Lecker u. Le Roy 2003, S. 98; Foellmer 2009, S. 129.
- 169 Vgl. Lista 2013, S. 27; Lista 2014, S. 20–21. Le Roys selbstreflexive Arbeitsweise sei teilweise auf seine Auseinandersetzung mit dem Judson Dance Theater, John Cage und Merce Cunningham zurückzuführen, vgl. Lista 2013, S. 29.
- 170 Lista 2014, S. 21.

Performer*innen und Zuschauer*innen auch die Institution auf, »to open up some new uses of shared time that have not so far been thought of«¹⁷¹.

Shannon Jackson, die zu Theater, Tanz und Performance Studies forscht, schreibt ebenfalls im Jahr 2014 einen Artikel über Institutional Critique in den bildenden Künsten und im Theater.¹⁷² Sie interessiert sich unter anderem für »museum's asorption of theater, dance and performance« und beleuchtet dies anhand von einigen Beispielen, wobei sie auch Le Roys Ausstellung und Anne Teresa De Keersmaekers Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* von 2015, ein weiteres Fallbeispiel dieser Studie, erwähnt.¹⁷³ Sie betont, dass es einen Unterschied mache, ob Performance Art oder eine Kunstform, die für gewöhnlich im Theater gezeigt wird, im Museum ausgestellt werde:

When a work initially staged for a proscenium theater is moved into a white cube gallery, it endures new forms of reception and a new temporality [...]. The disjunctive temporalities of the gallery and the theater have been increasingly forced to sync due to the upsurge in institutional initiatives that facilitate the productive collision between these worlds.¹⁷⁴

Sie beschreibt, dass es in der Institutional Critique um die Offenlegung des Kontextes gehe und dessen Kritik folglich auch die Tür zu neuen kunstübergreifenden Experimenten öffne.¹⁷⁵ Ihr Text, in dem sie unter anderem über ihre persönlichen Herausforderungen des »context swapping« und »context traveling« berichtet, ist einer der wenigen, die auf das Thema der Institutionskritik in Zusammenhang mit beiden Institutionen, Theater und Museum, eingehen.¹⁷⁶

Obwohl ich ebenfalls der Meinung bin, dass Le Roy (wie auch Bel in *MoMA Dance Company*) gewisse museumseigene Strukturen offenlegt, sehe ich die Kritik an der Institution Museum auch in »*Rétrospective*« *par Xavier Le Roy* nur bedingt. So geht es dem Choreografen darin nicht in erster Linie darum, die Institution Museum zu kritisieren und zu verändern, sondern um neue Modi, sein Œuvre zu präsentieren.¹⁷⁷ In Anbetracht dessen soll nochmals auf Claire Bishop verwiesen werden, die 2017

171 Ebd.

172 Vgl. Jackson 2018.

173 Vgl. ebd., S. 8. Für De Keersmaekers Ausstellung siehe Kap. 5.5 dieser Studie.

174 Vgl. ebd.

175 Vgl. ebd., S. 15.

176 Vgl. ebd., S. 17. Sie geht unter anderem darauf ein, wie der Wechsel der Institutionen Fragen zu Arbeitsbedingungen und der Entlohnung aufwirft, vgl. ebd., S. 12–13. Cramer schreibt 2021 vom Kollidieren von »Konventionen des Museums (der bildenden Kunst) und des Theaters gerade mit Blick auf eine Retrospektive zu choreografischen Inhalten«, vgl. Cramer 2021, S. 77. Zum Kontext in Zusammenhang mit Institutionskritik vgl. auch Marchart 2015, S. 38–39.

177 In Kap. 6 wird dies nochmals thematisiert und darauf eingegangen, dass die Institutionskritik am Museum nicht (in erster Linie) vom Choreografen, sondern von dem Museum bezie-

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

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

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

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

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