

genommen werden kann, experimentierte. Ihre *Equipment Dances* hinterfragen zudem den Umgang mit dem Raum: »I always feel sorry for the parts of the stage that aren't being used. I have in the past felt sorry for the ceilings and walls. It's perfectly good space, why doesn't anyone use it?«¹¹ Im Museumsraum setzt sie dies mit *Walking on the Wall* um.

Die oben genannten Aspekte interessierten auch andere Choreograf*innen, die mit Brown von 1962 bis 1964 als Kollektiv mit dem Namen Judson Dance Theater in New York aktiv waren und die ausserhalb des Theaterkontextes auftraten. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, stellten sie damit vorherrschende Normen der Tanzkunst in Frage und werden in der Forschung mit Institutionskritik am Theater in Verbindung gebracht.

2.2 Kritik am Theater: Judson Dance Theater

Als eine Gruppe junger Choreograf*innen Anfang der 1960er Jahre begann, in New York aufzutreten, waren die dortigen Theaterhäuser mehrheitlich noch traditionell geprägte Staats- und Stadttheater. Die Choreograf*innen stiessen zunächst auf Ablehnung der lokalen Theaterhäuser: Nachdem sie bereits einige Male informell in einem Tanzstudio aufgetreten war, suchte die Gruppe 1962 ein professionelles Setting, um ihre choreografische Arbeit zu zeigen, wurde jedoch vom jährlich veranstalteten Young Choreographer Concert abgewiesen.¹² Die alternative Räumlichkeit, auf die sie folglich auswich, sollte zugleich namensgebend sein: Die Judson Memorial Church, eine liberale protestantische Kirche in der Nähe des Washington Square, in der seit 1948 kulturelle Ereignisse stattfanden, wurde Schauplatz der ersten Aufführungen des Judson Dance Theater, wie sich die Gruppe ab 1963 nannte.¹³ Die Kirche zu mieten war nicht nur um einiges billiger als ein Theatersaal, sondern es bot der Gruppe auch die Möglichkeit, sich der Beurteilung von Jurys zu entziehen,

¹¹ Stephano, Effie: Moving Structures. Effie Stephano Interviews Trisha Brown, Carole Goodden, Carmen Beuchat, and Sylvie Whitman. In: Art and Artists 8, 1/1974, S. 16–21, hier S. 17. Marianne Goldberg spricht von einem »trompe-l'œil«-Effekt, vgl. Goldberg, Marianne: Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts. Composing Structure. In: Teicher, Hendel (Hg.): Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue, 1961–2001. Katalog zur Ausstellung in der Addison Gallery of American Art, Andover. Cambridge, MA: MIT Press 2002, S. 29–46, hier S. 38.

¹² Vgl. Lax 2018, S. 15, 19. Für eine Liste der Mitglieder des Judson Dance Theater vgl. Janevski u. Lax 2018, S. 186–187.

¹³ Vgl. Banes 1981, S. 98–99; Huschka 2002, S. 256. Zum Judson Dance Theater vgl. zudem Banes: Democracy's Body 1993; Banes: Terpsichore 1993; Burt, Ramsay: Judson Dance Theater. Performative Traces. London: Routledge 2006; Janevski u. Lax 2018; Spies 2020, S. 61–79. Banes schrieb zudem einen Text zur Situation im New York im Jahr 1963 und über dessen Bedeutung für die nordamerikanische Kunst, vgl. Banes: Greenwich Village 1993.

die wie im Falle des Young Choreographer Concert darüber entschieden, wer auftreten durfte.¹⁴ Die Auftritte beschränkten sich jedoch nicht nur auf die Kirche als Veranstaltungsort – die Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen stehen exemplarisch für den Auszug vieler Theaterschaffender aus den bestehenden repräsentativen Theatergebäuden, der in den 1960er Jahren einsetzte: Leerstehende Fabriken, ehemalige Straßenbahndepots, Schlachthöfe, Kaufhäuser, Bereiche im öffentlichen (Strassen, Plätze, Parks) und privaten Raum (Ateliers, Wohnungen, Garagen) wurden zu theatralen Räumen umfunktioniert.¹⁵

Die Kritik am Theater als einer bürgerlichen Institution richtete sich laut der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte

gegen die räumlichen Unzugänglichkeiten des Theaters, seine Entfernung von der Lebens- und Arbeitswelt der Mehrheit der Bevölkerung sowie gegen seine strikte Aufteilung des Theaterraumes in eine für die Schauspieler und eine für die Zuschauer bestimmte Zone, deren Grenzen nicht zu überschreiten waren¹⁶.

Die 1960er Jahre waren für das Theater eine Zeit der Umwälzungen und Neuanfänge. 1968 erschien beispielsweise der mittlerweile ikonische Text des Theaterregisseurs Peter Brook, *The Empty Space*, in dem er einen leeren Raum zur Bühne und das »Sichbewegen« einer Person in diesem Raum vor den Augen einer anderen Person

14 Vgl. Banes 1981, S. 99.

15 Vgl. dazu unter anderem Heilmeyer, Jens u. Fröhlich, Pea: Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung. Köln: DuMont 1971; Fischer-Lichte, Erika: Politiken der Raumeignung. In: Wihstutz, Benjamin u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. Paderborn: Fink 2010, S. 133–150, hier S. 133; Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln: Böhlau 2013, S. 401.

16 Vgl. Fischer-Lichte 2010, S. 133. Das griechische Wort ‚theatron, das zunächst »Raum zum Schauen« (Wihstutz) oder »der Ort, von dem man schaut« (Kotte) bedeutet, bezog sich ursprünglich allein auf den Zuschauer*innenraum des antiken Theaters, vgl. Kotte 2013, S. 77; Wihstutz, Benjamin. Einleitung. In: Wihstutz, Benjamin u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. Paderborn: Fink 2010, S. 7–14, hier S. 7–8. Erst später wurden damit auch die Kunst des Schauspiels selbst sowie der gesamte Bau und die Institution bezeichnet, vgl. ebd. Ab Anfang des 20. Jahrhunderts wuchs laut Fischer-Lichte die Kritik an der Trennung von Bühne und Zuschauer*innenraum, welche die anwesenden Personen in aktive, handelnde und passive, nur aufnehmende Personen aufteile, vgl. Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen, Basel: Francke 1997, S. 9. Die grösstere Wichtigkeit, die nun den Zuschauer*innen zugeteilt wurde, hatte laut der Autorin folglich einen Einfluss auf die neuen Theaterbauten, mit denen versucht wurde, diese Trennung zu überwinden, vgl. ebd., S. 15. Als Beispiele erwähnt Fischer-Lichte unter anderem Richard Wagners Idee eines provisorischen Festspielhauses auf den Rheinwiesen und Max Reinhardts Aneignung neuer Räume. Zu Wagner vgl. unter anderem Kotte 2013, S. 366. Zu Reinhardt vgl. unter anderem ebd., S. 397.

als einen theatralen Akt deklarierte.¹⁷ Das Bedürfnis nach einem leeren Raum, der je nach Anforderungen anders eingerichtet werden kann, wuchs.¹⁸ Die essenzielle Form des leeren Raumes, die jedem Tanz- und Theaterstück eine individuell gestaltbare Bühne bieten sollte, wurde in den 1960er Jahren mit der Black Box gefunden.¹⁹ Als Raum ohne architektonisch fixierte Trennung von Bühne und Publikum sollte die Black Box (buchstäblich) Raum für Experimente bieten.²⁰ Diese Raumsituation, die sich in unterschiedlichen Gebäuden umsetzen und einfach einrichten lässt, machten sich viele unabhängige kleine Tanz- und Theaterhäuser zu eigen, weshalb sie im englischsprachigen Raum auch ›Black Box Theater‹ genannt werden.²¹

Raum artikuliert sich in Zusammenhang mit den Choreograf*innen des Judson Dance Theater auf verschiedenen Ebenen. Wie der Titel dieses Kapitels, *Raum für Choreografie*, beschreibt, ging es in erster Linie um ein Bedürfnis nach Raum, um ihre Arbeiten präsentieren zu können. Architektonisch gesehen musste dieser Raum jedoch weder eine leere Black Box darstellen noch mit einer Proszenium-Bühne ausgestattet sein – im Gegenteil: In verschiedenen Räumlichkeiten aufzutreten war bis Ende der 1970er Jahre, und somit auch nach der Auflösung der Gruppe im Jahr 1964, bezeichnend für ihre Arbeit.²² Etwas, was viele Orte im öffentlichen Raum

17 Vgl. Brook, Peter: *The Empty Space* [1968]. London: Penguin 2008 (= Modern classics). Vgl. zudem Wiles, David: *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 240–246.

18 Vgl. ebd., S. 246. Bereits der Bühnenbildner Adolphe Appia formulierte in den 1920er Jahren diese Idee, vgl. Kotte 2013, S. 368.

19 Vgl. Wiles 2003, S. 254.

20 Vgl. unter anderem Jackson, Shannon: *The Way We Perform Now*. In: *Dance Research Journal*, 46, 3/2014, S. 53–61, hier S. 57.

21 »The Black Box is not equivalent to ›Theater‹ but a variant of theatrical experimentation.« Jackson 2014, S. 57. Zur Black Box vgl. Kap. 5.2–5.4 dieser Studie. Marta Keil nennt das Kampnagel in Hamburg (1982) und das BIT Teatergarasjen (1983/84) in Bergen als erste Beispiele für unabhängige kleine Theaterhäuser in Westeuropa, vgl. Keil 2018, S. 320. Als Schweizer Beispiele sind die Kaserne Basel (1980) sowie das Schlachthaus Theater (1982) und die Dampfzentrale (1987) in Bern zu nennen.

22 Aus diversen Gründen, die weiter unten in diesem Kapitel erläutert werden, benutze ich für diese Gruppe von Choreograf*innen den Begriff ›Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen‹. Es gibt unterschiedliche Angaben zur Wirkungszeit der Gruppe: Meistens werden die Jahre 1962–1964 aufgeführt, selten wird von einer Wirkungszeit von 1962 bis 1966 gesprochen, vgl. Huschka 2002, S. 249. Später wurde die Gruppe Grand Union gegründet, die 1970 aus dem Performance-Zyklus *Continuous Project – Altered Daily* (1968–1970) von Yvonne Rainer hervorging, vgl. ebd., S. 270–271. Trisha Brown war auch Teil dieser Gruppe, vgl. ebd., S. 267. Zu Grand Union vgl. unter anderem Banes, Sally: *Grand Union. The Presentation of Everyday Life as Dance*. In: *Dance Research Journal*, 10, 2/1978, S. 43–49; Ramsay, Margaret Hupp: *The Grand Union (1970–1976). An Improvisational Performance Group*. New York, NY: Peter Lang 1991; Perron, Wendy: *The Grand Union. Accidental Anarchists of Downtown Dance*,

– die Lofts, die Judson Memorial Church und der Museumsraum, in dem einige der Choreograf*innen in der Zeit ebenfalls auftraten – gemeinsam haben, ist, dass sie im Gegensatz zum Theaterraum nicht frontal ausgerichtet sind. Dies führte Trisha Brown und ihre Kolleg*innen dazu, ortsspezifische Arbeiten zu entwickeln; so waren ihre Arbeiten folglich oftmals dezentralisiert und konnten von mehreren Seiten betrachtet werden, da sie nicht für die Proszenium-Bühne und einen frontalen Blick geschaffen waren.²³ Dieser multidirektionale Aspekt erinnert an Arbeiten des Choreografen Merce Cunningham, bei dem einige spätere Mitglieder des Judson Dance Theater Workshops besuchten – so auch Brown, als sie Ende der 1950er Jahre am Mills College in Oakland an der nordamerikanischen Westküste Tanz studierte.²⁴ Exemplarisch lässt sich dieser Aspekt in Cunninghams *Events* aufzeigen, die er ab 1964 ausserhalb von Theaterräumen, beispielsweise in Museen, präsentierte: Die Fläche, auf der sich die Tänzer*innen bewegten, hatte keinen Mittelpunkt (»center stage«), der ganze Raum war gleich wichtig, zudem wurde nicht zu einem Publikum hin, sondern in alle Richtungen getanzt.²⁵

Ebenfalls richtungsweisend für Brown war der sechswöchige Workshop bei der Choreografin Anna Halprin, den sie im Sommer 1960 in San Francisco absolvierte und der ihr Interesse an Improvisation und alltäglichen Bewegungen förderte.²⁶ Dort traf sie nicht nur auf ihre späteren Kolleginnen Simone Forti und Yvonne Rainer, sondern auch auf Halprins interdisziplinäre und experimentelle Arbeitsweise, die beinhaltete, in verschiedenen Räumen, wie im öffentlichen Raum der Stadt San

1970–76, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2020. Ich danke Nadja Rothenburger für die Literaturangaben zu Grand Union.

23 In den Worten Browns: »For the first ten years of my career I was not in a traditional theater, so I could decentralize my use of space.« Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 168.

24 Vgl. Banes: *Terpsichore* 1993, S. 77. Brown nahm auch an Workshops von Louis Horst, José Limon und Robert Dunn teil. Zur Direktionalität bei Merce Cunningham, der auch immer wieder im Museum auftrat, vgl. Crimp 2008, S. 350–351. Zu Robert Dunns Workshop, an dem die späteren Judson-Dance-Theater-Mitglieder teilnahmen, vgl. Banes: *Democracy's Body* 1993, S. 1–33.

25 Zu den *Events* von Cunningham vgl. unter anderem Beisswanger 2021, S. 89–119; Ikegami, Hiroko: *A Medium for Engagement. On the Merce Cunningham Dance Company's Events*. In: Meade, Fionn (Hg.): *Merce Cunningham. Co:mm:on Ti:me*. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2017, S. 73–88. Burt sieht bei manchen Mitgliedern des Judson Dance Theater den Einfluss von Cunningham deutlich, vor allem in den ersten *concerts*, vgl. Burt 2006, S. 44. Burt schrieb zudem ein Kapitel über das Judson Dance Theater und Merce Cunningham, vgl. ebd., S. 26–51. Bishop sieht Cunninghams *Events* gar als »blueprint for dance within galleries«, vgl. Bishop 2018, S. 28.

26 Vgl. Huschka 2002, S. 267. Huschka schrieb über das Interesse des Judson Dance Theater an alltäglichen Bewegungsaktionen und Körperäußerungen, vgl. ebd., S. 251.

Francisco und in der freien Natur, zu tanzen.²⁷ Viele der Bewegungsexperimente fanden auf dem »deck« statt, einem Holzdeck, das Halprins Ehemann, der Architekt Lawrence Halprin, in der Nähe ihres Hauses zwischen Bäumen gebaut hatte.²⁸ »Designed specifically for movement experience«, setzte dieser ungewöhnliche Probe-
raum Halprin und ihre Schüler*innen den wechselnden Wetterbedingungen aus.²⁹

Brown und andere Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen teilten Halprins Vorliebe für den öffentlichen Raum und die Natur.³⁰ Als Brown 1961 nach New York zog, wo sie ein Jahr nach ihrer Ankunft öffentlich aufzutreten begann und zudem Forti und Rainer wiedertraf, war sie als junge Mutter oft mit dem Kinderwagen in den Strassen des Stadtteils SoHo unterwegs und erkannte den öffentlichen Raum als einen der wenigen Räume, in denen sie ihre Arbeit präsentieren konnte.³¹ Als eines der berühmtesten Beispiele für ihre ortsspezifische Arbeit ist *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) zu nennen, das in gewisser Weise als Vorreiterin der Arbeit an den Wänden des Whitney Museum of American Art bezeichnet werden kann: Ein Mann (der Tänzer Joseph Schlichter, der damals mit Brown verheiratet war) erscheint an der Kante eines hohen Backsteingebäudes und beginnt, in einer Bergsteiger*innenausrüstung und an Seilen befestigt, die Fassade jenes Gebäudes in SoHo herabzusteigen.

27 Vgl. Merriman, Peter: Architecture/Dance. Choreographing and Inhabiting Spaces with Anna and Lawrence Halprin. In: *cultural geographies*, 17, 4/2010, S. 427–449, hier S. 431.

28 Vgl. Halprin, Lawrence u. Halprin, Ann: Dance Deck in the Woods. In: *Impulse. The Annual of Contemporary Dance*, 50, 1/1956, S. 21–25.

29 Vgl. Merriman 2010, S. 433.

30 Vgl. Bither 2008, S. 14.

31 Vgl. Rosenberg 2017, S. 66. Browns erste eigene Choreografie, *Trillium* (1962), präsentierte sie im Maidman Playhouse Theater, einem kleinen Raum, in dem auch Allan Kaprow in der Zeit auftrat. Zudem wirkte sie in Stücken von Rainer (beispielsweise in *Satie for Two* von 1962) und im The Living Theater, einer Gruppe von Theaterschaffenden, die 1951 von Judith Malina und Julian Beck gegründet wurde, mit, vgl. Engelbach, Barbara: *Ausgewählte Werke/Selected Works 1961–2011*. In: Dziewior, Yilmaz (Hg.): *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache = space, body, language*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz. Bregenz: Kunsthaus Bregenz 2012, S. 77–204, hier S. 84. 1963 präsentierte Brown innerhalb des Judson-Dance-Theater-Programms ihre zweite eigene Choreografie, *Lightfall*, vgl. dazu unter anderem Janevski u. Lax 2018, S. 148–149. Zu Performance Art im New Yorker Stadtteil SoHo und zur soziökonomischen Situation von Performancekünstler*innen in den 1970er Jahren vgl. unter anderem Beisswanger 2021, S. 294–309. Vgl. zudem Lista, Marcella (Hg.): *A Different Way to Move. Minimalismes*, New York, 1960–1980. Berlin: Hatje Cantz 2017.

Abb. 4: *Trisha Brown Dance Company, Walking Down the Side of a Building, 1970, getanzt von Joseph Schlichter, New York, © Fotografie: Peter Moore, © Northwestern University, Courtesy Northwestern University Libraries.*



Ähnlich wie in *Walking on the Wall* und in anderen *Equipment Dances* reflektierte Brown darin die Bedingungen des aussergewöhnlichen Raumes, in dem aufgetreten wird, und wie dieser einen besonderen Umgang mit der Schwerkraft des Körpers erfordert.³² Eine andere Arbeit aus der Zeit, deren Fotografien mittlerweile ebenfalls als ikonisch gelten, ist *Roof Piece* (1971): Auf zehn verschiedenen Dächern in Manhattan tanzten gleichzeitig zwölf Tänzer*innen in roter Kleidung, wobei sie jeweils mindestens eine*n der anderen Tänzer*innen sehen und auf deren Bewegungen reagieren konnten (Abb. 1, S. 10).³³

Das ortsspezifische Arbeiten war ein charakteristisches Merkmal der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen, das in den diversen Räumen ausserhalb der Theaterhäuser erst möglich wurde. Die Gründe für die Ablehnung, die sie von den Theaterhäusern erfuhrten, liegen in den unterschiedlichen Aspekten der choreografischen Praxis, welche die Choreograf*innen in den 1960er Jahren zu entwickeln begannen: Darin widersetzten sie sich auf mehreren Ebenen den damaligen vorherrschenden Normen der Tanzkunst.³⁴ Einige der Choreograf*innen hatten keine tänzerische Ausbildung absolviert, zudem orientierten sie sich für die Bewegungssequenzen in ihren Choreografien nicht an den damals vorherrschenden Kodifizierungen und Ästhetiken des Balletts oder des ›Modern Dance‹, sondern an alltäglichen, scheinbar simplen, reduzierten Bewegungen.³⁵ Nicht nur ihre Choreografien waren von Experimenten geprägt, sondern auch ihre kollektive Arbeitsweise sowie das Format ihrer Tanzabende, die mehrere Stunden dauerten und an denen teilweise bis zu 23 Tanzstücke von 14 Choreograf*innen gezeigt wurden.³⁶ Aufgrund ihrer Arbeit, die sich den damaligen traditionellen Strukturen widersetzte, lässt sich schlussfolgern, dass sie Kritik an ebendiesen Strukturen übten.

Wie nun dargelegt werden soll, ist im Falle des Judson Dance Theater der Begriff der Institutionskritik somit breit zu fassen. Dafür soll der Begriff ›postmodern‹ hinzugezogen werden: Der Begriff wurde von Sally Banes in den 1980er Jahren in der Tanzwissenschaft eingeführt, um den ›new style with its own aesthetic canon‹³⁷ zu

32 Vgl. Wortelkamp 2016, S. 358. Zu *Man Walking Down the Side of a Building* vgl. unter anderem Rosenberg 2017, S. 78.

33 Vgl. Wortelkamp 2016, S. 360. Zu *Roof Piece* vgl. unter anderem Burt 2005 und den Beginn der Einleitung der vorliegenden Studie.

34 ›Brown's introduction of an experimental work to a context other to it challenged assumptions, predispositions, and prejudices of modern dance, an act closely related to what came to be known in the 1970s as the art of ›institutional critique‹.‹ Rosenberg 2017, S. 15.

35 Vgl. Banes: *Democracy's Body* 1993, S. xi.

36 Vgl. ebd.

37 Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press 1987, S. xiv.

bezeichnen, wie sie 1987 festhielt.³⁸ Obwohl die Choreograf*innen zwar während mehrerer Jahre eine gemeinsame Haltung und eine ähnliche Arbeitsweise verband, wird beim genauen Betrachten ihrer Arbeiten deutlich, dass sie weder einen gemeinsamen Stil oder eine gemeinsame Ästhetik aufweisen noch zeitlich einzugrenzen sind: Bald darauf wurde die Kritik an der Definition von Banes und ihrer Verwendung des Begriffs laut; so löste ein Text der Tanzhistorikerin Susan Manning eine Debatte zwischen ihr und Banes aus, die zudem vom Tanzhistoriker Ramsay Burt rückblickend kommentiert wurde.³⁹ Wie Sabine Huschka 2002 festhält, ist es »angesichts der stilistisch sich auswaschenden Heterogenität des ›Postmodern Dance‹ mit so unterschiedlichen Choreografen« immer umstrittener, überhaupt noch von ›Postmodern Dance‹ zu sprechen.⁴⁰ Laut Banes geht der Begriff auf Yvonne Rainer zurück, die in den frühen 1960er Jahren begann, die Arbeit des Judson Dance Theater unter dieser Bezeichnung zu kategorisieren, und damit in erster Linie eine Chronologie aufzeigen wollte.⁴¹ Rainer reihte die Arbeit ihrer Generation in eine zeitliche Abfolge ein, wobei sie sie nach dem Modern Dance eingliederte, der in den USA ab den späten 1950er Jahren als Tanzgenre allgemein anerkannt und weit verbreitet war und in dem die meisten Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen ausgebildet waren.⁴²

38 Vgl. ebd. Banes benutzt die Schreibweise »post-modern«. Für den Begriff vgl. exemplarisch Manning, Susan: *Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric. A Response to Sally Banes' »Terpsichore in Sneakers«*. In: *The Drama Review*, 32, 4/1988, S. 32–39; Daly, Ann u.a.: *What Has Become of Postmodern Dance? Answers and Other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland, and Susan L. Foster*. In: *The Drama Review*, 36, 1/1992, S. 48–69; Banes: *Terpsichore* 1993; Foster, Susan Leigh: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, CA: University of California Press 2001, S. 258, FN 2; Huschka 2002, S. 246–277; Burt 2006, S. 5–10. Zur Zeitlichkeit im ›Postmodern Dance‹ vgl. auch Thurner, Christina: *Rhythmen in Bewegung. Äußere, eigene und verkörperte Zeitlichkeit im künstlerischen Tanz*. Hannover: Wehrhahn 2017 (= Ästhetische Eigenzeiten – Kleine Reihe, Bd. 5), S. 30–34.

39 Vgl. Banes: *Terpsichore* 1993; Burt 2006, S. 8–10; Manning 1988, S. 32–39.

40 Vgl. Huschka 2002, S. 250. Ich werde deshalb auf den Begriff ›Postmodern Dance‹ weitgehend verzichten und meistens von den Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen sprechen, ähnlich wie es Kirsten Maar mit der Bezeichnung »Judson-Choreografinnen« und Claire Bishop mit der Bezeichnung »Judson generation« macht, vgl. Bishop: *The Perils* 2014, S. 71; Maar 2019, S. 258. Die Bezeichnung ›Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen‹ soll weder einen gemeinsamen Stil oder eine Ästhetik voraussetzen noch vermuten lassen, dass es sich um eine homogene Bewegung handelte. Was die Choreograf*innen verbindet, ist, dass sie zur selben Zeit (in den 1960er und 1970er Jahren) am selben Ort (in New York) und zu ähnlichen Themen, teilweise auch gemeinsam, gearbeitet haben.

41 Vgl. Banes 1987, S. xii.

42 Vgl. Banes: *Terpsichore* 1993, S. xiii; Huschka 2002, S. 253. Zum Einfluss des Modern Dance auf den ›Postmodern Dance‹ vgl. Banes: *Terpsichore* 1993, S. 1–19.

Wie der US-amerikanische Modern Dance, der in den 1920er Jahren als kritische Reaktion auf das Ballett entstanden war⁴³, grenzte sich der ›Postmodern Dance‹ – gemäss der Tanzkonzeption Rainers – wiederum deutlich vom Modern Dance ab.⁴⁴ Die Kritik der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen galt folglich nicht ausschliesslich dem Theater als Institution, sondern auch den damaligen populären Tanzgenres, dem Modern Dance und dem Ballett, sowie dem ›Dance Establishment‹.⁴⁵ Somit können der Modern Dance respektive das Ballett selbst als Institutionen gesehen werden, die hier kritisiert werden. Ähnlich sehen es Yvonne Hardt und Martin Stern, die 2011 konstatieren, dass, obwohl institutionskritischen Fragen in der Tanzwissenschaft lange wenig Beachtung geschenkt wurde, sich Choreograf*innen seit dem Aufkommen des Modern Dance Anfang des 20. Jahrhunderts in Institutionskritik üben.⁴⁶ In diese Tradition lassen sich auch die Choreograf*innen des Judson Dance Theater sowie dreissig Jahre später die Konzepttanz-Choreograf*innen einordnen, wie im dritten Kapitel dargelegt werden soll.

Exemplarisch für die Kritik des ›Postmodern Dance‹ am damaligen Dance Establishment steht das oft zitierte Textfragment *NO Manifesto* (1965) von Yvonne Rainer, in dem sie unmissverständlich festhält: »NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to glamour [...] no to seduction of the spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved [sic!]«.⁴⁷ Die Choreograf*innen widersetzten sich nicht nur den theatralen Eigenschaften des Spektakels, der Illusionierung und der ›Verführung‹ der Zuschauer*innen, sondern auch der körpertechnischen Virtuosität. Stattdessen

43 Vgl. Huschka 2002, S. 206. Zum Modern Dance vgl. ebd., S. 198–245. Huschka konstatiert zudem, dass bisher wenig Literatur zum ›Postmodern Dance‹ erschienen sei.

44 Vgl. ebd., S. 247.

45 Vgl. Hardt 2011, S. 233. Vgl. auch Huschka 2002, S. 246–277, ferner Banes 1987; Banes: Democracy's Body 1993; Banes: Terpsichore 1993.

46 Hardt u. Stern weisen auf moderne Tanzformen hin, die sich in Ablehnung des Balletts entwickelt haben und daher auch anstreben, Institutionen des Tanzes zu verändern. Dieses kritische Erbe gegenüber Konventionen und Institutionen spiegelt sich laut den Autor*innen auch heute noch in der Tanzszene der Gegenwart wider, vgl. Hardt u. Stern 2011, S. 13.

47 Rainer, Yvonne: Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called »Parts of Some Sextets,« Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965. In: The Tulane Drama Review, 10, 2/1965, S. 168–178, hier S. 178. Vgl. zudem Hardt 2011, S. 233. Das Textfragment erschien erstmals 1965 als Absatz eines Artikels, zunächst ohne Bezeichnung als Manifest, vgl. Rainer, Yvonne: Work 1962–73. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design 1974, S. 45. Zum *NO Manifesto* vgl. unter anderem Haitzinger 2017; Wortelkamp, Isa: Vom Fragment zum Manifest. Das *No Manifesto* von Yvonne Rainer in seinem medialen Kontext. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): »Clear the Air.« Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Interdisziplinäre Positionen. Bielefeld: transcript 2017. S. 37–50.

entwickelten Rainer und ihre Kolleg*innen unter anderem eine Bewegungssprache, die an alltägliche Körperäusserungen erinnert und weder homogen trainierte Tänzer*innenkörper erforderte noch Synchronität oder dramatische Steigerung verfolgte.⁴⁸ Zudem weigerte sich Rainer, gewissen Genres zugewiesen zu werden: Sie selbst verortete ihre Arbeit beispielsweise zwischen dem Theater (»dramatic theater«) und den zu der Zeit auch stattfindenden Happenings (»non-dramatic, non-verbal theater«) und arbeitete genreübergreifend, indem sie zum Beispiel während ihrer Auftritte Filme projizierte.⁴⁹

Diese Einstellung der Entgegnung und der Abgrenzung in Rainers Aussage lässt sich auch bei Brown wiederfinden: »Much of that [early] work was in reaction against convention, pretention, romanticism, sentimentality. It was about Art. I was thinking about dance and time and performance as an Art action.«⁵⁰ Auf die Frage, weshalb sie Tänzerin wurde, antwortete Brown zudem: »I didn't choose. Life did it. The limitations of 1950 made the exposition of Trisha Brown.«⁵¹ Die Einschränkungen, die Brown anspricht, empfanden wohl viele der damaligen Choreograf*innen und führten dazu, dass sie sich gemeinsam dagegen wehrten. Darin wird eine Art Wechselwirkung sichtbar: Hätten die Choreograf*innen diese Einschränkungen nicht gespürt, hätten sie es wohl nicht für nötig gehalten, sich dagegen aufzulehnen und diese zu überwinden – somit hätten sie sich wahrscheinlich nicht von der Institution Theater abgewandt. Die Choreograf*innen des Judson Dance Theater verschafften sich folglich ihre künstlerische Freiheit, indem sie ausserhalb der traditionellen Strukturen auftraten. Dies hatte jedoch eine prekäre finanzielle Situation für sie zur Folge: Obwohl sie regelmässig vor vollem Haus auftraten, basierte der Eintritt jeweils auf Kollekten.⁵² In einem Interview beschwert sich Brown rückblickend darüber, dass es damals für freie Kunstschaffende in den USA wenig Fördermittel gegeben habe und es für viele von ihnen eine Herausforderung gewesen sei, an Geld für Essen und Miete zu kommen.⁵³ Dies könnte ein Grund dafür gewesen sein, weshalb das Judson Dance Theater in seiner originalen Zusammensetzung nur bis 1964 bestand und viele der Mitglieder danach entweder selbstständig weiterarbeiteten oder in anderen Konstellationen kooperierten.⁵⁴

1965 wurde der National Endowment for the Arts, eine staatliche Stiftung zur Förderung von Kunst und Kultur in den USA, gegründet, wodurch sich die Situation

48 Vgl. Huschka 2002, S. 251. Vgl. auch Hardt 2011, S. 233.

49 Vgl. Rainer 1965, S. 178. Zu Happenings vgl. unter anderem Vostell, Wolf u. Becker, Jürgen (Hg.): Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.

50 Brown zit. in Brunel, Mangolte u. Delahaye 1987, S. 58.

51 Brown zit. in ebd.

52 Vgl. Janevski 2018, S. 27.

53 Vgl. M. Goldberg 1986, S. 169–170. Vgl. zudem Banes 1981, S. 100.

54 Vgl. Huschka 2002, S. 257.

für einige von ihnen besserte: Für Trisha Brown wurde dies beispielsweise zu einer Haupteinkommensquelle, die es ihr ermöglichte, einige ihrer Arbeiten zu realisieren.⁵⁵ Unterstützung erhielten Brown und andere ehemalige Mitglieder des Judson Dance Theater jedoch von einer anderen Institution: dem Museum. Im Fall Browns war beispielsweise das Whitney Museum of American Art zu Beginn ihrer eigenständigen Karriere ein wichtiger Aufführungsort, während das Walker Art Center in Minneapolis sie im Mai 1979 zu einer zweiwöchigen Residency einlud.⁵⁶ In einer Zeit, in der die ehemaligen Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen von der Institution Theater Ablehnung erfuhren, wurden sie von Institutionen der bildenden Kunst eingeladen, und dies, obwohl sich das Museum in ebendieser Zeit ebenfalls mit Kritik konfrontiert sah. Wie hingen diese Entwicklungen zusammen, welches Interesse verfolgten die Museen, wenn sie die Arbeiten der Choreograf*innen unterstützten, und wie war die Einstellung der Choreograf*innen gegenüber der Institution Museum?

2.3 Choreografie im Museum in den 1960er und 1970er Jahren

Obwohl der Begriff der ›Institutional Critique‹ in der Kunstgeschichte erst seit Mitte der 1980er Jahre an Popularität gewann, liegen ihre Anfänge in den 1960er Jahren.⁵⁷ In dieser Zeit begannen bildende Künstler*innen ›ihre‹ Institution mit scharfer Kritik und dem Vorwurf zu konfrontieren, dass das theoretische Selbstverständnis des Museums nicht mit der tatsächlichen Praxis einhergehe.⁵⁸ Es wurde zudem als ver-

55 Vgl. Rosenberg 2017, S. 229. Zum National Endowment for the Arts vgl. zudem Beisswanger, Lisa: Merce Cunningham's Event #32. A Modularized Contribution to the History of Dance in Museums. In: *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 12/2020, S. 274–275; Beisswanger 2021, S. 371–441. Beisswanger nennt das Coordinated Residency Touring Program des National Endowment for the Arts »a Motor for Dance in Museums«, vgl. Beisswanger 2020, S. 274.

56 Vgl. Rosenberg 2017, S. 230.

57 Zu den Begriffen ›Institutional Critique‹ respektive ›Institutionskritik‹ und meinem Umgang damit vgl. die Begriffsklärungen in Kap. 1.3.

58 Vgl. Alberro 2009, S. 3. Alberro u. Stimson's Publikation gilt heute als Standardwerk zur Institutional Critique, vgl. Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press 2009. Zur Institutional Critique vgl. zudem unter anderem exemplarisch Buchloh 1990; Crimp 1993; Ekeberg 2003; Kravagna, Christian (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Köln: Walther König 2001; Graw 2005; Möntmann, Nina (Hg.): *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing 2006; Raunig, Gerald u. Ray, Gene (Hg.): *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London: mayfly 2009; Marchart, Oliver: *Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*. In: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte u. Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: