Tanz Scripte

Hannah Rocchi

Choreografie im Museum als Institutionskritik

Räumlichkeiten zwischen White Cube und Black Box

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hannah Rocchi
Choreografie im Museum als Institutionskritik

TanzScripte | Band 76

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Editorial

Tanzwissenschaft ist ein junges akademisches Fach, das sich interdisziplinär im Feld von Sozial- und Kulturwissenschaft, Medien- und Kunstwissenschaften positioniert. Die Reihe **TanzScripte** verfolgt das Ziel, die Entfaltung dieser neuen Disziplin zu begleiten und zu dokumentieren: Sie will ein Forum bereitstellen für Schriften zum Tanz – ob Bühnentanz, klassisches Ballett, populäre oder ethnische Tänze – und damit einen Diskussionsraum öffnen für Beiträge zur theoretischen und methodischen Fundierung der Tanz- und Bewegungsforschung.
Mit der Reihe **TanzScripte** wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes als einer performativen Kunst und Kulturpraxis Rechnung getragen. Sie will Tanz ins Verhältnis zu Medien wie Film und elektronische Medien und zu Körperpraktiken wie dem Sport stellen, die im 20. Jahrhundert in starkem Maße die Wahrnehmung von Bewegung und Dynamik geprägt haben. Tanz wird als eine Bewegungskultur vorgestellt, in der sich Praktiken der Formung des Körpers, seiner Inszenierung und seiner Repräsentation in besonderer Weise zeigen. Die Reihe **TanzScripte** will diese Besonderheit des Tanzes dokumentieren: mit Beiträgen zur historischen Erforschung und zur theoretischen Reflexion der sozialen, der ästhetischen und der medialen Dimension des Tanzes. Zugleich wird der Horizont für Publikationen geöffnet, die sich mit dem Tanz als einem Feld gesellschaftlicher und künstlerischer Transformationen befassen.
Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Hannah Rocchi arbeitet als Kunst- und Tanzhistorikerin. Sie promovierte am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind choreografische Arbeiten im Museumskontext.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hannah Rocchi

Choreografie im Museum als Institutionskritik

Räumlichkeiten zwischen White Cube und Black Box

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Dissertation der Universität Bern, Tag der Disputation, 28. September 2023.
Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Christina Thurner
Zweitgutachterin: Frau Prof. Dr. Beatrice von Bismarck

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https ://dnb.dnb.de/ abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 im transcript Verlag, Bielefeld
© Hannah Rocchi

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas, *Work/Travail/Arbeid* (Ausschnitt), 2018, Volksbühne Berlin © Anne Van Aerschot
Korrektorat: Dr. Anette Nagel
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839474228
Print-ISBN: 978-3-8376-7422-4
PDF-ISBN: 978-3-8394-7422-8
Buchreihen-ISSN: 2747-3120
Buchreihen-eISSN: 2747-3139

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Dank 7

1. Einleitung 9
1.1 Einführung in das Thema 9
1.2 Forschungsstand: Choreografie und Institutionskritik 14
1.3 Begriffsklärungen 31
1.4 Methoden, Material und Aufbau 43

2. Raum für Choreografie 51
2.1 Trisha Brown: *Walking on the Wall* (1971) 51
2.2 Kritik am Theater: Judson Dance Theater 55
2.3 Choreografie im Museum in den 1960er und 1970er Jahren 65
2.4 Trisha Brown: *Glacial Decoy* (1979) 74
2.5 Abwendung vom und die Rückkehr ins Museum ab 1998 80

3. Dance in the Museum 89
3.1 Kritik am Theater: Konzepttanz-Choreograf*innen 89
3.2 Jérôme Bel: Der Weg zu *MoMA Dance Company* (2016) 99
3.3 Xavier Le Roy: »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* (2012) 111
3.4 *Questioning the Institution* 122
3.5 ›Aussenseiter‹ im Museum? Tino Sehgal – Xavier Le Roy 129

4. Museum für Tanz 139
4.1 Tanz und Museum: ein Paradoxon? 139
4.2 Boris Charmatz: Musée de la danse (2009–18) 143
4.3 Die strategische Ausrichtung des Musée de la danse 149
4.4 Musée de la danse zu Gast im MoMA und in der Tate Modern 156
4.5 Nach dem Musée de la danse 163

5. Wider den Binarismus 171
5.1 Anne Teresa De Keersmaeker: *Vortex Temporum* (2013) 171

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

5.2 White Cube_Black Box 174
5.3 Zur Gegenüberstellung und Überschneidung der Diskurse der Raummodelle 183
5.4 Zur Problematik des Binarismus 194
5.5 Anne Teresa De Keersmaeker: *Work/Travail/Arbeid* (2015) 197
5.6 *Work/Travail/Arbeid* an der Volksbühne Berlin (2018) 207

6. Schluss und Ausblick: Choreografie im Museum als Institutionskritik? 213

7. Bibliografie 233

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dank

An erster Stelle danke ich meiner Erstbetreuerin Prof. Dr. Christina Thurner, die ihr Vertrauen in meine Dissertation gesetzt hat. Sie hat meine Arbeit von der ersten Idee bis hin zur Abgabe mit konstruktiven Rückmeldungen und einem regelmässigen Austausch begleitet. Dank ihrer andauernden Unterstützung konnte ich zahlreiche Zweifel überwinden und diese Arbeit fertigstellen. Prof. Dr. Beatrice von Bismarck danke ich für die langjährige Begleitung als Zweitbetreuerin. Ihre präzisen Rückmeldungen und Anmerkungen waren für diese Arbeit richtungsweisend, ebenso viele ihrer Publikationen, die ich immer wieder beigezogen habe.

Des Weiteren danke ich Prof. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer, Prof. em. Dr. Andreas Kotte, Ass. Prof. Dr. Alexandra Portmann und den Studierenden und Doktorierenden der Kolloquien in Bern und Leipzig für die anregenden und bereichernden Diskussionen. Hannah Essler gebührt ein grosser Dank für ihre Mitarbeit an der Bibliografie. Xavier Le Roy, Martina Hochmuth und dem Trisha Brown Archive danke ich dafür, dass sie mir dokumentarisches Material zur Verfügung gestellt und meine Fragen beantwortet haben. Dem Schweizerischen Nationalfonds, der die Durckvorstufe dieser Publikation zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt hat, sei ebenfalls gedankt.

Johanna Hilari danke ich für die unermüdliche und ermutigende Unterstützung von Anfang an, als Mitstreiterin und Freundin. Laura Bohnenblust danke ich für den tatkräftigen Beistand, insbesondere am Ende dieses Prozesses. Luise Baumgartner und Ismene Wyss danke ich für die intensive Lektüre, Eva Bader für die Aufmunterungen und Gespräche. Julia Füri, Sophie Gerber und Camille Pfulg danke ich für die willkommenen Ablenkungen und Freundinnenschaft.

Mein besonderer Dank gilt Katrin Arn, Massimo Rocchi, Verena und Duri Wirz: Ohne ihre Unterstützung und Kinderbetreuung wäre die Fertigstellung dieser Arbeit nicht möglich gewesen. Fanny Rocchi danke ich dafür, dass sie immer da ist.

Sean Wirz danke ich für die bedingungslose Unterstützung, Inspiration, Geduld und dafür, diese Dissertation auch zu seiner Priorität gemacht zu haben. Gianni danke ich für die grösste Motivation und die schönste Ablenkung. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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. On 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Choreograf*innen Anne Teresa De Keersmaeker 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Suche nach dem geeigneten Raum, um Choreografie (Charmatz selbst spricht von Tanz[6]) 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 Jahren[10] – 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, Interferieren, 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,

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

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: Choreographie und Institution. Eine Einleitung. In: 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Institutionskritik[18] 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 Kunstwissenschaftlerin Franziska Brüggmann festhält, gibt es auch Künstler*innen, die innerhalb dieser und mit ihren Strukturen wirken, »um sie von innen heraus zu transformieren«, vgl. Brüggmann, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des, im darauffolgenden Kapitel zu den Begriffsklärungen, wird zudem auf den Begriff ›Institutionskritik‹ eingegangen und dessen Verwendung und Bedeutung innerhalb dieser Studie erläutert.

Die Arbeiten von Trisha Brown und anderen Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen, die in den 1960er und 1970er Jahren entstanden sind, werden in der Forschung mit einer Vielzahl von Adjektiven beschrieben, die deren Neuheit und Andershaftigkeit unterstreichen sollen; dazu gehören »postmodern«[23], »interdisziplinär«[24], »avantgardistisch«[25], »radikal«[26] und »experimentell«[27]. Der Aspekt der Hinterfragung damaliger Tanzästhetiken, Kodifizierungen, Paradigmen, Konventionen und des Ausbrechens aus diesen steht dabei meistens im Fokus, wobei auch die alternativen Räumlichkeiten, Formate und Settings, die von den Choreograf*innen anstelle von traditionellen Varianten gewählt werden, immer wieder

---

den jeweiligen spezifischen Forschungsstand zu den einzelnen Choreograf*innen und Fallbeispielen vgl. die entsprechenden Kapitel in der vorliegenden Studie. Zur Institutionskritik in der visuellen Kunst vgl. zudem Kap. 2.3 und 3.5.

23 Zum problematischen Begriff ›postmodern‹ und der dazugehörigen Debatte vgl. Kap. 2.2.

24 Vgl. unter anderem Banes, Sally: Democracy's Body. Judson Dance Theater and Its Legacy. In: Performing Arts Journal, 5, 2/1981, S. 98–107, hier S. 98. Olga Viso, die damalige Direktorin des Walker Art Center, benutzt das Adjektiv »multidisziplinär«, vgl. Viso, Olga: Foreword. In: Eleey, Peter (Hg.): Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008, S. 6–7, hier S. 6.

25 Vgl. unter anderem Banes 1981, S. 98; Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2002 (= Rowohlts Enzyklopädie, Bd. 55637), S. 256; Burt, Ramsay: Against Expectations. Trisha Brown and the Avant-Garde. In: Dance Research Journal, 37, 1/2005, S. 11–36, hier S. 12; Hardt, Yvonne: Re/enacting Yvonne Rainers Continuous Project – Altered Daily. Zur Re/konstruktion institutionskritischer Tanzkunst. In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld: transcript 2011 (= Tanz-Scripte, Bd. 24), S. 233–256, hier S. 234.

26 Vgl. unter anderem Banes 1981, S. 99; Burt 2005, S. 16.

27 Vgl. unter anderem Banes 1981, S. 99; Weinberg, Adam u. Stainback, Charles: Foreword. 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. 9–11, hier S. 9; Burt 2005, S. 16; Bither, Philip: From Falling and Its Opposite, and All the In-Betweens. In: Eleey, Peter (Hg.): Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008, S. 8–17, hier S. 14; Rosenberg, Susan: Trisha Brown. Choreography as Visual Art. Middletown, CT: Wesleyan University Press 2017, S. 15; Janevski, Ana: Judson Dance Theater. The Work Is Never Done – Sanctuary Always Needed. In: dies.u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 26–35, hier S. 27.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erwähnt werden.[28] Folglich kann argumentiert werden, dass der kritische Umgang dieser Choreograf*innen mit der Institution Theater und ihren damaligen Normen in der Forschung von Beginn an thematisiert wurde, wenn auch nicht unter dem spezifischen Begriff ›Institutionskritik‹. So erwähnt beispielsweise die Tanzhistorikerin Sally Banes 1981 in ihrer Publikation über das Judson Dance Theater, dass die Choreograf*innen die Proszenium-Bühne hinter sich gelassen haben, während die Performancetheoretikerin Marianne Goldberg 1986 Brown selbst zu Wort kommen und ausführlich über die ungewöhnlichen Bühnensituationen in ihren Arbeiten berichten lässt.[29] 2002 wird im Katalog zu einer Ausstellung von Brown in der Addison Gallery of American Art in Andover (USA) unterstrichen, wie wichtig die Institution in Browns Herangehensweise sei.[30]

Der Terminus ›Institutionskritik‹, der auf das englische Pendant ›Institutional Critique‹[31] zurückgeht, das besonders in der kunsthistorischen Forschung geprägt wurde, wird in der Forschung zu Brown und dem Judson Dance Theater jedoch lange nicht benutzt. Die Tanzkuratorin und -wissenschaftlerin Pirkko Husemann betont in ihrer Publikation *Choreographie als kritische Praxis* 2009 als eine der Ersten das institutionskritische Element im US-amerikanischen Tanz der 1960er und 1970er Jahre und sieht insbesondere in den *dance concerts* des Judson Dance Theater »die Erprobung verschiedener Methoden, Stile und Formate ohne den institutionellen Druck des Theaters und jenseits von hierarchisch organisierten Ensembles«[32]. In der bereits erwähnten Publikation zu *Choreographie und Institution* von 2011 bespricht die Tanzwissenschaftlerin Yvonne Hardt das Judson Dance Theater, insbesondere Yvonne Rainers Arbeit *Continuous Project – Altered Daily* (1970), unter dem Aspekt der Institutionskritik und sieht in der Choreografin »eine der zentralen Figuren einer sich in den 1960er und 70er Jahren entwickelnden institutionskritischen Tanzkunst in den USA«[33]. 2017, in der neusten umfassenden Publikation zu Trisha Brown, schreibt mit Susan Rosenberg eine Kunsthistorikerin über Browns Arbeit, die diese mehrmals, wenn auch nur am Rande mit Institutionskritik in Zusammenhang

28 Vgl. unter anderem Banes 1981, S. 98–99; Bither 2008, S. 14; Lax, Thomas: Allow Me to Begin Again. In: Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 14–25, hier S. 15.

29 Vgl. Banes 1981, S. 99; Goldberg, Marianne: Trisha Brown. »All of the Person's Person Arriving«. In: The Drama Review, 30, 1/1986, S. 149–170, hier S. 168.

30 Vgl. Weinberg u. Stainback 2002, S. 9.

31 Zum Begriff und Diskurs vgl. unter anderem Kap. 1.3, 2.3 und 3.5.

32 Husemann, Pirkko: Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen. Bielefeld: transcript 2009 (= TanzScripte, Bd. 13), S. 63. Zum Kritikbegriff in Theorie und Praxis vgl. ebd., S. 39–67.

33 Hardt 2011, S. 233–255, hier S. 233.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

setzt. So hält sie gleich im ersten Kapitel fest: »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‹.«[34] Für die vorliegende Studie relevant ist zudem, dass Rosenberg Browns Tanzstück *Locus* (1975) an einer Stelle mit Brian O'Dohertys institutionskritischen Essays zum White Cube, die der Künstler und Kunstkritiker zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin Artforum publizierte, in Verbindung bringt.[35] Eine Parallele lässt sich hier zu den Aussagen des Tanz- und Performancewissenschaftlers André Lepecki ziehen, der im Jahr 2006 eine Verbindung von Browns Arbeit mit dem musealen weissen Raum herstellt, wenn er über Brown und die Choreografin La Ribot in Zusammenhang mit dem Maler Jackson Pollock schreibt.[36] Er geht auf Browns zeichnerische Arbeit ein und wie diese in den vergangenen Jahren vermehrt in Museen ausgestellt wurde; zudem verweist er auf ihre ortsspezifische performative Arbeit *It's a Draw/Live Feed* (2002), in der sie mit ihrem Körper auf einer weissen Fläche am Boden eines leeren (Museums-)Raumes »zeichnet-tanzt« (»dances-draws«).[37]

Es ist nicht klar, weshalb der Terminus ›Institutionskritik‹ erst seit kurzem in Zusammenhang mit der Arbeit der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen verwendet wird. Ein Grund könnte sein, dass institutionellen Fragen in der Tanzwissenschaft lange wenig Beachtung geschenkt wurde – ganz im Gegensatz zur Kunstgeschichte, die sich seit den 1960er Jahren mit Institutionskritik auseinandersetzt.[38]

---

34 Rosenberg 2017, S. 15.

35 Vgl. Rosenberg 2017, S. 153–155. Ferner erwähnt Rosenberg den Kritiker Craig Owens, der laut Rosenberg in Browns erster ortsspezifischer Arbeit für den Theaterkontext, *Glacial Decoy* (1979), einen institutionskritischen Ansatz erkennt, jedoch ohne dies explizit zu benennen, vgl. Owens 2017; Rosenberg 2017, S. 241. Vgl. dazu Kap. 2.4 dieser Studie. Zu Brian O'Doherty vgl. O'Doherty, Brian u. Kemp, Wolfgang: In der weißen Zelle. Berlin: Merve 1996 (= Internationaler Merve Diskurs, Bd. 190); O'Doherty, Brian: Inside the White Cube. The Ideology of Gallery Space [1986]. Berkeley, CA: University of California Press 1997. Vgl. zudem insbesondere Kap. 5.2 dieser Studie.

36 »As their dances meet visual arts in the institutional context of the museum and in the discursive context of art historiography – are already in ›cross-temporal‹ dialogue with, and already in a ›cross-national‹ critique of, the art practices and master discourses that preceded them.« Lepecki, André: Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement. New York, NY u. London: Routledge 2006, S. 67.

37 Vgl. ebd., S. 68–69, hier S. 69. Die Uraufführung der Arbeit *Draw/Live Feed* fand 2002 im Theatre du Hangar in Montpellier statt, ein Jahr später war sie im Fabric Workshop and Museum in Philadelphia zu sehen. Zu Browns zeichnerischer Arbeit und den Ausstellungen, die diese zeigten, vgl. zudem Kap. 2.5. Auf den Begriff ›Ortsspezifität‹ gehe ich auf S. 37–38 nochmals ein.

38 Vgl. Hardt u. Stern 2011, S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Für das wachsende Interesse der Tanzwissenschaft an diesem Thema scheint die Arbeit der Choreograf*innen zentral zu sein, die dem sogenannten Konzepttanz zugeordnet werden und zu denen auch Xavier Le Roy, Jérôme Bel und Boris Charmatz – deren Arbeiten mir als weitere Fallbeispiele dienen – gezählt werden, wobei insbesondere Le Roy und Bel den Diskurs dominieren.[39]

Während der kontroverse und mittlerweile vieldiskutierte Begriff ›Konzepttanz‹ anfänglich von diversen Kritiker*innen verwendet wurde, um bestimmte aufstrebende Choreograf*innen der 1990er Jahre zu kategorisieren, wurde in der Forschung zu diesen Choreograf*innen von Beginn an über ihre kritische Einstellung gegenüber der Institution Theater geschrieben, wie im Folgenden aufgezeigt wird. Es handelt sich dabei um eine Generation von Choreograf*innen, die kollektiv, unabhängig und interdisziplinär arbeiten, statt fixen Ensembles anzugehören.[40] Zudem beteiligen sie sich aktiv und lautstark an laufenden Diskursen um ihre Arbeit und die Arbeitssituation, beispielsweise als Gruppe Signataires du 20 août, die 1999 in einem Brief öffentlich Kritik an den Centres chorégraphiques nationaux äusserten.[41] Husemann schreibt 2002 darüber, wie Le Roy und Bel Theaterkonventionen und -mittel hinterfragen; auch die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Sabine Huschka beschreibt in ihrer Publikation *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien* im selben Jahr, wie Bel über Mechanismen im Theater nachdenkt.[42] 2004 geht Lepecki explizit auf die Black Box des Theaters ein, die seiner Meinung nach von Bel auf mehreren Ebenen zerlegt werde.[43]

---

39 Zum Begriff und Diskurs des ›Konzepttanzes‹ und zu dessen Forschungsstand vgl. Kap. 3.1. Charmatz wird zwar auch dem Konzepttanz zugeschrieben, in diesem Zusammenhang in der Forschung jedoch weniger extensiv besprochen als Le Roy und Bel. Nicole Haitzinger wählt 2011 unter anderem Charmatz' Manifest für das Musée de la danse, um über die Institutionalisierung von Tanz zu schreiben, vgl. Haitzinger, Nicole: Die Kunst ist dazwischen. Programme und Manifeste zur kulturellen Institutionalisierung von Tanz. In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld: transcript 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 119–136, hier S. 120–124. Zum Manifest und dem Musée de la danse vgl. Kap. 4.2.

40 Vgl. Keil, Marta: The Curator as a Culture Producer. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 320–326, hier S. 321–322. Vgl. dazu Kap. 3.1.

41 Vgl. Janevski, Ana u. Wavelet, Christophe: How to Write a Counter-History. A Conversation. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 37–52, hier S. 38–39. Charmatz und Wavelet gehörten unter anderem dazu.

42 Vgl. Huschka 2002, S. 327; Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. Norderstedt: Books on Demand 2002, S. 69.

43 Vgl. Lepecki, André: Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene. In: Carter, Alexandra (Hg.): Rethinking Dance History. A Reader. London u. New York, NY: Routledge 2004, S. 170–181, hier S. 175. Darauf wird in Kap. 3.2 genauer eingegangen. Zur Black Box als theatrales Raummodell und zu ihrem Diskurs vgl. zudem Kap. 5.2 und 5.3.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In der Forschung wird zudem auffällig oft ein Vergleich zur Kunst der 1960er und 1970er Jahre sowie zur Arbeit der Choreograf*innen des Judson Dance Theater und ihrer institutionskritischen Haltung gegenüber dem Theater gezogen: In einem Gespräch mit der Performancetheoretikerin und Dramaturgin Bojana Cvejić und dem Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund spricht Le Roy 2006 über den Terminus ›Konzepttanz‹, wobei auch die Frage aufgeworfen wird, ob der Konzepttanz mit der Conceptual Art und der Institutional Critique Gemeinsamkeiten aufweise.[44] Sie besprechen ausserdem, inwiefern der Konzepttanz auf den »unbestreitbaren« Einfluss des Judson Dance Theater (genannt werden Trisha Brown, Steve Paxton und insbesondere Yvonne Rainer) zurückzuführen sei.[45] Zudem erwähnen sie das Projekt Le Quatuor Albrecht Knust, an dem unter anderem der ehemalige Tänzer und Tanztheoretiker Christophe Wavelet und Le Roy selbst beteiligt waren und das sich mit der Arbeit des Judson Dance Theater auseinandersetzte.[46] Siegmund bespricht den Konzepttanz auch ein Jahr später in einer anderen Publikation, diesmal in Hinblick auf den Boom der freien Theaterszene seit den 1980er Jahren in Westeuropa und ihrer damit einhergehenden Institutionalisierung, mit der Gründung von Festivals, Theaterhäusern und Koproduzent*innen-Netzwerken.[47] Neben einer Anknüpfung an das Judson Dance Theater betont er dort eine Verbindung zur Minimal Art der 1960er Jahre.[48] Der Kunsthistoriker und Kurator Philip Bither, der 2008 das Programm *The Year of Trisha* für das Walker Art Center in Minneapolis mitkuratierte, hält ebenfalls fest, dass viele der damals aufstrebenden Choreograf*innen, wie Bel und Le Roy, die Arbeiten des Judson Dance Theater, insbesondere frühe Arbeiten Browns, als »Primärquellen« für ihre eigene Arbeit heranzogen.[49] Husemann, die

---

44 Vgl. Cvejić, Bojana; Siegmund, Gerald u. Le Roy, Xavier: To End with Judgment by Way of Clarification … In: Hochmuth, Martina; Kruschkova, Krassimira u. Schöllhammer, Georg (Hg.): It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance Since 1989. Frankfurt a.M.: Revolver 2006, S. 48–56, hier S. 50.

45 Vgl. ebd., S. 53. Johannes Birringer bringt bereits 2005 den Konzepttanz mit dem Judson Dance Theater in Verbindung, vgl. Birringer, Johannes: Dance and Not Dance. In: PAJ. A Journal of Performance and Art, 27, 2/2005, S. 10–27, hier S. 21.

46 Vgl. Cvejić, Siegmund u. Le Roy 2006, S. 53. Zu Le Quatuor Albrecht Knust vgl. unter anderem Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2006 (= TanzScripte, Bd. 3), S. 401–407.

47 Vgl. Siegmund, Gerald: Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper. In: Clavadetscher, Reto u. Rosiny, Claudia (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2007 (= TanzScripte, Bd. 10), S. 44–59, hier S. 47–48.

48 Vgl. ebd., S. 50.

49 Vgl. Bither 2008, S. 17. Teil dieses Programms war die Ausstellung *Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, die von Peter Eleey kuratiert wurde, vgl. Eleey, Peter (Hg.): Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

bereits 2002 über Le Roy und Bel schreibt, beschäftigt sich 2009 dann ausführlich mit Le Roy, dessen Arbeit sie als Kritik an vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen versteht, die eng mit der Institution des Theaters verbunden seien.[50] 2012 bezeichnet Husemann Le Roy gar als »wahrscheinlich herausragendsten Vertreter der Institutionskritik am Tanz«[51]. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Marcella Lista setzt Le Roys Arbeit ein Jahr später in einen Vergleich mit den Praktiken der Conceptual Art und der Institutional Critique in den visuellen Künsten der 1960er und 1970er Jahre und sieht zudem eine Verbindung zur Arbeit des Judson Dance Theater und der Choreografin Anna Halprin.[52] Die Tanzwissenschaftlerin Kirsten Maar schreibt 2014 in ihrem Beitrag *Exhibiting Choreography* unter anderem über Browns Arbeiten, die 2013 im Hamburger Bahnhof gezeigt wurden, und bringt dabei auch Charmatz' Musée de la danse und Le Roy ins Spiel.[53] In ihrer Publikation *Choreographing Problems* von 2015 beschreibt Cvejić, wie die Frage »Ist das Tanz?« sowohl in Zusammenhang mit dem Judson Dance Theater als auch mit der jüngeren Generation von Choreograf*innen, wie Le Roy, gestellt und hier zudem der Einfluss sichtbar werde: Ein verbindendes Element zwischen den Generationen sieht sie demnach in der kritischen Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Institution des Theaters.[54]

Stopped Dancing. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008. In der Forschung weniger oft besprochen wird Bels Interesse an der Arbeit der Choreografin und Tänzerin Isadora Duncan, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihrem »barfüßige[n] Tanz eklatant den Ballettkodex aus Spitzentanz und Tutu« (Huschka 2002, S. 107) durchbrach. Am 16.8.2019 wurde Bels 60-minütiges Tanzstück *Isadora Duncan*, getanzt von Elisabeth Schwartz, im HAU Hebbel am Ufer in Berlin uraufgeführt, vgl. Performances Isadora Duncan (2019) o. D. Anfang Dezember 2021, auf Einladung des Musée de l'Orangerie in Paris, tanzte Schwartz zudem Duncans *Water Study* (ca. 1905) vor Claude Monets Gemälde *Nymphéas* (1915–1926), vgl. dazu Jérôme Bel, Elisabeth Schwartz o. D.

50 Vgl. Husemann 2002, S. 20–25; Husemann 2009, S. 10.

51 Husemann, Pirkko: A Curator's Reality Check. Conditions of Curating Performing Arts. In: Bismarck, Beatrice von; Schafaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 269–288, hier S. 281. Husemann bespricht Le Roy in einem Abschnitt, in dem sie über Kuratieren als Institutionskritik schreibt.

52 Vgl. Lista, Marcella: Xavier Le Roy. A Discipline of the Unknown. In: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry, 33/2013, S. 26–37, hier S. 28–29.

53 Vgl. Maar, Kirsten: Exhibiting Choreography. In: Butte, Maren u.a. (Hg.): Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance. Berlin: Sternberg Press 2014, S. 93–112.

54 »The struggle to expand the meaning of choreography is still linked to the critical analysis of the institutional mechanisms of theater, exemplified in the critique of the theatrical representation with respect to spectatorship.« Cvejić, Bojana: Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015 (= Performance philosophy), S. 9. Cvejić bespricht unter anderem die Arbeit der Choreografin Mette Ingvartsen in Verbindung zu Rainers *NO Manifesto* (1965), vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Forschung beginnt nun zunehmend aufgrund von choreografischen Arbeiten, die ab 2012 im Museum präsentiert werden und in der vorliegenden Studie einen Schwerpunkt bilden, eine Verbindung zwischen der Generation von Konzepttanz- und der von Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen zu thematisieren. Exemplarisch dafür stehen zwei Künstler*innen-Gespräche, die von den Kuratorinnen Ana Janevski im MoMA in New York und Jenny Schlenzka im MoMA PS1 ebenfalls in New York organisiert wurden: Im Rahmen der Ausstellung »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* im MoMA PS1 (2014) wurde unter anderem Yvonne Rainer als Gesprächspartnerin eingeladen und betont, dass sich der Choreograf für seine Ausstellung an Rainers Arbeit *Continuous Project – Altered Daily* orientiert habe.[55] Auch der Theater- und Performancewissenschaftler Fabien Maltais-Bayda und der Kunsthistoriker Joseph Henry besprechen Le Roy und Rainer im selben Aufsatz (2018) und nehmen das Format der »dance retrospective« als Gemeinsamkeit sowie als aufkommende »curatorial typology«[56]. Ebenso zwischen Charmatz und Rainer gibt es Berührungspunkte; so wurde wiederholt über Rainers Einfluss auf Charmatz geschrieben[57], ausserdem hat Charmatz eine Ausstellung von Rainer im Musée de la danse in Rennes gezeigt.[58] An der ersten Ausstellung des Musée de la danse, *expo zéro* (2009), war zudem eine der ehemaligen Tänzer*innen der Trisha Brown Dance Company, Shelly Senter, beteiligt, die der Kunsthistorikerin und -theoretikerin Claire Bishop in einem der Räume Browns Arbeit *Primary Group Accumulation* (1973) beizubringen versuchte.[59]

Obwohl Anne Teresa De Keersmaeker nicht zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gezählt wird, gibt es auch hier eine Verknüpfung zu Trisha Brown: So wurde De Keersmaekers Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* (2015), die 2017 im MoMA in New York gezeigt wurde, der kürzlich zuvor verstorbenen Brown gewidmet und

55 Perspectives on Retrospective by Xavier Le Roy 2015.

56 Maltais-Bayda, Fabien u. Henry, Joseph: Choreographing Archives, Curating Choreographers. Yvonne Rainer, Xavier Le Roy, and the Dance Retrospective. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 235–248, hier S. 236. Die Autoren besprechen Rainers Ausstellung *Yvonne Rainer. Dance Works* (2014) im Kunstraum Raven Row in London und Le Roys Ausstellung »*Rétrospective« par Xavier Le Roy*, die ebenfalls in 2014 im MoMA PS1 in New York gezeigt wurde. Zu Le Roys Ausstellung vgl. zudem Henry u. Maltais-Bayda 2014 sowie Kap. 3.3.

57 Vgl. unter anderem Hudon, Véronique u. Charmatz, Boris: Bodies in Museums: Institutional Practices and Politics. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 355–360, hier S. 357; Wood, Catherine: Boris Charmatz. An Architecture of Attention. In: Afterall, 37, 1/2014, S. 120–132, hier S. 123.

58 Vgl. Yvonne Rainer – Danse ordinaire o. D.

59 Vgl. Maar 2019, S. 243–245. Zu *expo zéro* vgl. zudem Kap. 4.3.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in einem Künstler*innen-Gespräch auf den zentralen Einfluss Browns und ihrer Schriften auf De Keersmaeker hingewiesen.[60]

Das MoMA in New York widmete dem Judson Dance Theater 2018 eine umfassende Ausstellung, im dazugehörigen Katalog stellt Janevski eine für diese Studie relevante These auf: Sie sieht in der Auseinandersetzung der westeuropäischen Tanzszene der 1990er Jahre mit der Arbeit des Judson Dance Theater einen Grund, weshalb diese jüngere Generation von Choreograf*innen in das Museum gelangte.[61] Tatsächlich treten sowohl ehemalige Judson-Dance-Theater-Mitglieder als auch sogenannte Konzepttanz-Choreograf*innen besonders häufig in Museen auf. Weshalb werden genau diese Generationen von Choreograf*innen, die eine kritische Haltung gegenüber der Institution Theater und dem Tanz- und Theatersystem gemein haben, besonders oft ins Museum eingeladen? Diese Frage ist eng an die Fragestellung geknüpft, inwiefern Choreografie im Museum als Institutionskritik verstanden werden kann, die in dieser Studie im Zentrum steht.

Bevor den institutionskritischen Aspekten in den einzelnen choreografischen Arbeiten im Museum, die als Fallbeispiele ausgewählt wurden, auf den Grund gegangen wird, soll an dieser Stelle ein genereller Forschungsstand zum Thema dargelegt werden. Anhand davon wird ein erster Katalog von Fragen aufgefächert, die die vorliegende Studie eröffnen sollen. Sie zeigen zudem auf, wo es noch Forschungsbedarf gibt und woran diese Studie anknüpft.

Die Tanzwissenschaftlerin und Tänzerin Danielle Goldman spricht als eine der Ersten im Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum von Institutionskritik: In ihrem Online-Bericht *Dance and the Museum. More than Incidental Choreographies* (2013) spricht sie dem Tanz die Fähigkeit zu, eine Institutionskritik zu üben, zu der die Museen selbst nicht in der Lage seien.[62] Sie bespricht die Arbeit *Musée de la danse. Three Collective Gestures*, die 2013 während mehrerer Tage im MoMA in New York präsentiert wurde, und hält fest: »[A]fter several years of institutional critique in the arts, [Charmatz, Anm. HR] wanted to experiment with institution building.«[63] Damit spricht sie das Musée de la danse an, zu welchem Charmatz das Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne 2009 umbenannt hatte und mit dem er allmählich begann, Museen wie das MoMA und die Tate Modern in London zu infiltrieren.[64] Auch Copeland spricht in seiner Publikation *Choreogra-*

60 Vgl. Anne Teresa De Keersmaeker in conversation with Kathy Halbreich 2017.

61 Vgl. Janevski 2018, S. 34. Zudem haben laut Janevski viele Choreograf*innen, die heute in Museen anzutreffen sind, eine konzeptuelle Arbeitsweise gemeinsam, die an das Judson Dance Theater und an die Arbeit Merce Cunninghams erinnere, vgl. ebd., S. 28.

62 Vgl. Goldman 2013.

63 Ebd., o. S.

64 Zum Musée de la danse vgl. Kap. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

phing Exhibitions von 2013 mit Charmatz über das Musée de la danse als Form von Institutionskritik.[65] Ein Jahr später fragen der Tanzwissenschaftler Mark Franko und Lepecki in einer Ausgabe des Dance Research Journal zu *Dance in the Museum*: »What role might dance be fulfilling ›in the museum's ruins‹?«[66] Damit spielen sie auf die Publikation *On the Museum's Ruins* (1993) des Kunsthistorikers Douglas Crimp an, die mittlerweile als Standardwerk der Institutionskritik am Museum gilt.[67]

Die Sonderausgabe von Forum Modernes Theater, die 2018 von den Theaterwissenschaftlern Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund herausgegeben wurde und auf das Jahr 2014 zurückdatiert wird, ist dem Thema *Theater as Critique* gewidmet.[68] Sie enthält unter anderem einen Aufsatz von Shannon Jackson, die zu Theater, Tanz und Performance Studies forscht, in dem sie über Institutionskritik im Theater schreibt und einen Bezug zu »museum's absorption of theater, dance and performance« macht.[69] Auch die Herausgeber*innen der Publikation *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts* von 2016, Barbara Gronau, Matthias von Hartz und Carolin Hochleichter, sehen im Anstieg der performativen Formate eine

65 Vgl. Copeland u. Charmatz 2013, S. 106. Dies wird ebenfalls in Kap. 4 thematisiert.

66 Franko, Mark u. Lepecki, André: Editor's Note: Dance in the Museum. In: Dance Research Journal, 46,3/2014, S. 1–4, hier S. 2. Vgl. dazu auch Kap. 6. Diese Ausgabe des Dance Research Journal beinhaltet viele für das Phänomen »Dance in the Museum« relevante Texte, die in der vorliegenden Studie wiederholt zitiert werden. Vgl. Franko, Mark u. Lepecki, André (Hg.): Dance Research Journal, 46,3 (Themenheft Dance in the Museum)/2014.

67 Vgl. Crimp, Douglas: On the Museum's Ruins. Cambridge, MA: MIT Press 1993.

68 Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus u. Siegmund, Gerald (Hg.): Forum Modernes Theater, 29, 1–2 (Themenheft Theatre as Critique)/[2014] 2018. 2016 fand zudem die Tagung *Theater als Kritik* statt, die von der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Kooperation mit dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Giessen und der Professur für Theaterwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt a.M. durchgeführt wurde. Der Band dazu wurde 2018 mit dem Titel *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung* auf Deutsch herausgegeben, vgl. Ebert, Olivia u.a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018 (= Theater, Bd. 113). Zu den Herausgeber*innen des Bandes gehörten ebenfalls Müller-Schöll und Siegmund.

69 Vgl. Jackson, Shannon: Context as Critique. On Experiences That May or May Not Be Theatre. In: Forum Modernes Theater, 29, 1–2/[2014] 2018, S. 7–19, hier S. 8. Der Beitrag von Jackson wurde nur in der Sonderausgabe von Forum Modernes Theater abgedruckt, in der deutschen Publikation von 2018 fehlt er, obwohl Jackson 2016 an der Tagung *Theater als Kritik* teilgenommen hat.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kritik an der Kunstinstitution.[70] Die Publikation der Dramaturg*innen und Kurator*innen Florian Malzacher und Joanna Warsza *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy* von 2017 beinhaltet gleich mehrere relevante Beiträge der Herausgeber*innen (sowie von Jackson, Janevski, der Kunstwissenschaftlerin Beatrice von Bismarck und der Kuratorin Catherine Wood). Sie halten darin zudem fest, dass choreografische Arbeiten vom Museum »new presenting and curatorial apparatuses« erfordern und die Institution auffordern, neue Versprechen zu machen.[71]

Eine weitere Publikation, die dieses Thema in diversen Beiträgen anschneidet, wurde 2018 von der Kunsthistorikerin Pauline Chevalier herausgegeben: In *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée pratiques, publics, médiations* bespricht sie in einem Beitrag unter anderem ästhetische und institutionelle Mutationen, die es erlaubt haben, dass in den heutigen Museen choreografische Arbeiten stattfinden.[72] Auch die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Gwyneth Shanks spricht im selben Band von den Konsequenzen für die Institution Museum, die mit dem Ausstellen von Tanz und Choreografie verbunden seien.[73] Eine der neusten Publikationen, die das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, trägt den Titel *Curating Live Arts* und wurde 2018 unter anderem von »dance and live arts curator«[74] Dena Davida herausgegeben: Darin besprechen Kunst- und Kulturschaffende aus unterschiedlichen Disziplinen das Kuratieren von Tanzkunst, Choreografie, Performance Art, Theater, Musik und dessen Einfluss auf die Institution Museum.[75] Diese Pu-

70 Vgl. Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleichter, Carolin: Performing Foreign Affairs. In: dies. (Hg.): How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 37–48, hier S. 39. Vgl. zudem in derselben Publikation Van Langendonck, Katleen; Wood, Catherine u. Schafaff, Jörn: The Institution Inside. In: Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleichter, Carolin (Hg.): How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 55–66.

71 Vgl. Jackson, Shannon: Performative Curating Performs. In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 16–27, hier S. 26. Vgl. zudem die anderen Beiträge in Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4).

72 Vgl. Chevalier, Pauline: De l'exposition à la collection. In: dies. (Hg.): Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée pratiques, publics, médiations. Montpellier: Éditions Deuxième Époque 2018 (= À la croisée des arts), S. 109–121, hier S. S. 112. Ihre Fallbeispiele sind Arbeiten von Charmatz, De Keersmaeker und Maria Hassabi.

73 Vgl. Shanks, Gwyneth: Objets dansants. Genre, travail et danse contemporaine au Hammer Museum. In: 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), S. 143–152, hier S. 151.

74 Accueil/Home o. D.

75 Vgl. Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018. Vgl. darin unter

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

blikation, in der auch Charmatz zu Wort kommt, steht exemplarisch für ein Forschungsgebiet, an dem sich sowohl Tanz-, Theaterwissenschaftler*innen, Kunsthistoriker*innen, Forscher*innen der Curatorial Studies als auch die Kunst- und Tanzschaffenden selbst beteiligen. Die Sichtweise der Tänzer*innen im Diskurs um die choreografischen Arbeiten im Museum macht nämlich ebenfalls einen bedeutenden Teil aus: Die Choreografin und Tanzwissenschaftlerin Sara Wookey, die bereits 2015 mit *Who cares? Dance in the Gallery & Museum* mit Choreograf*innen, Tänzer*innen und Kurator*innen über Schwierigkeiten, die mit dem Phänomen verbunden sind, gesprochen hat, steht exemplarisch für eine Debatte um die Arbeitsbedingungen und Entlohnung von Tänzer*innen und Performer*innen im Museum.[76]

An der Debatte um die Arbeitsbedingungen von Tänzer*innen und Performer*innen im Museum beteiligt sich auch Claire Bishop zu einem frühen Zeitpunkt.[77] Bishop, die sich seit Beginn der 2010er Jahre mit dem Thema Choreografie im Museum beschäftigt, wird in der vorliegenden Studie wiederholt zu Wort kommen und soll an dieser Stelle als besonders relevante Forscherin zu diesem Phänomen hervorgehoben werden. Auch sie zählt Le Roy, Bel und Charmatz zu den Choreograf*innen, die am häufigsten in Museen eingeladen werden, und führt

---

anderem die Aufsätze von Philip Bither, Thomas DeFrantz, Véronique Hudon, Shannon Jackson, Travis Chamberlain, Fabien Maltais-Bayda und Joseph Henry, Erin Joelle McCurdy und Rie Hovmann Rasmussen. Zum Kuratieren von Live Arts vgl. zudem Kap. 6 der vorliegenden Studie. Ein weiterer Aufsatz zum Einfluss der Choreografie auf das Museum wurde 2020 von Maar publiziert, vgl. Maar 2020. Darin spricht sie sich für die Wichtigkeit von Institutionen aus. Maar befasst sich schon länger mit dem Phänomen, vgl. des Weiteren unter anderem Maar 2014; Maar 2015; Maar, Kirsten: Between »Spectacle« and »Theatricality«. Zu den Erfahrungsdimensionen aktueller Inszenierungen von Performance im Ausstellungskontext und ihren Bezügen in die 1960er Jahre. In: Frisch, Simon; Fritz, Elisabeth u. Rieger, Rita (Hg.): Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken. Paderborn: Fink 2018, S. 233–249; Maar 2019. In Kap. 1.3 werden Begriffe wie ›Live Art(s)‹ noch genauer besprochen.

76 Vgl. Wookey, Sara: Who cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015. Wookey schrieb 2019 zudem einen *Open Letter to Artists*, in dem sie Arbeitsbedingungen von Tänzer*innen im Museumskontext thematisiert. Sie erklärt darin auch, weshalb sie das Angebot, in einer Marina-Abramovic-Ausstellung aufzutreten, aufgrund der schlechten Entlohnung abgelehnt hatte, vgl. Wookey 2019. Vgl. auch Wookey, Sara: Spatial Relations. Dance in the Changing Museum. Doktorarbeit, Conventry University, Conventry 2020. In Zusammenhang mit dieser Debatte ist zudem auf das Projekt *Precarious Movements. Choreography and the Museum* (2021–2024) hinzuweisen, »that aims to bring artists, researchers and institutions into dialogue about best practice to support the choreographer and the museum […]« Precarious Movements. o. D. Als Partner*innen des Projekts werden die Universität New South Wales mit der Theater- und Performancewissenschaftlerin Erin Brannigan sowie die Art Gallery New South Wales in Sydney, die Tate in London, die National Gallery of Victoria und die Monash University Museum of Art MUMA in Melbourne und die Künstlerin Shelley Lasica genannt.

77 Vgl. Bishop 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dies darauf zurück, dass sie sehr flexibel und es gewohnt seien, projektbasiert und situationsspezifisch zu arbeiten und ihre bestehenden Stücke den Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten der neuen Institution anzupassen.[78] Zudem bringt Bishop sie in Zusammenhang mit Institutionskritik: Sie stellt unter anderem die These auf, dass Tanzkunst im Museum keine Institutionskritik leisten könne, »weil sich die zugehörige Institution schlicht anderswo befindet, im Theater beispielsweise oder in der Black Box«[79]. Bishop, die diesem Zitat zufolge sowohl das Theater als auch das Raummodell der Black Box zu den Institutionen des Tanzes zählt, scheint folglich der Meinung zu sein, dass eine Kunstform, die sich ausserhalb ihrer ursprünglichen Strukturen befindet, keine Kritik an den neuen Strukturen üben könne. Obwohl ich der Meinung bin, dass nicht automatisch davon ausgegangen werden kann, dass choreografische Arbeiten im Museumskontext diesen auch kritisch reflektieren, möchte ich Bishops These in Frage stellen.

Vorangehend wurde in diesem Forschungsstand zudem dargestellt, wie es von vielen Forscher*innen der Tanz-, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte gleichermassen versäumt wurde, zu spezifizieren, in welchem Zusammenhang sich die hier genannten Choreograf*innen in Institutionskritik geübt haben. Ich werde dies, wie auch Bishops These, in der vorliegenden Studie von Fallbeispiel zu Fallbeispiel prüfen und es soll dargelegt werden, dass es durchaus Fälle von choreografischen Arbeiten im Museum gibt, die sich in Institutionskritik am Museum üben.[80] Diese Kritik ist jedoch nicht immer, oder nicht ausschliesslich, auf die Choreograf*innen zurückzuführen: Im Schlusskapitel soll deshalb erörtert werden, inwiefern diese choreografischen Arbeiten in den Zusammenhang mit New Institutionalism gebracht werden können.[81] Um dies zu erläutern, soll im Folgenden zusammenfassend auf den Begriff ›New Institutionalism‹ und dessen Diskurs eingegangen werden.

Der Begriff ›New Institutionalism‹ stammt ursprünglich aus den Sozialwissenschaften und wird zur Beschreibung von erneutem Vertrauen in Institutionen nach dem Zweiten Weltkrieg benutzt. 2003 führt der Kunstkritiker und Kurator

78 Vgl. Bishop, Claire: Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention. In: The Drama Review, 62, 2/2018, S. 22–42, hier S. 28–29.

79 Bishop, Claire: Black Box, White Cube, Public Space. In: Beeson, John u. Peters, Britta (Hg.): Out of Body. Münster: Skulptur Projekte Münster 2016, S. 1–5, hier S. 2. Etwas Ähnliches schreibt sie in Bishop 2018, S. 29.

80 Vgl. dazu insbesondere die Interventionen des Musée de la danse in Kap. 4.4.

81 Vgl. dazu Kap. 6. Dies wurde in der tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung zu diesem Phänomen bisher nur von Husemann und Gareis gemacht, vgl. Husemann 2012; Gareis 2019. In der Infobroschüre des Universitätslehrgangs *Kuratieren in den szenischen Künsten* der Universität Salzburg, den Gareis mitleitet, gibt es zudem ein Modul mit dem Titel *Kritik an den Institutionen und New Institutionalism*, vgl. Kuratieren in den szenischen Künsten o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Jonas Ekeberg den Begriff mit seiner gleichnamigen Publikation für die Beschreibung experimenteller Kunstinstitutionen in die Kunstgeschichte ein.[82] Ekeberg fasst einen Diskurs zusammen, der sich seit den 1990er Jahren um die Institution Museum dreht, die sich von innen heraus selbst zu erneuern versuche.[83] Die Befürworter*innen sehen im Museum mehr als nur einen Ort des Displays, in dem gesammelt, konserviert, archiviert und ausgestellt wird, sondern auch einen Ort der Produktion, der kritischen Debatte und des Dialogs.[84] Teil des New Institutionalism ist eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, den institutionellen Strukturen und ein Interesse an der kuratorischen Arbeit.[85] Obwohl viele der experimentellen Kunstinstitutionen, die man ursprünglich mit New Institutionalism in Verbindung brachte, mittlerweile geschlossen wurden, schwingen deren Bedingungen, Strukturen und Implikationen in vielen Kunstorganisationen der Gegenwart mit, so die Kunstwissenschaftlerin Rachel Mader.[86] Progressive Museen, die versucht haben, sich neu zu definieren, nennt die Kunsttheoretikerin Nina Möntmann »institutions of critique«, welche die Institutionskritik internalisiert und eine Art »Auto-Kritik« entwickelt haben, die von ihren Kurator*innen

82 Vgl. Ekeberg, Jonas (Hg.): New Institutionalism. Oslo: Office for Contemporary Art Norway 2003 (= Verksted, Bd. 1); Ekeberg, Jonas; Flückiger, Gabriel u. Kolb, Lucie: »The Term Was Snapped Out of the Air«. An Interview with Jonas Ekeberg. In: On Curating, 21/2013, S. 20–23, hier S. 20. Zu New Institutionalism vgl. zudem Doherty, Claire: The Institution Is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism. In: Engage, 15/2004, S. 9; Möntmann 2007; Doherty, Claire (Hg.): Situation. London: Whitechapel Art Gallery 2009 (= Documents of contemporary art); Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen. Bielefeld: transcript 2010 (= Kultur- und Museumsmanagement), S. 18; Husemann 2012; Sheikh, Simon: Burning from the Inside. New Institutionalism Revisited. In: Bismarck, Beatrice von; Schafaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 361–372; Ekeberg, Flückiger u. Kolb 2013, S. 5–16; Mader, Rachel: How to Move in/an Institution. In: On Curating 21/2013, S. 34–44; Reichensperger, Petra (Hg.): Begriffe des Ausstellens (von A bis Z). Berlin: Sternberg Press 2013, S. 28–41; Gau, Sønke: Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld. Wien: Turia + Kant 2017, S. 341–392; Brüggmann 2020. Vgl. zudem Flückiger u. Kolb 2013.

83 Vgl. Ekeberg 2003, S. 13. Vgl. Doherty, Claire (Hg.): Contemporary Art. From Studio to Situation. London: Black Dog Publishing 2004, S. 3.

84 Vgl. Ekeberg 2003, S. 11. Vgl. zudem Moreno, Inés: Opening Hours. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 77–88, hier S. 78. So wird laut Ekeberg die Struktur um ein Ausstellungsprogramm erweitert, das die Partizipation in den Mittelpunkt stellt und eine Vielzahl von Veranstaltungen beinhaltet, wie Künstler*innengespräche, Vorträge, Residencies, Workshops, Publikationen und Performances, vgl. Ekeberg 2003, S. 11.

85 Vgl. unter anderem Husemann 2012, S. 279; Sheikh 2012, S. 362.

86 Vgl. Mader 2013, S. 38.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

angenommen wurde.[87] Die Kunsthistoriker*innen Gabriel Flückiger und Lucie Kolb äussern sich aber kritisch dazu, New Institutionalism »as a replacement for the now canonized practices of institutional critique« und somit als eine neue Form von Institutional Critique zu sehen.[88]

Obwohl primär im Museumskontext von New Institutionalism die Rede ist, wird er vereinzelt auch in der Tanzwissenschaft thematisiert. Für diese Studie besonders relevant sind die Aussagen von Pirkko Husemann zum Thema: Sie schlägt 2012 die Entwicklung einer institutionellen Praxis im Tanz vor, die sich auf das Modell des New Institutionalism bezieht.[89] Nach Husemann gibt es eine kleine Anzahl Personen, die im Tanzbereich tätig sind und zeitweise als Kurator*innen arbeiten, die bereits bestehende institutionelle Modelle befragen, reevaluieren und gleichzeitig ihre eigenen Plattformen und Modelle erfinden.[90] Laut Husemann gehöre unter anderem Xavier Le Roy dazu, der zudem einer der wichtigsten Vertreter*innen der institutionellen Kritik im Tanzkunstbereich sei.[91] Obwohl »performing-arts institutions« in der Tat kritisiert werden, insbesondere im Bereich des »zeitgenössischen Tanzes«, würden die Institutional Critique und die theoretische Auseinandersetzung damit laut der Autorin im Vergleich zu den visuellen Künsten im Rückstand liegen. Husemann hält fest: »So a ›new institutionalism‹ in the strict sense of an internalized institutional critique is yet to come.«[92] 2012, im selben Jahr, in dem Husemanns Text in der Publikation *Cultures of the Curatorial* erscheint, findet Le Roys Ausstellung »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* in Barcelona statt. Obwohl Husemann vom Tanzkontext ausging und wahrscheinlich noch nichts von Le Roys Ausstellung wusste, kann Letztere als weiteres Beispiel für ihre These gesehen werden. Die vorliegende Studie bezieht sich sowohl auf den Tanz- als auch auf den Museumskontext, wie im Schlusskapitel nochmals zusammenfassend aufgezeigt wird.

87 Vgl. Möntmann 2007, o. S. Vgl. zudem Ekeberg 2003, S. 11. Als ein Beispiel wird immer wieder das Rooseum in Malmö genannt, das Anfang der 2000er Jahre von Charles Esche geleitet wurde. Es wurde 2006 geschlossen und drei Jahre später als Ableger des Moderna Museet in Stockholm wieder eröffnet und in Moderna Museet Malmö umbenannt, vgl. unter anderem Ekeberg 2003, S. 9–10; Flückiger u. Kolb: New Institutionalism Revisited 2013, S. 6–7.

88 Vgl. ebd., S. 13.

89 Vgl. Husemann 2012, S. 269–288. Die Tanzwissenschaftlerin und -Kuratorin Sigrid Gareis benutzt den Begriff ›New Institutionalism‹ ebenfalls in Verbindung mit Tanz und Choreografie. Vgl. dazu weiter unten in diesem Kapitel.

90 Vgl. Husemann 2012, S. 281.

91 Vgl. ebd. Husemann geht unter anderem auf Le Roys Langzeitprojekt *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1998–2002) ein, das auf kollektiver Improvisation und Präsentation basierte und im Bühnenstück *Project* (2003) mündete, vgl. ebd.

92 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abschliessend soll in diesem Forschungsstand noch auf Anne Teresa De Keersmaeker, die Choreografin des letzten Fallbeispiels, eingegangen werden, die in dieser Studie eine Sonderposition einnimmt: Sie gehört zwar derselben Generation von Choreograf*innen wie Le Roy, Bel und (dem etwas jüngeren) Charmatz an, wird – wie bereits erwähnt – in der tanzwissenschaftlichen Forschung jedoch nicht zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gezählt. Dazu kommt, dass sowohl De Keersmaekers choreografische Praxis als auch ihre Arbeiten für den Ausstellungskontext nicht mit Institutionskritik in Verbindung gebracht werden. Die Kuratorin von De Keersmaekers Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* (2015), Elena Filipovic, spricht sich beispielsweise sogar explizit dagegen aus: »*Work/Travail/Arbeid* is neither institutional critique nor theater critique.«[93] Während im Schlusskapitel nochmal etwas genauer auf De Keersmaekers Sonderposition innerhalb dieser Studie eingegangen wird, werde ich im fünften Kapitel die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* als exemplarisches Fallbeispiel besprechen, das aufzeigt, dass der Binarismus White Cube_Black Box in choreografischen Arbeiten wie dieser überwunden und die Raummodelle darin weitergedacht werden können. Die Choreografin gehört zudem, wie ihre drei französischen Zeitgenossen, zu den gegenwärtigen Hauptakteur*innen[94], wenn es um choreografische Arbeiten im Museum geht, und wird oftmals in diesem Zusammenhang mit ihnen besprochen.[95]

---

93 Filipovic, Elena: Vertiginous Force/The Exhibition as Work. In: dies. (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 17–34, hier S. 23.

94 Die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* wie auch De Keersmaekers choreografische Arbeit *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) wurden in unterschiedlichen Museen weltweit gezeigt, vgl. dazu unter anderem Kap. 5.5. Als weitere Arbeiten von De Keersmaeker für den Museumskontext sind *Brancusi* (2019) im Paleis voor Schone Kunsten Bozar in Brüssel, die unterschiedlichen Versionen von *Dark Red* (2020–2022), unter anderem in der Fondation Beyeler in Riehen/Basel und in der Neuen Nationalgalerie in Berlin, *Forêt* (2022, eine Zusammenarbeit mit Némo Flouret) im Musée du Louvre sowie *5Agon* (2023) im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zu nennen, vgl. Productions Rosas o. D. Neben der Künstlerin Louise Bourgeois und der Designerin Simone Rocha war De Keersmaeker zudem die dritte künstlerische Position, die das ModeMuseum Antwerpen MoMu in der Ausstellung *ECHO* (2023) in den Fokus rückte, vgl. ECHO Umhüllt von Erinnerung o. D. Die eben erwähnten Beispiele werden in der vorliegenden Studie jedoch ausgeklammert. Zu den Auswahlkriterien der hier besprochenen Arbeiten vgl. Kap. 1.3.

95 Vgl. unter anderem Guisgand, Philippe: Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2008 (= Esthétique et sciences des arts); Bishop: The Perils 2014; Lista, Marcella: Play Dead. Dance, Museums, and the »Time-Based Arts«. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 6–23; Bishop 2018; Bither, Philip: Rethinking the Role of Institutions and Curators in a New Interdisciplinary Age. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 315–319; Hovmann Rasmussen, Rie: Are You Not Entertained? Curating Per-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Forschungsstand demonstriert überdies, dass es noch viel Forschungsarbeit sowohl aus inter- als auch aus transdisziplinärer Sicht bedarf; so gibt es bisher wenige Forscher*innen, die in beiden Disziplinen der Tanzwissenschaft und Kunstgeschichte genügend bewandert sind.[96] Dies lässt sich beispielsweise anhand der institutionskritischen Texte von Brian O'Doherty, die zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin Artforum veröffentlicht wurden und die sich mit dem weissen Museumsraum auseinandersetzen, aufzeigen: Obwohl O'Doherty darin wiederholt auf die Raum- und Kunstwahrnehmung der Betrachter*innen eingeht, lässt er deren physische Körper dabei fast gänzlich aussen vor. Während der White Cube in der Forschung wiederholt auf ästhetische, raumtheoretische, ideologische und politische Fragen hin erforscht wurde, fehlt bisher eine Auseinandersetzung mit O'Dohertys Verständnis von Körperlichkeit.[97] Die vorliegende Studie leistet einen fundierten Beitrag, um diese Lücke zu schliessen.

---

formance within the Institution. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 348–354; Wood, Catherine: Performance in Contemporary Art. London: Tate Publishing 2018; Wood, Catherine; Janevski, Ana u. Laurent, Serge: Regards croisés entre MoMA, la Tate Modern et le Centre Pompidou. In: 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), S. 122–142; Andrade Ruiz 2023. De Keersmaeker und Le Roy waren zudem, zusammen mit Elena Filipovic, am 22.3.2015 Teil der Gesprächsrunde *Dance and the Exhibition Form* im Kaaitheater in Brüssel (eine Zusammenarbeit mit dem WIELS und dem Festival Performatik), vgl. Dance and the Exhibition Form o. D.

96 Die fehlende tanzwissenschaftliche Expertise einiger Kurator*innen wird in der Forschung immer wieder thematisiert, so auch Nicole Haitzinger, vgl. Haitzinger 2019, S. 182. Sie nennt verschiedene Publikationen, die dies ebenfalls attestieren: Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld: transcript 2010; Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld: transcript 2011 (= Image, Bd. 28); Butte, Maren u.a. (Hg.): Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance. Berlin: Sternberg Press 2014; Hemken, Kai-Uwe: Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2015 (= Image, Bd. 64). Vgl. Haitzinger 2019, S. 182, FN 3. Auch die Kunsthistorikerin Katharina de Andrade Ruiz hält fest, dass sie mit ihrer Dissertation *Wie kommt Tanz ins Museum?* beabsichtigt, »eine Lücke aus kunsthistorischer Perspektive, doch mit einer interdisziplinären Herangehensweise zu füllen«, vgl. Andrade Ruiz 2023, S. 30. Vgl. dazu auch Kap. 6 in der vorliegenden Studie.

97 Vgl. O'Doherty u. Kemp 1996. Vgl. zudem Kap. 5.2-5.4 und Kap. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.3 Begriffsklärungen

Ich möchte mich an dieser Stelle etwas ausführlicher mit Begriffsklärungen befassen, weil mein Verständnis gewisser Begriffe, wie ich an sie herantrete und sie verwende, grundlegend für die differenzierte Besprechung der Fallbeispiele dieser Studie sind. Wie der Titel dieser Forschungsarbeit, *Choreografie im Museum als Institutionskritik. Räumlichkeiten zwischen White Cube und Black Box,* erahnen lässt, geht es um Begriffe und Diskurse, die eine eigene Geschichte haben und die in eine bestimmte Konstellation gesetzt werden. Da die hier vorgestellten Choreograf*innen Arbeiten für den Ausstellungskontext entwickeln, wird das ›Ins-Verhältnis-Setzen zum Museum‹ in der vorliegenden Studie besonders präsent sein. Wie im Forschungsstand deutlich wurde und hier nochmals aufgezeigt wird, beziehe ich mich dabei auf bereits existierende Diskurse in der Tanz-, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und in den Curatorial Studies. Während ich mich mit den Begriffen ›White Cube‹ und ›Black Box‹, ihren Diskursen und ihrem Binarismus zu einem späteren Zeitpunkt auseinandersetzen werde[98], möchte ich im Folgenden auf die Begriffe ›Choreografie‹, ›Museum‹, ›Theater‹, ›Raum‹ sowie ›Institutionskritik‹ eingehen.

Choreografie

Wie in der Literatur zu choreografischen Arbeiten im Museum deutlich wird, werden unterschiedliche Begriffe verwendet, um diese zu benennen. Neben den deutschen Begriffen und ihren englischen Pendants ›Choreografie‹/›choreography‹[99] und ›Tanz‹/›dance‹[100] wird auch auf ›Performance(-Kunst)‹/ ›Performance Art‹/›performance‹[101] sowie ›performative Künste‹/›Performing Arts‹[102] respektive ›Live Art(s)‹[103], die oftmals als Überbegriffe für flüchtige Bewegungskunst verwendet werden, zurückgegriffen. Ich ziehe es vor, von ›choreografischen Arbeiten‹ zu

98 Vgl. dafür Kap. 5.2-5.4.

99 Vgl. beispielsweise Copeland, Mathieu (Hg.): Choreographing Exhibitions. Dijon: Les presses du réel 2013; Maar 2020.

100 Vgl. beispielsweise Birringer, Johannes: Dancing in the Museum. In: PAJ. A Journal of Performance and Art, 33, 3/2011, S. 43–52; Ostwald, Julia: Tanz ausstellen | Tanz aufführen. Choreographie im musealen Rahmen. München: epodium 2016 (= off epodium, Bd. 8); Andrade Ruiz 2023. Spies benutzt sowohl den Begriff ›Choreografie‹ als auch ›Tanz‹, vgl. Spies 2020.

101 Vgl. beispielsweise Hovmann Rasmussen 2018; Levine, Abigail: Being a Thing. The Work of Performing in the Museum. In: Women & Performance, 23, 2/2013, S. 291–303.

102 Vgl. beispielsweise Chevalier, Mouton Rezzouk u. Urrutiaguer 2015; Malzacher, Tupajić u. Zanki 2010. Haitzinger verwendet den Begriff ›szenische Kunst‹, vgl. Haitzinger 2019.

103 Vgl. beispielsweise Davida u.a. 2018. Dieser Begriff dient im englischsprachigen und teilweise auch im deutschen Diskurs (sowie in der vorliegenden Studie) als Sammelbegriff für die performativen Künste. ›Live Art‹ wurde bereits 1979 von RoseLee Goldberg als weiterer Begriff für Performance Art verwendet, vgl. Goldberg, RoseLee: Performance. Live Art 1909 to

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

sprechen, wie beispielsweise der Tanz- und Theaterwissenschaftler Franz Anton Cramer.[104] Diese Bezeichnung ist an einen bestimmten Choreografie-Begriff angelehnt, auf den ich kurz eingehen möchte. Siegmund setzt sich 2010 mit den Begriffen ›Choreografie‹ (der sich aus den griechischen Begriffen ›choros‹ und ›graphein‹, Bewegung und Schreiben, zusammensetzt[105]) und ›Tanz‹ auseinander und hält fest, dass sie nicht gleichzusetzen sind.[106] Wie die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter 2014 festhält, »[bleibt] eine allgemeine Definition von Tanz, als rhythmische, strukturierte Körper-Bewegung in Zeit und Raum […] angesichts der Komplexität des Gegenstandes zu unspezifisch«[107]. Laut der Tanzwissenschaftlerin Gitta Barthel, die über die *Loslösung der Choreografie vom Tanz* schreibt, sieht Siegmund »den Tanz als einen Bestandteil von Choreografie und Choreografie als dessen übergeordnete Struktur«[108]. Die Aussagen der hier exemplarisch genannten Forscher*innen zeigen auf, wie sich das Tanz- und Choreografie-Verständnis wandelt und erweitert hat.

Ich möchte dieses Argument auch in Zusammenhang mit meinen Fallbeispielen fruchtbar machen: Was im Museum passiert, lässt sich mit dem Begriff ›Tanz‹ nicht in seiner Komplexität erfassen und es bedarf eines breiteren Begriffs, um dieses Phänomen zu beschreiben. Die Tanzwissenschaftlerin Johanna Hilari belegt in ihrer Dissertation über *Expanded Choreography – Expanded Cinema*, dass sich am Beispiel »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* ein erweiterter Choreografie-Begriff, der in solchen Arbeiten zum Tragen kommt, aufzeigen lässt: Sie verweist dabei auf die Annahme von Siegmund, dass eine solche Arbeit »nicht nur menschliche Körper und ihre Bewegung [gliedert], sondern auch andere Körper oder Elemente anordnet«[109].

---

the Present. New York, NY: Abrams 1979. Auf Französisch wird der Begriff ›spectacle vivant‹ benutzt, vgl. Chevalier 2018.

104 Vgl. Cramer 2013, S. 1–9, hier S. 9.

105 Vgl. Brandstetter, Gabriele: Choreographie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 54–57, hier S. 54.

106 Vgl. Siegmund, Gerald: Choreografie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Jeschke, Claudia u. Haitzinger, Nicole: Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke. München: epodium 2010 (= Derra dance research, Bd. 2), S. 118–129, hier S. 120–124.

107 Brandstetter, Gabriele: Tanz. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 352–357, hier S. 352.

108 Barthel, Gitta: Choreografische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und Kultureller Bildung. Bielefeld: transcript 2017, S. 32–37, hier S. 35.

109 Hilari, Johanna. Expanded Choreography – Expanded Cinema. Choreografische Verfahren der Erweiterung. Doktorarbeit, Universität Bern, Bern 2022, S. 8; Siegmund, Gerald: Theater- und Tanzperformance zur Einführung. Hamburg: Junius 2020 (= Zur Einführung), S. 213. Die Publikation der Dissertation von Johanna Hilari ist für das Jahr 2025 anvisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In Zusammenhang mit Le Roy geht Hilari zudem auf »die institutionelle und räumliche Entgrenzung des tanzgeschichtlich eher an den Raum beziehungsweise an die Institution Theater gebundenen Choreografiebegriffs« ein.[110] Ich bin ebenfalls der Meinung, dass die hier besprochenen choreografischen Arbeiten, für die »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* exemplarisch steht, auf räumlicher, zeitlicher, körperlicher sowie institutioneller Ebene mit einer hohen Komplexität verbunden sind, die nicht nur einen breiten Choreografie-Begriff erfordern, sondern diesen gegebenenfalls sogar selbst erweitern, wie Hilari vorschlägt.[111]

In Anlehnung an das englische Pendant ›dance‹, das in der englischsprachigen Literatur zu den Fallbeispielen mehrheitlich verwendet wird, um das Phänomen Choreografie im Museum zu beschreiben, werde ich dennoch vereinzelt von Tanzkunst, seltener auch von Tanz sprechen.[112] So benutzen die Choreograf*innen meiner Fallbeispiele selbst unterschiedliche Begriffe, um ihre Arbeit im Museumskontext zu beschreiben. Jérôme Bel zieht beispielsweise die Bezeichnung »choreografical field« vor, weil sie ein breiteres Feld umfasse und er zu den Choreograf*innen gehöre, die bis an die Grenze (»limit«) dieses Feldes gehen wollen, »and extend this field«[113]. Boris Charmatz hingegen präferiert den Begriff ›Tanz‹: »La danse est beaucoup plus large que le chorégraphique […].«[114] Obwohl sich Bel und Charmatz nicht einig über den Begriff sind, wird in beiden Aussagen das Bedürfnis nach dessen Erweiterung deutlich.

Eine Bezeichnung, die ich gänzlich vermeiden werde, ist ›zeitgenössischer Tanz‹: Ähnlich wie ich in Kapitel 2.2 zum Judson Dance Theater anhand des problematischen Begriffs ›Postmodern Dance‹[115] argumentiere, lässt diese Bezeichnung vermuten, dass Choreograf*innen, die dem ›zeitgenössischen Tanz‹ zugeschrieben

110 Vgl. Hilari 2022, S. 8–9.

111 Zu Expanded Choreography vgl. unter anderem Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 9; Ingvartsen, Mette: EXPANDED CHOREOGRAPHY. Shifting the Agency of Movement in The Artificial Nature Project and 69 Positions. Doktorarbeit, Lund University Sweden, Lund 2016; Huschka, Sabine u. Siegmund, Gerald (Hg.): Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven. Berlin: Neofelis 2022; Leon, Anna: Expanded Choreographies – Choreographic Histories. Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion), Bielefeld: transcript 2022 (= TanzScripte, Bd. 63). Zu »expanded notion of choreography« in Zusammenhang mit Besucher*innen im Museum vgl. zudem Maar 2020, S. 255.

112 Beispielsweise in Zusammenhang mit Choreograf*innen und Forscher*innen, deren Aussagen ich zur Argumentation beiziehe.

113 Bel spricht darüber im Panel *Not conceptual* (2007), das im Rahmen des Programms *Parallel Voices* in den Siobhan Davies Studios in London stattfand und an dem Bel, Cvejić sowie die Choreografen Jonathan Burrows und Le Roy teilnahmen. Für die Aufzeichnung des Panels vgl. Parallel Voices 2007 – Not Conceptual 2013.

114 Charmatz o. D. [2009], S. 1. Frei übersetzt: »Tanz ist viel umfassender als Choreografie.«

115 Vgl. Kap. 2.2.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werden, einen gemeinsamen Stil aufweisen, was ihrer Heterogenität und Komplexität nicht gerecht wird.[116] In aller Kürze kann zusammenfassend festgehalten werden, dass der Begriff ›zeitgenössischer Tanz‹ inzwischen diffus geworden ist und mittlerweile eine Vielzahl von Choreografie- und Tanzstilen, Handschriften, Arbeitsweisen und gar Generationen umfasst. Ich werde das Adjektiv ›zeitgenössisch‹ folglich einzig (und nur vereinzelt) benutzen, um die Generation von Konzepttanz-Choreograf*innen[117] und Anne Teresa De Keersmaeker zeitlich von der älteren Generation von Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen[118] abzugrenzen.

In Zusammenhang mit Letzteren muss ein weiterer Begriff besprochen werden; so ist es auffällig, dass vermehrt von ›performance(s)‹ die Rede ist, um ihre Arbeit zu beschreiben.[119] Auch in der Literatur zu Le Roy werden neben den Begriffen ›Tanz‹ und ›Choreografie‹ ›performance‹[120] sowie ›dance performance‹[121] verwendet.[122] Während in der deutschen Sprache mit dem Begriff ›performance‹ eine Verbindung zur Performance Art hergestellt wird, ist er im englischen Sprachgebrauch jedoch breiter zu fassen: Er bedeutet Aufführung, Auftritt oder Darbietung, weshalb verständlich ist, dass im englischsprachigen Raum in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten generell von einer ›performance‹ gesprochen wird. Die Tanzhistorikerinnen Susanne Traub und Christina Thurner gehen in den 2000er Jahren

116 Vgl. diesbezüglich Clavadetscher, Reto u. Rosiny, Claudia (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2007 (= TanzScripte, Bd. 10). In einem Gespräch mit Janevski geht Wavelet unter anderem auf die Problematik des Begriffs ›Contemporary Dance‹, auch in Zusammenhang mit ›Modern Dance‹ und ›Postmodern Dance‹, ein, vgl. Janevski, Ana u. Wavelet, Christophe: How to Write a Counter-History. A Conversation. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 37–52, hier S. 37. Zum Begriff vgl. zudem Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 8.

117 In Kap. 3.1 lege ich dar, dass ich den kontroversen Begriff ›Konzepttanz‹, im Gegensatz zu ›Postmodern Dance‹, verwenden werde. Dies unter anderem aufgrund dessen, dass sich in der Arbeit der Choreograf*innen, die diesem zugeschrieben werden, trotz aller Heterogenität der Stile und Ästhetiken durchaus auch Gemeinsamkeiten erkennen lassen.

118 In Kap. 2.2 werde ich zudem auf die Bezeichnung ›Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen‹ eingehen.

119 Vgl. beispielsweise Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Middletown: Wesleyan University Press 1993.

120 Vgl. beispielsweise Cvejić 2010, o. S.; Lista 2013; Sharpe 2014. Oft werden die Darsteller*innen, die in Le Roys Arbeiten auftreten, ›performers‹ genannt.

121 Vgl. Cvejić, Bojana: Xavier Le Roy's »Retrospective«. Choreographing a Problem, and a Mode of Production. In: dies. (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 9–18, hier S. 13. Diese Bezeichnung wird von Banes auch in Zusammenhang mit den Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen benutzt, vgl. Banes: Terpsichore 1993, S. xviii.

122 Le Roys eigene Definition von Choreografie lautet: »[A]n artificially staged situation.« Le Roy zit. in Cvejić: Xavier Le Roy's Retrospective 2014, S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Frage nach, wo Choreografie respektive Tanz aufhört, wo Performance Art anfängt und ob man diese überhaupt noch trennen kann.[123] Le Roy selbst weigert sich, seine Arbeit als ›Performance Art‹ zu bezeichnen, da diese bestimmte Elemente der choreografischen Arbeit, wie beispielsweise Tanzproben, ausschliesse.[124] Er präferiert die Bezeichnung ›Performing Arts‹, die viel breiter zu fassen sei und die laut Le Roy jegliche Kunstform beinhaltet, die »a theatrical relationship between viewer and performer« eingehe.[125] Claire Bishop sieht den Unterschied zwischen Performance Art und Performing Arts im Kontext, in dem die Arbeiten kreiert wurden; so zählt sie zu Letzteren »works by those trained in theater, dance, music«[126]. Ähnlich argumentiert Shannon Jackson, die Performance Art und Performing Arts, die den Weg ins Museum finden, nicht gleichsetzt: Während Erstere für den Museumskontext kreiert werde, werden Letztere, ursprünglich »staged for a proscenium theater«, in den White Cube transferiert.[127] Es wird deutlich, dass hier Phänomene aufeinandertreffen, die vor allem institutionell geprägt sind. Eine Unterscheidung zwischen Performance Art und den choreografischen Arbeiten im Museum scheint mir wichtig: So ist die Institution und damit der Arbeitskontext der Performancekünstler*innen das Museum, während diejenige der Choreograf*innen für gewöhnlich das Theater ist.[128]

Laut der Kunsthistorikerin und Kuratorin RoseLee Goldberg ist Performance Art jedoch zu einem Sammelbegriff geworden, der ebenso für die Arbeit von Choreograf*innen gelten kann.[129] Dies demonstrieren unter anderem ihre Publikationen zu Performance Art, die auch Choreograf*innen wie Bel, Le Roy, Simone Forti und Yvonne Rainer besprechen.[130] Sara Wookey hingegen plädiert dafür, wieder

123 Vgl. Traub, Susanne: Zeitgenössischer Tanz. Terminologie und Entwicklung. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel: Bärenreiter 2001, S. 181; Thurner 2009.

124 Vgl. Lista 2013, S. 27.

125 Vgl. Le Roy o. D. Vgl. zudem Lista 2013, S. 27. In Zusammenhang mit Le Roys Arbeiten werde ich folglich auch von Performer*innen sprechen.

126 Bishop 2018, S. 24.

127 Vgl. Jackson 2018, S. 8.

128 Obwohl sich Tino Sehgal, der unter anderem Tanz studiert und zu Beginn seiner Karriere als Tänzer gearbeitet hat, nicht als Performancekünstler versteht, ist die Institution, in der er seine Arbeit seit den 2000er Jahren präsentiert, das Museum. In Kap. 3.5 werde ich ihn und Le Roy in einen Zusammenhang bringen und etwas ausführlicher darauf eingehen. Andere Künstler*innen wie Maria Hassabi, Anne Imhof und Alexandra Pirici, deren Arbeiten zwar choreografische Aspekte aufweisen, die jedoch wie Sehgal ebenfalls ausschliesslich im Museumskontext arbeiten, werden in der vorliegenden Studie ausgeklammert.

129 Vgl. Goldberg, RoseLee: Die Kunst der Performance vom Futurismus bis heute. Berlin: DKV 2014 (= Dkv Kunst kompakt, Bd. 8), S. 249.

130 Vgl. Goldberg, RoseLee: Performance Live Art since the 60s. London: Thames & Hudson 1998; Goldberg 2014; Goldberg, RoseLee: Performance Now. London: Thames & Hudson 2018; Wood 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vermehrt von »dance« zu sprechen, »because I want to demonstrate that it is both necessary to re-insert the word into the discourse of the museum (which tends to default to using the word performance) and, also, because there are particular skills within the training of the dance artist«[131].

Wenn von choreografischen Arbeiten im Museum die Rede ist, werden neben den eben besprochenen Begriffen zudem neue Bezeichnungen erfunden, um das Phänomen zu beschreiben: Zu den Beispielen gehören ›Dance Exhibition‹[132], ›Choreographed Exhibition‹[133], ›Performed Exhibition‹[134] und ›Live-Tanz-Ausstellung‹[135]. In Zusammenhang mit Charmatz' Musée de la danse ist auch von ›Dancing Museum‹[136] und ›Live Museum‹[137] die Rede. Ich werde diese Begriffe in der vorliegenden Studie nicht verwenden, jedoch zwei Unterscheidungen machen: Wenn die choreografischen Arbeiten ursprünglich für den Theaterkontext erschaffen wurden, werde ich teilweise die Bezeichnung ›Tanzstück‹ verwenden, wenn sie sich in ihrer Präsentationsform im Museum nicht sonderlich von der im Theater unterscheiden.[138] Wurden die choreografischen Arbeiten jedoch für den Museumskontext geschaffen und dafür das Format der Ausstellung übernommen, werde ich von ›Ausstellung‹[139] sprechen, jedoch ohne den ›Tanz‹-Zusatz. Dies, weil ich sowohl

131 Wookey 2020, S. 39. Wookey argumentiert, dass der Begriff ›dance‹ auch in der Performance- und Tanzwissenschaft vermehrt mit dem Begriff ›performance‹ ersetzt werde, wie sie anhand von Susan Foster, Lepecki und Catherine Wood aufzeigt. Sie geht zudem auf »dance-trained« Choreograf*innen wie De Keersmaeker ein, in deren Zusammenhang die Tate Modern durchgehend von »performance« spricht, vgl. ebd.

132 Vgl. unter anderem Akıncı, Eylül Fidan: Dance Exhibition as Retrospective as Pilgrimage. A Review of »Work/Travail/Arbeid«. In: Advocate, 28, 2/2017, S. 35–39; Bishop 2018.

133 Vgl. unter anderem Choreographing Exhibitions 2016.

134 Vgl. Siegmund, Gerald: Addressing the Situation. Xavier Le Roy's »Retrospective« and Aesthetic Subjectivity. In: 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), S. 21–35, hier S. 21. Der Begriff ›Live Installation‹ taucht zudem vereinzelt auf, vgl. Bishop 2018, S. 25.

135 Vgl. Andrade Ruiz 2023, S. 153.

136 Vgl. Westerman, Jonah u. Wood, Catherine: From the Institution of Performance to the Performance of Institutions. In: Ferdman, Bertie u. Stokic, Jovana (Hg.): The Methuen Drama Companion to Performance Art. London: Bloomsbury 2020, S. 220–246, hier S. 239. *Dancing Museums* war zudem der Titel eines dreijährigen Programms (2015–2017), das von der Europäischen Union finanziert wurde und an dem fünf westeuropäische Tanzorganisationen sowie acht Museen teilnahmen. Vgl. Dancing Museums o. D.

137 Vgl. MMK Talks 2011.

138 Als Beispiel ist De Keersmaekers Arbeit *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) zu nennen, welche die Choreografin auch in verschiedenen Museen weltweit gezeigt hat, vgl. dazu Kap. 5.5.

139 Mit ›Ausstellung‹ nutze ich einen Begriff aus der bildenden Kunst, der seit Jahrzehnten debattiert wird und in Bewegung ist, um ein bestimmtes Format zu beschreiben. Zur Ausstellung

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eine Differenzierung als auch eine Abgrenzung von Tanzkunst und Ausstellung vermeiden möchte: So werden mit dieser Differenzierung einerseits Disziplinen hervorgehoben, die auch mit einer institutionellen Differenzierung verbunden sind. Andererseits erweckt der ›Tanz‹-Zusatz den Anschein, dass es sich um keine ›normale‹ Ausstellung handelt, weil sie mit Tanz operiert.

Raum

In den hier besprochenen Fallbeispielen stehen choreografische Arbeiten, die im Ausstellungsraum präsentiert werden, im Mittelpunkt. Wie definiert sich dabei Raum? Ausgehend von Gabriele Brandstetters oben bereits erwähnter allgemeiner Definition von Tanz »als rhythmische, strukturierte Körper-Bewegung in Zeit und Raum«[140] sehe ich eine Parallele zum Kuratieren. Dieses wird von Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff und Thomas Weski unter anderem als »directing«, »choreographing« und »organizing spaces«[141] beschrieben. Raum organisieren und choreografieren trifft folglich sowohl auf die choreografische als auch auf die kuratorische Praxis zu.[142]

In den hier besprochenen Fallbeispielen definiert sich Raum unterschiedlich, wie die folgenden Kapitel zeigen werden. Wie der Titel des Kapitels *Raum für Choreografie* beschreibt, ging es Trisha Brown und den Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen beispielsweise in erster Linie um ein Bedürfnis nach Raum, um ihre Arbeiten präsentieren zu können. Der Begriff ›Raum‹ ist in diesem Zusammenhang sowohl sinnbildlich als auch architektonisch zu verstehen. Da sie auf alternative Räumlichkeiten zur Proszenium-Bühne und zur Black Box[143] ausweichen mussten,

---

vgl. exemplarisch Staniszewski, Mary Anne: The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, MA: MIT Press 1998; Meister, Carolin u. Hantelmann, Dorothea von (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich: Diaphanes 2010; Bismarck, Beatrice von u.a. (Hg.): Timing. On the temporal dimension of exhibiting. Berlin: Sternberg Press 2014 (= Cultures of the Curatorial); Bismarck 2015. Katharina de Andrade Ruiz setzt sich in ihrer Dissertation unter anderem mit der Forschungsfrage auseinander, wie die Tanzkunst im Format der Ausstellung präsentiert werden kann, vgl. Andrade Ruiz 2023, S. 47–78. Vgl. zudem S. 197, FN 115 in dieser Studie.

140 Brandstetter 2014, S. 352.

141 Bismarck, Beatrice von; Schafaff, Jörn u. Weski, Thomas: Introduction. In: dies. (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 7–20, hier S. 10.

142 Zum Kuratieren in den performativen Künsten vgl. unter anderem Kap. 6.

143 Zum Theaterraum vgl. unter anderem Kap. 2.2, zum White Cube und der Black Box vgl. Kap. 5. Zum ›Spatial Turn‹ in der Tanzwissenschaft vgl. unter anderem exemplarisch Hardt, Yvonne: Insideout. Spatial Turn in der Tanzwissenschaft und die Choreographien von Sasha Waltz. In: Lampert, Friederike (Hg.): Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Münster: LIT 2010, S. 141–156.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

definierte sich der Raum, in dem sie auftraten, über die Ortsspezifität. Ortsspezifität beschreibt »Kunst für einen bestimmten Ort, die mit diesem untrennbar verbunden ist und sich dabei nicht nur formal (architektonisch, funktional), sondern auch inhaltlich (historisch, soziologisch, poltisch) mit diesem befasst«, beschreibt es die Kunsthistorikerin Doris Krystof.[144] Die Choreograf*innen des Judson Dance Theater gingen auf den jeweiligen Ort respektive Raum – sei das der öffentliche Raum, eine Kirche, ein Museum – und seine Funktionalitäten ein und liessen diese Teil der Choreografie werden.[145]

Für die jüngere Generation von Choreograf*innen, die in dieser Studie besprochen wird, ist die Ortsspezifität in ihren Arbeiten im Museum ebenfalls zentral: Xavier Le Roy und Anne Teresa De Keersmaeker gehen jedoch noch einen Schritt weiter als Brown, indem sie im Museum mit der »Aufteilung des Raumes in Zuschauerraum und Szene«[146], wie es Kirsten Maar beschreibt, brechen. Der gesamte Ausstellungsraum in diesen Fallbeispielen, in dem sich (mehrheitlich) keine Objekte befinden, ist folglich sowohl Bühne als auch Zuschauer*innenraum und wird von allen Anwesenden, Tänzer*innen und Besucher*innen gleichermassen, definiert. Dabei wird deutlich, dass, obwohl in der kunsthistorischen und tanzwissenschaftlichen Forschung über diese choreografischen Arbeiten immer wieder von White Cube die Rede ist – ein Raum, der in Theorie austauschbar wäre –, in den Fallbeispielen die architektonischen Eigenheiten dieser Ausstellungsräume zum Vorschein kommen und Teil der choreografischen Arbeiten werden.[147]

144 Vgl. Krystof, Doris: Ortsspezifität. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2006, S. 231–236, hier S. 231. Der Begriff ›site-specific‹ umfasst ab den 1960er Jahren »projekthafte und aktionistische Interventionen […] sowie skulpturale und installative Arbeiten, die sich dauerhaft oder temporär mit einem Ort verbinden«, vgl. Krystof 2006, S. 231. Es folgt ein Abschnitt über Arbeiten von Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke und über die institutionskritischen Ansätze von ortsspezifischer Kunst, vgl. Krystof 2006, S. 234. Zu diesen vier Künstlern vgl. zudem weiter unten in diesem Kapitel.

145 Vgl. dazu unter anderem Brandstetter, Gabriele: Written on Water. Choreographies of the Curatorial. In: Bismarck, Beatrice von; Schafaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 119–134, hier S. 126. Vgl. zudem Kap. 2.2 und 2.3 dieser Studie.

146 Maar, Kirsten: Choreographie und Installation des Raumes. In: Lampert, Friederike (Hg.): Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Münster: LIT 2010, S. 180. Vgl. dazu beispielsweise Kap. 3.3 und 5.5 dieser Studie.

147 Auf S. 202–203 erläutere ich beispielsweise, dass *Work/Travail/Arbeid* von De Keersmaeker bisher immer in Räumen gezeigt wurde, die streng genommen keine White Cubes (mehr) sind.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Museum/Theater

In dieser Studie wird oft von ›dem Museum‹ und ›dem Theater‹ die Rede sein. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass ›das‹ Museum (respektive ›das‹ Theater) als solches nicht existiert, wie auch der Kunsthistoriker Jonah Westerman und Catherine Wood festhalten. Die »singular identity«, welche dem Museum so übergestülpt wird, werde der Realität nicht gerecht: »[N]o two museums are alike in how they balance the multifaceted demands of mission, marketing, and money […].«[148] Auch die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Nicole Haitzinger schreibt über »Theater und Museum im Singular« und dass die vorgenommene perspektivische Verkürzung zur »provisorischen Konturierung des grossen westlichen Narrativs« dient: »Als Monopole konstruiert, werden sie zum Exportmodell.«[149] Museum und Theater seien letztlich laut Haitzinger nur im Plural zu denken.[150] Ähnlich wie es die Tanzwissenschaftlerin Susanne Franco und die Performancewissenschaftlerin Gabriella Giannachi in ihrem Aufsatz *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum* mit der Bezeichnung »museum space«[151] tun, wenn sie über das Phänomen von choreografischen Arbeiten im Museum schreiben, werde ich allerdings weiterhin von ›dem Museum‹ und ›dem Theater‹ sprechen. Ich benutze diese Bezeichnung, wie Franco und Giannachi, um eine Institution auf unterschiedlichen Ebenen zu bestimmen, somit nicht nur das Gebäude oder seinen Raum, sondern auch seine Funktion und Rolle innerhalb der Gesellschaft und spezifisch in Zusammenhang mit der Entwicklung der hier vorgestellten choreografischen Arbeiten.

Institutionskritik

Den Begriff ›Institutional Critique‹ wurde im Kontext der bildenden Kunst zum ersten Mal von der Künstlerin Mel Ramsden 1975 verwendet.[152] Populär wurde der Begriff, nachdem die Künstlerin Andrea Fraser ihn 1985 in einem Text über die Künstlerin Louise Lawler rückblickend benutzte: 1980 fragte Lawler drei Kunstkritiker*innen, kurze Texte zu schreiben, die sie auf ein kleines Zündholzbriefchen drucken

148 Westerman u. Wood 2020, S. 221.

149 Haitzinger 2019, S. 183–185, hier S. 183. Sie geht in diesem Zusammenhang auch auf den White Cube und die Black Box ein.

150 Vgl. ebd., S. 184.

151 Franco, Susanne u. Giannachi, Gabriella: Moving Spaces. Rewriting Museology Through Practice. In: dies. (Hg.): Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum. Venedig: Ca' Foscari 2021 (= The Future Contemporary, Bd. 1), S. 9–16, hier S. 9.

152 Vgl. Ramsden, Mel: On Practice [1975]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 170–205. Zur Institutional Critique vgl. zudem Kap. 2.3 und 3.5 dieser Studie.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

wollte, jedoch keine*r willigte ein.[153] Während Lawler laut Fraser die Eigenheiten sowohl der Arbeitsteilung in der Kunstwelt zwischen Künstler*innen, Kunsthändler*innen und Kritiker*innen, die ihnen bestimmte Plätze und Funktionen zuweist, als auch die ideologischen Mechanismen, die die Urheberschaft und den Besitz von Kunst festlegen, hinterfragt, hätten die Kritiker*innen »opted to preserve their proper place of publication, their proper function«[154]. Fraser verweist in ihrem Text zudem auf die »post-studio practices of the ›70s‹«, insbesondere auf die Künstler Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke und Daniel Buren, die sich auf unterschiedliche Weisen in Institutionskritik übten.[155] Diese künstlerischen Positionen kritisierten ökonomische, soziale und politische Verhältnisse, die die Bedingungen bestimmen, die in den Institutionen herrschen.[156] Asher, der in den 1970er Jahren den Galerieraum teilweise umbaute und ansonsten leer liess, ging es unter anderem um eine Offenlegung der ökonomischen Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs; ähnlich war es bei Broodthaers, dessen fiktives *Musée d'Art Moderne* (1968–1972) als kritischer Kommentar zur Rolle der Kunst und der Funktion des Museums in der Gesellschaft gelesen werden kann. Haacke indes kritisierte ökonomische und sozioökonomische Aspekte, indem er insbesondere die Finanzierung und Spenden für Museen und Galerien, und somit ein Netzwerk sozialer und wirtschaftlicher Beziehungen, sichtbar machte. Buren, der seine Arbeiten ab 1969 vorzugsweise im öffentlichen Raum statt im Museum zeigte, kritisierte damit unter anderem institutionelle Hierarchien und hinterfragte, wo ein Kunstwerk präsentiert wird: So drücke das Museum allem, was in ihm ausgestellt wird, seinen Stempel (›mark‹) und Rahmen (›frame‹) auf und »everything that the Museum shows is only considered and produced in view of being set in it«[157].

153 Vgl. Fraser, Andrea: In and Out of Place [1985]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 292–301, hier S. 292. Wenig später spricht auch Benjamin Buchloh von »Institutional Critique«, vgl. Buchloh, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. In: October, 55/1990, S. 105–143.

154 Fraser 2009, S. 292.

155 Vgl. Fraser 2009, S. 293. Die Liste dieser vier Künstler sei Fraser erstmals 1982 in einem Essay von Benjamin Buchloh begegnet, schreibt sie im Artforum in 2005, vgl. Buchloh, Benjamin H. D.: Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: Artforum, September 1982, S. 43–56, hier S. 48; Fraser, Andrea: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique [2005]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 408–417, hier S. 409. Franziska Brüggmann bezeichnet diese vier Künstler, in Anlehnung an Buchloh, als »Urväter« von Institutionskritik, vgl. Brüggmann 2020, S. 27.

156 Der folgende Abschnitt bezieht sich unter anderem auf Fraser 2005.

157 Buren, Daniel: The Function of the Museum [1970]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 102–106, hier S. 103.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (2006) fasst der Kunsttheoretiker Johannes Meinhardt zusammen, dass Institutionskritik als eine Haltung innerhalb der Kunst beschrieben wird, die sich in »künstlerischen Arbeiten und Verfahrensweisen [finden lasse], welche die gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs von Kunst analytisch untersuchen«[158]. Während sich die oben genannten Relationen spezifisch auf die Institution Museum bezogen, ist Institutionskritik jedoch nicht nur bildenden Künstler*innen vorbehalten. Wie die Kunstwissenschaftlerin Franziska Brüggmann 2020 festhält, hat sich Institutionskritik zu einem Sammelausdruck gewandelt: »Er steht für eine Vielzahl reflexiver Praktiken, welche die Bedingungen des Ausstellens und der Institution Kunst sowie ihr System untersuchen, transparent machen und hinterfragen. «[159]

Wie im Forschungsstand in dieser Studie aufgezeigt wurde, bedienen sich sowohl Tanz-, Theaterwissenschaftler*innen, Kunsthistoriker*innen als auch Choreograf*innen in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum dieses Begriffs. Es wurde zudem dargelegt, dass der Institutionskritik in der Tanz- und Theaterwissenschaft bisher weniger Beachtung geschenkt wurde als beispielsweise in der Kunstgeschichte; so ist es verständlich, dass Erstere auf Letztere Bezug nehmen. Haitzinger beschreibt es folgendermassen: »Curating in dance and the performing arts is a young field of research that (still) borrows definitions, theses, and insights primarily from the relevant theories on curating from the discursive context of the visual arts.«[160] Was Haitzinger für das Kuratieren von performativen Künsten schreibt, kann auch auf dieses spezifische Thema der Institutionskritik übertragen werden.

Wenn ich in dieser Studie über Institutionskritik schreibe, dann in Bezug auf die Referenzen in Zusammenhang mit meinen Fallbeispielen.[161] Wie im Forschungsstand aufgezeigt wurde, wird es in diesen Referenzen jedoch oft unterlassen, zu präzisieren, an welcher Institution – dem Theater oder dem Museum – Institutionskritik geübt wird. Da Institutionskritik immer auch die handelnden Personen und ihr Verhältnis zueinander – das Verhältnis zwischen Kurator*innen

158 Meinhardt, Johannes: Institutionskritik. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2006, S. 126–130. Vgl. zudem Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. In: Texte zur Kunst, 59/2005, S. 40–53, hier S. 43.

159 Brüggmann 2020, S. 12. Brüggmann widmet sich in ihrer Dissertation ausschliesslich der »Institution Kunst«: »Diese steht exemplarisch für eine erweiterte Praxis der Institutionskritik mit einem aktuell lebhaften Diskurs. In der Kunst nahm Institutionskritik zudem ihren Ursprung.« Ebd., S. 14.

160 Haitzinger, Nicole: Curating Dance. On est ensemble? Expanded Choreography and Vulnarability. In: On Curating, 55/2023, S. 11–16, hier S. 11.

161 Vgl. hierzu den Forschungsstand in Kap. 1.2.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Künstler*innen, Kritiker*innen und Künstler*innen, Museumsdirektor*innen und Kurator*innen, Künstler*innen und Publikum – miteinbezieht, müssen in den Fallbeispielen zudem die Perspektivierungen der Choreograf*innen und Tänzer*innen mitgedacht werden. Folglich geht es auch bei den Choreograf*innen und Tänzer*innen um Macht- sowie um ökonomische Verhältnisse. Darauf komme ich im Schlusskapitel zu sprechen. Dort werde ich ausserdem argumentieren, dass der Institutionskritik eine Intention zugrunde liegt: Laut den Kunsthistorikern Alexander Alberro und Blake Stimson war die Hoffnung vieler bildender Künstler*innen, mit ihren institutionskritischen Äusserungen und Interventionen zu einer tatsächlichen Veränderung der Machtverhältnisse zu führen.[162] Diese Absicht, etwas innerhalb der Institution verändern zu wollen, kann jedoch nicht bei allen Fallbeispielen gefunden werden, wie in den folgenden Kapiteln dieser Studie ersichtlich wird. Dies wird im Schlusskapitel nochmals thematisiert und ist ein Grund, weshalb nicht immer von Institutionskritik, die von den Choreograf*innen ausgeht, gesprochen werden kann. Wie ich aufzeigen werde, kommt die Kritik am Museum in manchen Fallbeispielen nämlich aus den eigenen Reihen – von den Museumsschaffenden[163] selbst –, weshalb ich im Schlusskapitel die Verbindung zum New Institutionalism herstellen werde.

Ich verstehe meine Arbeit als Teil der Erweiterung und des Weiterschreibens des langjährigen Diskurses der Institutionskritik, wie er in der Kunstgeschichte geführt wird und sich auf andere Disziplinen ausweitet. Dies widerspiegelt sich sowohl in den choreografischen Arbeiten der ausgewählten Choreograf*innen als auch in meinen Analysen. Obwohl die Begriffe ›Institutionskritik‹ und insbesondere ›Institutional Critique‹ im Kontext der bildenden Kunst eine geschichtsträchtige Tradition haben, die ich nicht ignorieren und in Kapitel 2.3 thematisieren werde, kann und muss der Begriff der ›Institutionskritik‹ in Zusammenhang mit den hier vorgestellten Arbeiten in eine andere Richtung gedacht werden, was mit der ausschliesslichen Verwendung des deutschen Begriffs veranschaulicht werden soll. Dabei geht es mir um eine wechselseitige Institutionskritik, die weder alleine in der ursprünglichen Institutional Critique noch im relativ neuen Diskurs in der Tanzwissenschaft verwurzelt ist, sondern die Institutionelles auf allen Ebenen betrifft. Mit meinen Fallbeispielen möchte ich Wechselbeziehungen zwischen den Institutionen Theater und Museum aufzeigen, die über die blossen Gebäude hinausgehen: So manifestieren sie sich in unterschiedlichen Räumlichkeiten, Aufführungs- und

162 Vgl. Alberro Alberro, Alexander: Institutions, Critique, and Institutional Critique. In: ders.u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 2–19, hier S. 3.

163 Mit dem Begriff ›Museumsschaffende‹, den ich von den verbreiteten Begriffen ›Tanzschaffende‹, ›Theaterschaffende‹ und ›Kunstschaffende‹ ableite, schließe ich in dieser Studie sowohl Kurator*innen als auch Museumsdirektor*innen mit ein.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ausstellungspraxen sowie konservatorischen Praxen und Archivierung. Mit der Perspektive auf das Wechselseitige lenke ich den bisherigen Diskurs der Institutionskritik in eine neue Richtung; so sollen die Beispiele nicht nur aus einem kunst-, sondern auch aus einem tanzhistorischen Blickwinkel betrachtet und miteinander in Beziehung gebracht werden.

1.4 Methoden, Material und Aufbau

Methoden und Material

Die vorliegende Studie befasst sich mit choreografischen Arbeiten, die für den Museumskontext entstanden sind. Untersucht werden sowohl wissenschaftliche Diskurse als auch aktuelle künstlerische Phänomene. Die nachfolgende Untersuchung verortet sich sowohl im Kontext der Tanz- und Theaterwissenschaft als auch in demjenigen der Kunstgeschichte. Im Zentrum steht eine historische Analyse des Diskurses zur Institutionskritik in der Forschung zur Praxis der Judson-Dance-Theater-, der Konzepttanz-Choreograf*innen sowie zu Anne Teresa De Keersmaeker, die mit Fallbeispielen kombiniert wird, wobei ein Fokus auf ihre Arbeiten im Museum gelegt wird.

Ich wähle eine komparative Herangehensweise, die einen doppelten methodischen Zugang erfordert, der sich einerseits aus einer theoretischen Auseinandersetzung und andererseits aus der praktischen Untersuchung zusammensetzt. Bei der Analyse der Fallbeispiele wähle ich jeweils einen Fokus, der gewisse Aspekte erforscht, die in einem bestimmten Verhältnis zur theoretischen Diskussion stehen. Methodisch stelle ich folglich sowohl wissenschaftliche Diskurse zweier (unterschiedlicher) Disziplinen als auch Fallbeispiele, die ›im Tanz‹ und ›im Museum‹ angesiedelt werden, zueinander in Beziehung und diskutiere diese kritisch.

In der bisherigen Forschung zu diesem Phänomen wurde wenig umfangreich analysiert, inwiefern sich die hier besprochenen Choreograf*innen in Institutionskritik üben und welcher Institution beziehungsweise welchem Institutionsverständnis diese Kritik gilt. Zudem soll aufgezeigt werden, dass in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum wiederholt ein Binarismus zum Ausdruck kommt, und zwar zwischen Museum und Choreografie/Tanz[164] respektive Theater und zwischen ihren Raummodellen White Cube und Black Box.[165] Mit der Untersuchung der beiden Raummodelle und ihrer Diskurse wird nicht nur dieser Binarismus kritisch diskutiert, sondern anschliessend mit Fallbeispielen aufgezeigt, wie choreografische Arbeiten im Museum diesen überwinden können.

164 Vgl. dazu Kap. 4 zu Boris Charmatz und dem Musée de la danse.

165 Vgl. dazu Kap. 5 zu Anne Teresa De Keersmaeker.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Obwohl in der vorliegenden Studie ebenfalls mit diesen Begrifflichkeiten gespielt wird, soll mit dem Unterstrich zwischen White Cube_Black Box im Titel von Kap. 5.2 visualisiert werden, ähnlich wie es der Gender-Gap in der gendergerechten Schreibweise tut, dass beide Raummodelle nur die äusseren zwei Pole bilden, sich dazwischen jedoch ein Feld auftut, welches viele Varianten hervorbringt.[166]

Die choreografischen Arbeiten und Ausstellungen, die in dieser Studie im Zentrum stehen, sind in den 1960er und 1970er Jahren in den USA sowie seit den 2000er Jahren in den USA und in Westeuropa entstanden.[167] Bei den choreografischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre handelt es sich um kürzere und vereinzelte Darbietungen von Trisha Brown und ihren Kolleg*innen. Ein Merkmal vieler Fallbeispiele der jüngeren Generation von Choreograf*innen, zu der Le Roy, Bel, Charmatz und De Keersmaeker gehören, ist hingegen die dramaturgische Komplexität und der damit verbundene hohe logistische und personelle Aufwand. So wurden sie über mehrere Monate hinweg in enger Zusammenarbeit mit dem Team des jeweiligen Museums erarbeitet und während mehrerer Tage oder gar Wochen präsentiert. Zudem war eine grosse Anzahl von Mitarbeitenden involviert. Der bewusst gesetzte Fokus auf diese Arbeiten hat eine Ausklammerung vieler anderer choreografischer Projekte und Ausstellungen zur Folge: Dazu gehören thematische Gruppenausstellungen, in denen die Tanzkunst mit dokumentierendem Material ausgestellt wird und die sich um Fragen zur Beziehung von Tanzkunst und bildender Kunst drehen[168], in de-

166 Vgl. dazu insbesondere Kap. 5.2 und 5.4.

167 Obwohl choreografische Arbeiten im Museum höchst aktuell sind, weist ihr Phänomen eine langjährige Entwicklung und Geschichte auf, die ihren Ursprung im frühen 20. Jahrhundert hat. Vgl. dazu S. 11, FN 10. Claire Bishop geht von drei zeitlichen Wellen aus, in denen »dance in the museum« jeweils einen Höhepunkt erreichte: Die erste Welle fand in den 1930er und 1940er Jahren, die zweite in den 1960er und 1970er Jahren und die dritte Welle findet heute statt, vgl. Bishop: The Perils 2014. Die zweite und dritte Welle stehen im Fokus dieser Studie.

168 Beispiele sind die Ausstellungen *Open the Curtain. Tanz und Kunst im Wechselspiel* (2003) in der Kunsthalle Kiel, *Danser sa vie: art et danse de 1900 à nos jours* (2011) im Centre Pompidou in Paris, *Sacré 101. An Anthology on »The Rite of Spring«* (2014) im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich und *Put on Your Red Shoes (and Dance the Blues)!* (2022) im Kunstmuseum Olten. Vgl. Luckow, Dirk u. Traub, Susanne (Hg.): Open the Curtain. Kunst und Tanz im Wechselspiel. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Kiel. Kiel: Kunsthalle Kiel 2003; Macel, Christine (Hg.): Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours. Katalog zur Ausstellung im Centre Pompidou, Paris. Paris: Éditions du Centre Pompidou 2011; Gygax, Raphael (Hg.): Sacré 101. An Anthology on the »Rite of Spring«. Katalog zur Ausstellung im Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich. Zürich: JRP/Ringier 2014; vgl. Put on Your Red Shoes (and Dance the Blues)! o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nen die Partizipation der Besucher*innen im Zentrum steht[169] oder die das Phänomen aus unterschiedlichen historischen Perspektiven behandeln[170]. Auch ausgelassen wurden choreografische Arbeiten im Museum von Schauspieler*innen[171], Popkünstler*innen[172] sowie von Choreograf*innen, die weder zu den Judson-Dance-Theater- noch – unter Ausnahme von Anna Terese De Keersmaeker – zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gehören.[173]

Viele der hier besprochenen Fallbeispiele erfordern, dass sie am jeweiligen Ort ihrer Realisierung wahrgenommen werden, denn die persönliche Erfahrung ist dabei zentral: Die Abläufe, Zeitlichkeiten, Räumlichkeiten und Körperlichkeiten von Tänzer*innen und Besucher*innen sowie die Gespräche mit den Tänzer*innen, die sich gegebenenfalls – je nach Fallbeispiel – ergeben, können sehr unterschiedlich perzipiert werden. Dies war deshalb auch eines der Auswahlkriterien beim Zusammenstellen des Korpus der Fallbeispiele dieser Studie.

Ich habe sowohl die Ausstellungen »*Rétrospective*« *par Xavier Le Roy* und *Work/Travail/Arbeid* von De Keersmaeker gesehen als auch das Musée de la danse in

169 Als Beispiel kann die Ausstellung *Tanz!* (2013) im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden genannt werden. Vgl. Schmitz, Colleen M. (Hg.): Tanz! Wie wir uns und die Welt bewegen. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum, Dresden. Zürich: Diaphanes 2013.

170 Beispiele sind *Move. Choreographing you* (2010) in der Hayward Gallery in London und *On danse?* (2019) im Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée MuCEM in Marseille. Vgl. Rosenthal, Stephanie (Hg.): Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s. Katalog zur Ausstellung in der Hayward Gallery, London. London: Hayward Publishing 2010; Girard, Emilie u. Couillaud, Amélie (Hg.): On danse? Katalog zur Ausstellung im MuCEM, Marseille. Marseille: MuCEM/Liénart 2019.

171 Zu erwähnen ist beispielsweise *Das Theater der Bilder* (2019), eine Koproduktion des Theater Basel mit dem Kunstmuseum Basel, vgl. Das Theater der Bilder o. D.

172 Dazu gehört beispielsweise das Musikvideo zum Lied *Apeshit* (2018) von Beyoncé und Jay-Z, das im Musée du Louvre in Paris gedreht wurde, vgl. dazu Vernallis, Carol: Introduction. APES**T. In: Journal of Popular Music Studies, 30, 4/2018, S. 11–70; Grawley, Marie-Louise: »This a different angle«. Dancing at the Louvre. In: Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 12/2020, S. 283–296. Im Musikvideo, an dem unter anderem der Choreograf Sidi Larbi Cherkaoui mitgearbeitet hat, werden Themen wie Rassismus, Exklusion, Geschichtsschreibung und die Bewegung Black Lives Matter angesprochen.

173 De Keersmaekers Sonderstatus wird, wie bereits in Kap. 1.2 erwähnt wurde, in Kap. 6 nochmals thematisiert. Als weitere Choreograf*innen, die vermehrt im Museum arbeiten, sind unter anderem Alexandra Bachzetsis, William Forsythe, Trajal Harrell, La Ribot, Adam Linder und Sasha Waltz zu nennen. Zu Bachzetsis vgl. Haitzinger, Nicole: Choreographie als transmediale Denkfigur. Zur Verflüssigung in Yvonne Rainers performativen (Trio A) und textuellen (No Manifesto) Arbeiten der 1960er Jahre. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): »Clear the Air«. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Interdisziplinäre Positionen. Bielefeld: transcript 2017, S. 71–80; zu Forsythe vgl. Gaensheimer, Susanne u. Kramer, Mario (Hg.): William Forsythe. The Fact of Matter. Bielefeld: Kerber 2016; zu Harrell vgl. Spies 2020, S. 128–142, zu La Ribot vgl. Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 133; zu Linder vgl. Jackson 2020; zu Waltz vgl. Hardt 2010, S. 141–156.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rennes besucht. Die Analysen dieser Fallbeispiele stehen deshalb im Zentrum der vorliegenden Studie. Die ausgewählten Arbeiten sind allgemein auf eine grosse öffentliche Resonanz gestossen und sind verhältnismässig gut erforscht: Neben Publikationen zu den Ausstellungen sind auch Kunstkritiken und Ausstellungsberichte sowie Interviews mit den Choreograf*innen publiziert worden. Ausserdem ist Bildmaterial in Form von kurzen Videos und Fotos auf den Webseiten von Le Roy, Bel, Charmatz und De Keersmaeker dazu zu finden.[174] Allerdings gibt es auch hier noch Forschungsbedarf, gerade in Hinblick auf die in dieser Studie aufgeworfenen Fragen und ihre interdisziplinäre Betrachtung.

Ähnlich verhält es sich mit den choreografischen Arbeiten, die in den 1960er und 1970er Jahren entstanden sind. Es wurde bereits viel Forschungsarbeit in Zusammenhang damit betrieben, unter anderem auch von Museumsschaffenden, die die Arbeiten dieser Choreograf*innen seit den 2000er Jahren in grösseren Ausstellungen gezeigt und in diesem Kontext aufgearbeitet haben.[175] Das Trisha Brown Archive stellt Forschenden Filmausschnitte und weiteres Material zur Sichtung zur Verfügung, das ich für die Analyse der Fallbeispiele *Walking on the Wall* (1971) und *Glacial Decoy* (1979) benutzt habe. Allerdings fehlen in Zusammenhang mit diesen älteren Fallbeispielen freilich meine eigenen Erfahrungen, die ich am Ort ihrer Realisierung gemacht hätte. Wie im folgenden Abschnitt zum Aufbau nochmals deutlich gemacht wird, dienen mir diese historischen Fallbeispiele jedoch auf mehreren Ebenen als Referenzen. Dies sowohl in Bezug auf die Geschichte und Entwicklung des hier besprochenen Phänomens, auf die Arbeiten der Konzepttanz-Choreograf*innen im Theater- und im Museumskontext als auch in Bezug auf die institutionskritischen Aspekte, die in ihrer Arbeit deutlich gemacht werden. Auf diesen bestehenden Forschungsbedarf wird mit der vorliegenden Studie ebenfalls reagiert.

Aufbau

Die Gliederung und die Kapitel dieser Studie orientieren sich an der Frage, inwiefern in Zusammenhang mit den hier ausgewählten Choreograf*innen und ihren Arbeiten von Institutionskritik gesprochen werden kann. Im zweiten Kapitel wird auf das Bedürfnis der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen nach Raum, um ihre Choreografien zu zeigen, eingegangen, da sie in den 1960er und 1970er Jahren von Theatern in New York ausgeschlossen wurden. Diesen Raum haben sie unter anderem im Museum vorübergehend gefunden, allerdings just zu einer Zeit, in der bildende Künstler*innen Institutionskritik am Museum übten. Wie gehen diese Entwicklungen damit einher und wie hat sich die Beziehung von Trisha Brown und ih-

174 Zum Forschungsstand der einzelnen Fallbeispiele und den Choreograf*innen vgl. die entsprechenden Kapitel.

175 Vgl. dazu Kap. 2.5.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rer Generation von Choreograf*innen zu den Institutionen Museum und Theater über die Jahre verändert?

Das zweite Kapitel beginnt mit der Arbeit *Walking on the Wall*, die Brown 1971 im Whitney Museum of American Art in New York uraufführte. Die Arbeit dient als tanzhistorische Referenz: Einerseits lässt sich mit ihr aufzeigen, dass es sich bei choreografischen Arbeiten im Museum nicht um ein neues Phänomen handelt, und es lässt sich damit thematisieren, wie sich die Generation von Brown in den 1960er und 1970er Jahren in New York in Institutionskritik am Theatersystem übte. Andererseits ist die Arbeit von Brown und ihren Kolleg*innen des Judson Dance Theater wegweisend für ebendieses Phänomen, wie in Kapitel 2.5 erörtert wird: Seit der Jahrtausendwende rückt die Choreografie nämlich nach einer zwanzigjährigen Pause wieder vermehrt ins Blickfeld der Museen, wobei das Interesse zu Beginn insbesondere der Gegenüberstellung von bildender Kunst und choreografischer Praxis galt. In diesem Zusammenhang wurde beispielsweise die zeichnerische Arbeit von Brown, die sich gut eignet, museal präsentiert zu werden, (wieder)entdeckt.[176] Im Verlauf der 2000er Jahre nahmen auch die Auftritte von Choreograf*innen im Rahmenprogramm der Museen wieder zu. Als Kulmination dieser Entwicklung begannen die Museen ab 2012 den Choreograf*innen buchstäblich mehr Platz einzuräumen und ihr Œuvre im Rahmen von Einzelausstellungen zu würdigen: Statt sie einzuladen, ein bereits bestehendes Tanzstück einen Abend lang in einem Nebenraum vor einem begrenzten Publikum aufzuführen, wurde ihnen nun während mehrerer Wochen eine grosse und entsprechend repräsentative Ausstellungsfläche zur Verfügung gestellt.

Im Februar 2012 findet die Vernissage der Ausstellung *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache* einer weiteren Choreograf*in des Judson Dance Theater im Kunsthaus Bregenz statt, später im selben Jahr zudem im Museum Ludwig in Köln.[177] Fast zeitgleich wird die Ausstellung von Xavier Le Roy in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona eröffnet, die im Fokus des dritten Kapitels stehen wird.[178] Le Roy nennt die Ausstellung »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* und verhandelt darin

176 Vgl. dazu Kap. 2.5. Zeitgleich wurden vermehrt thematische Gruppenausstellungen konzipiert, um sich Fragen zur Beziehung von Tanzkunst und bildender Kunst anzunähern, die in der vorliegenden Studie jedoch ausgeklammert werden.

177 Vgl. Dziewior, Yilmaz (Hg.): Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache = space, body, language. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz. Bregenz: Kunsthaus Bregenz 2012. Shannon Jackson sieht in den Jahren 2011 und 2012 ebenfalls einen »exemplary moment, one that […] considered the relationship between the gallery and the theater«, vgl. Jackson 2018, S. 8.

178 Vgl. Rassel, Laurence: L'art chorégraphique dans le musée? In: 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, S. 3–14, hier S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sein bisheriges Œuvre.[179] Während Retrospektiven und Einzelausstellungen im Kunstbetrieb eine erhöhte Anerkennung bedeuten, stellen sie in der Tanzszene zu diesem Zeitpunkt noch ein Novum dar.[180] Le Roys Ausstellung wird in der vorliegenden Studie als exemplarisches Beispiel besprochen, das am Anfang einer tieferen Auseinandersetzung des Museums mit dem Werk einer jüngeren Generation von Choreograf*innen steht, die ab den 2010er Jahren zu beobachten ist. Zu dieser Generation gehören sogenannte Konzepttanz-Choreograf*innen wie Le Roy und Jérôme Bel, die Verbindungen zur älteren Generation von Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen aufweisen: So werden Konzepttanz-Choreograf*innen in der Literatur ebenfalls in Zusammenhang mit Institutionskritik besprochen, da sie um

179 Le Roy setzt den Begriff im Ausstellungstitel in Anführungszeichen, was erahnen lässt, dass keine gängige Rückschau zu erwarten ist. Vgl. dazu Kap. 3.3 und 3.4.

180 Anders als Choreograf*innen wurden Performancekünstler*innen bereits einige Jahre zuvor mit Einzelausstellungen geehrt; zu nennen sind beispielsweise Marina Abramovics *Seven Easy Pieces* (2005) im Guggenheim Museum sowie *The Artist is Present* (2010) im MoMA in New York und Allan Kaprows *Art as Life* (2008) im Haus der Kunst in München. Tino Sehgal, der sich zwar nicht der Performance Art zugehörig fühlt, jedoch seit den 2000er Jahren ausschliesslich im Museumskontext arbeitet, ist ebenfalls mit Einzelausstellungen gewürdigt worden, wie *This Progress* (2010) im Guggenheim Museum in New York und *These Associations* (2012) in der Tate Modern in London aufzeigen. Zu Sehgal vgl. Kap. 3.5 dieser Studie. Dass es vor 2012 keine Einzelausstellungen von Choreograf*innen gab, ist nicht ganz korrekt: 1998 zeigte das Musée de Marseille Zeichnungen von Trisha Brown (parallel zeigte das Festival de Marseille drei ihrer Tanzstücke). 2008 gab es zudem im Walker Art Center in Minneapolis eine Ausstellung zu Brown (in Kooperation mit Northrop Dance und der University of Minnesota), vgl. Doucet, Michel (Hg.): Trisha Brown. Danse, précis de liberté. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998; Eleey 2008. Vgl. auch Kap. 2.5. Nach 2012 ist die Anzahl der Einzelausstellungen von Choreograf*innen jedoch frappant gestiegen, zu nennen sind unter anderem die Ausstellungen von Simone Forti (2014 und 2020), William Forsythe (2015), Jérôme Bel und Merce Cunningham (beide 2017). Vgl. Breitwieser, Sabine (Hg.): Simone Forti. Mit dem Körper denken. Katalog zur Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg. München: Hirmer 2014; Gaensheimer u. Kramer 2016; Alampi, Antonia (Hg.): Jérôme Bel. 76'38"+ ∞. Katalog zur Ausstellung im Centro Pecci, Prato. Milano: Silvana Editoriale 2017; Meade, Fionn (Hg.): Merce Cunningham. Co:mm:on Ti:me. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2017, S. 74–88; Lo Pinto, Luca (Hg.): Simone Forti. News Animations. Prato: Centro Pecci 2021.
Seit 2019 ist auch ein Interesse von Seiten des Theaters zu erkennen, Rückblicke auf das Schaffen von Choreograf*innen zu zeigen: Anfang 2019 präsentierte Bel seine Videoarbeit *Rétrospective* erstmals im Theater HAU Hebbel am Ufer in Berlin, während das Centre national de la danse in Paris Pantin im März 2019 unter dem Titel *Répertoire* eine Reihe von Arbeiten von Le Roy zeigte. Im Rahmen des Tanzfestivals *Tanz im August* in Berlin in 2019 wurde Deborah Hay im HAU mit einer *RE-Perspective* geehrt, zu der auch eine Publikation erschienen ist. Vgl. Jérôme Bel Retrospective o. D.; Répertoire Xavier Le Roy o. D.; HAU Hebbel am Ufer, University of the Arts Stockholm u. University of the Arts Helsinki (Hg.): RE-Perspective Deborah Hay. Works from 1968 to the Present. Ostfildern: Hatje Cantz 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Jahrtausendwende herum die institutionellen Rahmenbedingungen, in denen Choreografie und Tanz produziert und gezeigt wurden, auf unterschiedliche Art zu kritisieren begannen und dies auch in ihrer Arbeit thematisierten.[181] Anhand der Arbeiten *MoMA Dance Company* (2016) von Bel und insbesondere »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* (2012) wird im dritten Kapitel erläutert, ob und wie sich die institutionskritische Arbeitsweise dieser Choreografen auch in ihrer Arbeit im Museum erkennen lässt.

Ebenfalls zu den Konzepttanz-Choreograf*innen wird Boris Charmatz gezählt, dem das vierte Kapitel gewidmet ist. Charmatz leitete von 2009 bis 2018 das von ihm in Musée de la danse umbenannte Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, das in diesem Kapitel als Fallbeispiel dient. Das *Manifeste pour un Musée de la danse* von Charmatz kritisiert Institutionen des Tanzes und des Theaters, indem es unter anderem eine neue Institution vorschlägt und sich dafür am Museum anlehnt.[182] Das Bild des Museums, das Charmatz im Manifest und in zahlreichen Aussagen in Interviews und Gesprächsrunden schafft, ist jedoch ein – zumindest in der Kunstgeschichte – veraltetes, das in einem Gegensatz zur flüchtigen Tanzkunst zu stehen scheint, was Charmatz als Paradox beschreibt. Im vierten Kapitel wird thematisiert, wie er dieses Paradox konstruiert und damit das Musée de la danse strategisch ausrichtet. Anhand von zwei Interventionen im MoMA in New York respektive in der Tate Modern in London wird zudem aufgezeigt, wie sich die Institutionskritik des Musée de la danse auf andere Museen ausweiten kann.

Ähnlich wie Charmatz Museum und Tanzkunst einander gegenüberstellt, werden auch die Raummodelle White Cube und Black Box einander entgegengesetzt, dies sowohl in der tanz-, theaterwissenschaftlichen und in der kunsthistorischen Forschung als auch von Choreograf*innen selbst. Dem entsprechend daraus entstehenden Binarismus wird im fünften Kapitel nachgegangen. Zu Beginn stehen die historischen Analysen der Raummodelle, ihrer Diskurse und des Binarismus White Cube_Black Box. Anhand der Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* (2015) von Anne Teresa De Keersmaeker, einer Adaption ihres Tanzstücks für die Black Box des Theaters, *Vortex Temporum* (2013), wird anschliessend aufgezeigt, dass in choreografischen Arbeiten im Museum die Raummodelle weitergedacht werden und der Binarismus überwunden werden kann.

Im Schlusskapitel wird abschliessend geprüft, inwiefern die hier vorgestellten choreografischen Arbeiten unter Aspekten des New Institutionalism betrachtet werden können. Dort wird der These nachgegangen, wonach Choreograf*innen von Museumsschaffenden oftmals mit der Absicht ins Museum eingeladen werden, um die starren Strukturen im Museum langfristig und nachhaltig aufzubrechen.

181 Vgl. Kap. 3.1.

182 Vgl. Kap. 4.2.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die choreografischen Arbeiten, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, geben vielfältige Perspektiven auf das Zusammenspiel von Choreografie, Institution, deren Kritik und damit verbundenen wissenschaftlichen Diskursen wieder. Einige davon werden in den folgenden Kapiteln dargelegt und für die inter- und transdisziplinäre Perspektive sowohl für die Kunstgeschichte als auch für die Tanz- und Theaterwissenschaft fruchtbar gemacht.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. Raum für Choreografie

2.1 Trisha Brown: *Walking on the Wall* (1971)

»The Whitney… I was born there.«[1]
– Trisha Brown

Im März 1971 kündigt das Whitney Museum of American Art auf einem schwarzweissen Poster mit dem Titel *another fearless dance concert* an, Arbeiten der Choreografin Trisha Brown (1936–2017)[2] an zwei Abenden zu zeigen: Neben einer Fotografie ihrer Arbeit *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), in der ein Mann an Seilen befestigt die Aussenwand eines Gebäudes in der Nähe von Browns Studio im New

1 Brown zit. in Whitney Museum of American Art (Hg.): Off the Wall. Katalog zur Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York. New York, NY: Whitney Museum of American Art 2010, o. S. Damit spielt Brown auf das Whitney Museum of American Art in New York an.

2 Zu Brown vgl. exemplarisch Sommer, Sally: Equipment Dances. Trisha Brown. In: The Drama Review, 16, 3/1972, S. 135–141; M. Goldberg 1986; Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Middletown: Wesleyan University Press 1987; Brunel, Lise; Mangolte, Babette u. Delahaye, Guy: Trisha Brown. L'atelier des chorégraphes. Paris: Bougé 1987; Banes, Sally: Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962–1964 [1983]. Durham, NC: Duke University Press 1993; Banes, Sally: Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body. Durham, NC: Duke University Press Books 1993; Banes: Terpsichore 1993; Ginot, Isabelle u. Brown, Trisha: Entretien avec Trisha Brown. In: Isabelle Ginot (Hg.): Danse et utopie. Paris: L'Harmattan 1999 (= Mobiles, Bd. 1), S. 107–111; 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; Burt 2005; Rosenberg, Susan: Trisha Brown. The Signs of Gesture. In: Trisha Brown. Drawing on Land and Air. Begleitheft zur Ausstellung im Contemporary Art Museum. Tampa, FL: University of South Florida 2007, o. S.; Eleey 2008; Whitney Museum of American Art 2010; Rosenberg 2017; Mesquita, André (Hg.): Trisha Brown. Choreographing Life. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand 2020; Rosenberg, Susan: Trisha Brown. Between Abstraction and Representation (1966–1998). In: Arts, 9, 2/2020, S. 43; Schwan, Alexander H.: Schrift im Raum. Korrelationen von Tanzen und Schreiben bei Trisha Brown, Jan Fabre und William Forsythe. Bielefeld: transcript 2022 (= TanzScripte, Bd. 47), S. 167–230.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Yorker Stadtteil SoHo (Abkürzung für »South of Hudson Street«) herunterschreitet (Abb. 4, S. 60), sind der Eintrittspreis ($ 1, der normale Eintrittspreis des Museums) und der Hinweis zu den Sitzmöglichkeiten (»cushion seating«) darauf abgedruckt.[3]

Der Ausstellungsraum, den die Besucher*innen am Abend des 30. März 1971 im zweiten Stock des damaligen Whitney Museum of American Art an der Madison Avenue in New York betreten, ist, abgesehen von einigen Sitzmöglichkeiten in der Mitte des Raumes und je einer Leiter in zwei sich gegenüberliegenden Ecken, mehrheitlich leer.[4] Auf der Höhe der Leitern hängen Gurte aus Leder, die in Metallschienen an der Decke eingeklinkt sind. Die Metallschienen, die sich oberhalb der Leitern montiert über die gesamte Länge der beiden Wände ziehen und im Eck ineinander übergehen, fallen vielen Besucher*innen wohl erst beim genaueren Hinsehen auf. Nachdem sich die Besucher*innen im Raum eingefunden haben, betreten sieben Tänzer*innen – Trisha Brown, Carmen Beuchat, Douglas Dunn, Mark Gabor, Barbara Lloyd Dilley, Sylvia Palacios Whitman und Steve Paxton – den Raum, klettern nacheinander die Leitern hoch und ziehen die Laufgurte an.

Abb. 2: Trisha Brown Dance Company, Walking on the Wall, *1971, getanzt von Trisha Brown, Carmen Beuchat, Douglas Dunn, Barbara Lloyd Dilley, Sylvia Palacios Whitman, Whitney Museum of American Art, New York, © Carol Goodden.*

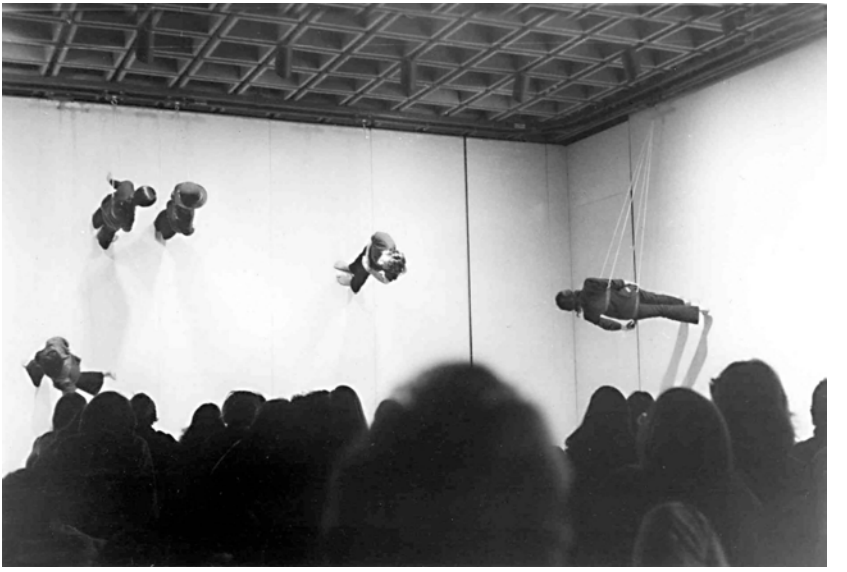
3 Vgl. Rosenberg 2017, S. 96, Abb. 3.20.

4 Vgl. ebd., S. 94.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Laufgurte, die farblich zu ihrer dunklen Kleidung passen, bestehen jeweils aus zwei Seilen, die die Körper der Tänzer*innen mit der Schiene an der Decke verbinden: Das eine Seil positionieren sie im Becken- und das andere im Brustbereich. Nachdem sich alle in Position gebracht haben, beginnen sie, nacheinander barfuss die beiden weissen Wände abzuschreiten. Sie bewegen sich stehend mit den Körpern parallel zum Boden, manche von ihnen auf halber Höhe zum Boden, andere im oberen Drittel des Raumes, was von der unterschiedlichen Länge der Seile abhängt. Sie setzen einen Fuss vor den anderen und gehen langsam vorwärts. Treffen zwei Tänzer*innen aufeinander, kann eine*r der beiden entweder einige Schritte rückwärts gehen oder die Seile der anderen Person behutsam übersteigen. Auch die Geschwindigkeit variieren sie, einige stehen für längere Zeit still, andere beginnen schneller zu gehen und gar zu laufen. Die Geräusche der Metallscharniere, die in den Schienen hin und her geschoben werden, vermischen sich mit den Stimmen der Tänzer*innen, die sich beim Überwinden der Seile absprechen.

Abb. 3: Trisha Brown Dance Company, Walking on the Wall, *1971, getanzt von Trisha Brown, Carmen Beuchat, Douglas Dunn, Barbara Lloyd Dilley, Sylvia Palacios Whitman, Whitney Museum of American Art, New York, © Carol Goodden.*



Die Arbeit mit dem Titel *Walking on the Wall* dauerte circa 30 Minuten und wurde an zwei Abenden im eigens dafür eingerichteten Raum des Whitney Museum of

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

American Art erstmals gezeigt.[5] Auch zu sehen waren Browns *Skymap* (1969), *Falling Duet I* (1968) und ihre neuen Arbeiten *Falling Duet II* (1971) und *Leaning Duets II* (1971), die ebenfalls am 30. März 1971 uraufgeführt wurden.[6] Alle Arbeiten sind durch schwarzweisse Fotos und kurze Filmausschnitte dokumentiert und überliefert.[7]

Walking on the Wall wird in der tanzwissenschaftlichen Forschung Browns *Equipment Dances* zugeschrieben, die auf aufwendigen Requisiten und ausgetüftelten Einrichtungen basieren und ortsspezifisch sind.[8] Wie in der zuvor entstandenen Arbeit *Man Walking Down the Side of a Building* (Abb. 4, S. 60), die auf dem Plakat des Whitney Museum of American Art abgedruckt wurde und viele Ähnlichkeiten zur ein Jahr später entstandenen Arbeit *Walking on the Wall* aufweist, geht es in den *Equipment Dances* um Fragen zu Raum, Balance, Schwerkraft und Perspektive der Zuschauer*innen.[9] Beim Betrachten von *Walking on the Wall* konnte es beispielsweise vorkommen, dass die Zuschauer*innen das Gefühl hatten, von oben auf die Tänzer*innen herunterzublicken, wie diese eine weisse Fläche beschreiten.[10] In *Skymap*, einem anderen *Equipment Dance*, forderte Browns Stimme ab Band die Anwesenden auf, an der Decke des Ausstellungsraumes mental eine Karte zu zeichnen. In *Leaning Duets I* und *II* bildeten die Tänzer*innen fünf Paare, die mit einem Seil verbunden waren und sich nur fortbewegen konnten, indem sie Fuss an Fuss oder Schulter an Schulter legten, während in *Falling Duet II* eine*r von zwei Tänzer*innen auf die Schultern der*des anderen kletterte, sich runterfallen liess, um danach die Rollen zu wechseln und das Ganze zu wiederholen.

Diese Arbeiten zeigen, wie Trisha Brown unter anderem mit alltäglichen Bewegungen und der Vorstellung, wie Choreografie präsentiert und vom Publikum wahr-

---

5 Vgl. Sommer 1972, S. 138.

6 Vgl. ebd., S. 141.

7 2004 erschien eine DVD mit Filmausschnitten von Browns frühen Arbeiten von 1966 bis 1979, vgl. Trisha Brown. Early works 1966–1979. Regie: Babette Mangolte, Carlotte Schoolman, Jonathan Demme, [USA] 2005, 2 DVDs, 245 Min. Viele der Fotografien stammen von Babette Mangolte und Carol Goodden, vgl. Wortelkamp, Isa: Bewegte Bildräume. Zu den Fotografien der Site-Specific Performances von Trisha Brown. In: Weisheit, Katharina u. Skrandies, Timo (Hg.): Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance. Bielefeld: transcript 2016, S. 353–264. Das Trisha Brown Archive stellt Forschenden Filmausschnitte und weiteres Material zur Sichtung zur Verfügung.

8 Vgl. Sommer 1972, S. 136. Sommer war die Erste, die diese Bezeichnung verwendete und eine von Browns Arbeiten kritisch besprach, vgl. Rosenberg 2017, S. 65. Zu den *Equipment Dances* vgl. zudem Banes: Terpsichore 1993, S. 80–82. *Walking on the Wall* war nicht die erste Arbeit, die Brown im Museumskontext aufführte: 1968 zeigte sie beispielsweise ihre Arbeit *The Dance with the Duck's Head* im MoMA in New York, vgl. Repertory/The Dance with the Duck's Head (1968) o. D. Auf den Begriff der ›Ortsspezifität‹ gehe ich auf S. 37–38 ein.

9 Vgl. Sommer 1972, S. 136.

10 Vgl. Jowitt, Deborah: Country Dancing. In: The Village Voice, 8.4.1971, S. 37. Vgl. auch Wortelkamp 2016, S. 359–360; Rosenberg 2017, S. 66.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 waren[16].

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 Raumaneignung. 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 grössere 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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,

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Proberaum 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.*

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 erfuhren, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 ⁴2001, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Wie der US-amerikanische Modern Dance, der in den 1920er Jahren als kritische Reaktion auf das Ballett entstanden war[43], 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-belive 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 anstrebten, Institutionen des Tanzes zu verändern. Dieses kritische Erbe gegenüber Konventionen und Institutionen spiegle 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 zugeteilt zu werden: Sie selbst verortete ihre Arbeit beispielsweise zwischen dem Theater (»dramatic theater«) und den zu der Zeit auch stattfindenden Happenings (»non-dramatic, nonverbal 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

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. Stimsons 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:

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

staubter, elitärer Ort und als Attraktion ausschliesslich für Gebildete gesehen.[59] Einige Künstler*innen begannen gegen Ende der 1960er Jahre sich kritisch zum Museum zu äussern, so unter anderem Daniel Buren (1967), Allan Kaprow (1967) und Graciela Carnevale (1968).[60] 1969 fand eine Protestbewegung gegen das MoMA in New York statt, die sich in erster Linie gegen die Familie Rockefeller richtete, die das Museum jährlich substanziell unterstützte und in dessen Board of Trustees prominent vertreten war.[61] Dies entfachte des Weiteren eine Diskussion darüber, was das Museum leisten und wie es verwaltet werden sollte: Eine Gruppe von Künstler*innen, die sich The Art Workers' Coalition nannte, forderte unter anderem freien Eintritt in das Museum, dass Künstler*innen im Board of Trustees vertreten sein und dass vermehrt Arbeiten von Frauen und gesellschaftlichen Minderheiten ausgestellt werden sollten.[62]

Turia + Kant 2015, S. 34–58; Sternfeld, Nora: Das radikaldemokratische Museum. Berlin: De Gruyter 2018 (= Edition Angewandte, Bd. 3). Zur Situation des Museums in den 1970er Jahren vgl. Wall, Tobias: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2006 (= Kultur- und Museumsmanagement), S. 144–159. Zur Institutional Critique vgl. zudem Kap. 3.5.

59 Vgl. Schwier, Hans: Jede Epoche schafft ihre Museen. In: Preiss, Achim; Stamm, Karl u. Zehnder, Frank Günter (Hg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München: Klinkhardt und Biermann 1990 (= Zeit, Zeuge, Kunst), S. 77–80, hier S. 77.

60 Vgl. Buren, Daniel u.a.: Statement [1967]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 50–52; Carnevale, Graciela: Project for the Experimental Art Series [1968]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 76–79; Kaprow, Allan: Where Art Thou, Sweet Muse? (I'm Hung Up at the Whitney) [1967]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 52–55. Ihre Texte wurden von Alberro u. Stimson in einer Art Sammelband institutionskritischer Texte publiziert, vgl. Alberro u. Stimson 2009. Neben Buren, Kaprow und Carnevale werden auch folgende Künstler*innen immer wieder in Zusammenhang mit Institutional Critique am Museum gebracht: Michael Asher, Marcel Broodthaers, Andrea Fraser, Robert Smithson, Hito Steyerl und Adrien Piper. Die Kunsthistorikerin Isabelle Graw thematisiert diesen Kanon, der von Kunsthistoriker*innen immerzu reproduziert werde, vgl. Graw 2005, S. 47.

61 Vgl. Guerrilla Art Action Group: A Call for the Immediate Resignation of All of the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art [1969]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 86–87, hier S. 86. Zu diversen Protesten gegen das MoMA in New York zu der Zeit vgl. Lynes, Russell: Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. New York, NY: Atheneum 1973, S. 437–441.

62 Vgl. Art Workers' Coalition: Statement of Demands [1969]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 88–89, hier S. 88.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den 1970er Jahren wuchs die Kritik am Betriebssystem Kunst und somit an der Kunstinstitution; viele Künstler*innen begannen, ortsspezifisch zu arbeiten und damit laut der Philosophin Juliane Rebentisch die »konkret räumlichen Präsentationsbedingungen, und zwar mit Blick auf ihren gesellschaftlichen Ort« zu reflektieren.[63] Viele ihrer Arbeiten widersetzten sich zudem ihrer ›Zirkulation‹ als Ware, waren an den Raum gebunden und wurden meistens zerstört, wenn sie nach einer Ausstellung entfernt wurden. Manche Künstler*innen weigerten sich gar, Arbeiten für den Museumsraum zu schaffen: Ein frühes Beispiel dafür ist der Künstler Robert Smithson, der seine Arbeiten oftmals in der freien Natur erschuf, wo sie den Witterungen ausgesetzt waren.[64] Er wollte es vermeiden, in einer Galerie oder einem Museum auszustellen, Letzteres vergleicht er in seinem Text im Ausstellungskatalog der documenta 5 (1972) mit einem Gefängnis mit »Wärtern und Zellen«[65]. Laut Alexander Alberro und Blake Stimson war die Hoffnung vieler dieser Künstler*innen, mit ihren Interventionen zu einer tatsächlichen Veränderung der Machtverhältnisse zu führen.[66]

Während die kritische Diskussion zur Institution Museum in vollem Gange war, führte Brown *Walking on the Wall* 1971 im Whitney Museum of American Art auf. Im selben Jahr initiierte das angeprangerte MoMA seine Summergarden Series, ein interdisziplinäres Rahmenprogramm aus visueller Kunst, Theater, Musik und Performance Art, das während der Sommermonate im Sculpture Garden des Museums stattfand.[67] Choreografie und Tanz waren, wenn auch nur marginal, ebenfalls im Programm vertreten: So zeigte beispielsweise die Choreografin Elaine Summers, ehemaliges Mitglied des Judson Dance Theater, 1973 im Sculpture Garden eine Arbeit.[68]

Die Museen waren zwar offensichtlich daran interessiert, performative Künste in ihre Institution zu holen, jedoch begrenzten sie ihre Präsenz auf einzelne kurze Auftritte, die sich im Rahmenprogramm einfach einbinden liessen und Eventcharakter aufwiesen.[69] Auch der physische Raum, den die Museen den Choreograf*innen boten, war meist sehr begrenzt: Während das Whitney Museum of American

63 Vgl. Rebentisch 2003, S. 264.

64 Vgl. Lähnemann, Ingmar: Inside and outside the White Cube. Between Categories – Brian O'Doherty/Patrick Ireland und sein Werk. Hamburg: disserta 2011, S. 264.

65 Vgl. Smithson, Robert: Cultural Confinement [1972]. In: Harrison, Charles u. Wood, Paul (Hg.): Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. Oxford u. Cambridge: Blackwell Publishing 1992, S. 946–948, hier S. 947. Zum Diskurs über den White Cube und der Kritik an dem Raummodell vgl. insbesondere Kap. 5.2-5.4.

66 Vgl. Alberro 2009, S. 3.

67 Vgl. Bishop: The Perils 2014, S. 64.

68 Vgl. Breatore, Matthew: The History of Performance at MoMA 1929–1979 (Incomplete), internes Dokument, MoMA 2009, S. 17. Vgl. auch Bishop: The Perils 2014, S. 64.

69 Vgl. ebd., S. 64–65.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Art Brown immerhin einen Museumsraum während mehrerer Tage und Abende zur Verfügung stellte, beschränkten sich die Auftrittsmöglichkeiten im MoMA auf den Sculpture Garden. Dennoch boten die Museen den Choreograf*innen offenbar etwas, was ihnen im Theater zu der Zeit verwehrt blieb: So schienen ihnen die Museen im Erarbeiten ihrer Stücke freie Hand zu lassen und sie konnten ihre ortsspezifische, interdisziplinäre Arbeit darin umsetzen, wie beispielsweise Elaine Summers' Arbeit im MoMA zeigt. Sie liess im Sculpture Garden Tänzer*innen und Musiker*innen inmitten der Bäume, Brunnen und Skulpturen auftreten, gleichzeitig projizierte sie Filme und lud die Besucher*innen ein, in ihrer Arbeit umherzugehen.[70] Währenddessen hatte das Whitney Museum of American Art zwei Jahre zuvor zugelassen, dass Trisha Brown Eingriffe in den Museumsraum vornahm und spezifisch für diesen Raum Arbeiten schuf.[71]

Während sich bildende Künstler*innen öffentlich gegen die Institution Museum äusserten und sich von ihr abwandten, genossen die Choreograf*innen im Museum künstlerische Freiheit. Eine Frage, die in der Forschung bisher noch nicht gestellt wurde, obwohl sie sich meiner Meinung nach aufdrängt, ist, weshalb sich Choreograf*innen just in der Zeit, in der das Museum derart in der Kritik stand, für diese Institution als Aufführungsort entschieden haben. Es muss davon ausgegangen werden, dass die Choreograf*innen über die öffentlich geführte Diskussion um das MoMA Bescheid wussten, denn in der New Yorker Presse wurde breit darüber berichtet.[72] Zudem pflegten die Choreograf*innen in der Zeit einen engen Kontakt zu einigen institutionskritischen Künstler*innen, wie beispielsweise zu Robert Morris, der von 1955 bis 1962 mit Simone Forti verheiratet war. Als Reaktion auf den Vietnamkrieg forderte Morris im Mai 1970 vom Whitney Museum of American Art, seine eigene Einzelausstellung zwei Wochen vorher zu schliessen und stattdessen Gespräche für die Kunstgemeinschaft zu organisieren, »to address both the war and a general dissatisfaction with the art museum as an agent of power«[73]. Das Whitney

70 Vgl. Breatore 2009, S. 17. Vgl. auch Bishop: The Perils 2014, S. 64.

71 Vgl. dazu Kap. 2.1. Das Whitney Museum of American Art richtete in den 1970er und 1980er Jahren in den New Yorker Quartieren Lower Manhattan und Midtown sowie in Stamford in Connecticut sogar mehrere fixe Aufführungsorte für choreografische Arbeiten, Musik und Performance Art als Ableger des Museums ein, vgl. History of Performance at the Whitney o. D. In den 1980er Jahren wurde ein multidisziplinärer Ableger mit dem Namen Whitney Museum of American Art at Altria vis-à-vis der New Yorker Grand Central Station eröffnet. Dieser wurde 2008 wieder geschlossen.

72 Am 25.8.1969 berichtete die New York Daily News über die performative Arbeit *Grand Orgy to Awaken the Dead at MoMA* der Künstlerin Yayoi Kusama im Sculpture Garden des MoMA, in der die Künstlerin gegen das »MoMA as a repository for ›dead‹ art in need of more living artists' activations« protestierte, vgl. 1969 Yayoi Kusama's *Grand Orgy* in the Garden o. D.

73 Morris zit. in Bryan-Wilson, Julia: Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era. Berkeley, CA, Los Angeles u. London: University of California Press 2009, S. 113. Zur Zusammenarbeit des Judson Dance Theater mit Morris vgl. Banes: Democracy's Body

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Museum of American Art kam nach anfänglichem Zögern der Forderung von Morris nach und schloss die Ausstellung am 17. Mai 1970 frühzeitig.[74]

Obwohl die Choreograf*innen also von der damaligen Diskussion um die Institution Museum Kenntnis haben mussten, sie selbst der eigenen Institution gegenüber kritisch eingestellt waren und mehrheitlich in nicht-institutionellen Kontexten auftraten, begannen sie in der Zeit, im Museum aufzutreten. Es ist gut möglich, dass dies vor allem aus finanziellen Gründen geschah; so war ihre Situation, wie bereits beschrieben, oftmals prekär. Zudem schienen die Choreograf*innen nicht generell anti-institutionell eingestellt zu sein, solange ihre künstlerische Freiheit gewährleistet war und sie sich in ihrer Arbeit mit den Aspekten auseinandersetzen konnten, die sie interessierten. Sie gingen mit dem Museumsraum um, wie sie auch mit den anderen Räumen umgingen, in denen sie auftraten: Sie erarbeiteten orts- und situationsspezifische Stücke, wobei sie das Format von mehreren aufeinanderfolgenden kurzen Aufführungen, das sie während der Judson-Dance-Theater-Zeit entwickelt und »dance concerts« genannt hatten, beibehielten.[75] Zudem schien ihnen auch spezifisch der leere Museumsraum als Ausgangslage grosse Freiheiten und Möglichkeiten zu bieten, wie die Kuratorin Cathrine Wood feststellt: »The gallery often offers the freedom that theater apparently doesn't […]. Nothing is pre-defined, no lighting, no seating, no orientation, and that offers a specific liberty. Everything can be invented from scratch.«[76] Das Museum bot den Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen somit nicht nur sinnbildlich Raum für Choreografie, sondern oftmals auch räumlich eine ideale Ausgangslage, die zu ihrer Arbeitsweise passte.

Ihre Auseinandersetzung mit dem Museum als Aufführungsort begrenzte sich auf den Raum, den sie vorfanden: In Summers' Fall war das der Sculpture Garden des MoMA, in Browns *Walking on the Wall* sowie in ihrem späteren Stück *Locus* (1975) war es der leere White Cube des Museums. Letzterer ist für diese Studie von besonderem Interesse. *Locus* soll deshalb an dieser Stelle etwas genauer erläutert und auf seine Situations- und Ortsspezifik hin untersucht werden.[77]

1993, S. 142–144. Maar thematisiert die Berührungspunkte von choreografischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahren mit der Minimal Art, auch in Zusammenhang mit Michael Frieds Aufsatz von 1967, vgl. Maar 2018, S. 234. Gegen die Verbindung gewisser MoMA-Gönner*innen zum Vietnamkrieg protestierte vor Morris bereits die Guerrilla Art Action Group im November 1969, vgl. Guerrilla Art Action Group 2009; Halbreich, Kathy: Shall We Dance at MoMA? An Introduction. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 10–18, hier S. 11.

74 Vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 113.

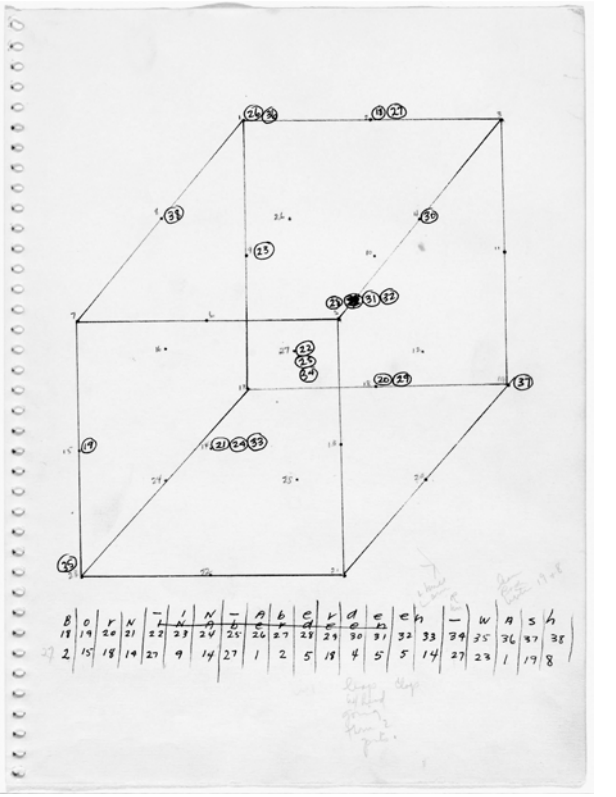
75 Zur Idee der *concerts* vgl. Banes: Democracy's Body 1993, S. 38.

76 Warsza, Joanna u. Wood, Catherine: Reinventing the Template. In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 42–55, hier S. 44.

77 Dieser Abschnitt orientiert sich vor allem an einem Text von Mona Sulzman und einem Kapitel in Rosenbergs Publikation, vgl. Sulzman, Mona: Choice/Form in Trisha Brown's »Locus«.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 5: Trisha Brown, Untitled (Locus)*, 1975, Filzstift und Bleistift auf Notizbuchpapier, Committee on Drawings Funds, © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz.*



Brown choreografierte oftmals Bewegungsabfolgen innerhalb präzis beschriebener, später auch mathematisch erstellter Settings, die sie teilweise als Zeichnungen festhielt.[78] So auch in der Arbeit *Locus* (1975), deren dazugehörige Zeichnungen sich heute in der Sammlung des MoMA in New York befinden und Tanzwissenschaftler*innen und Kunsthistoriker*innen gleichermassen interessiert haben.[79] Die Choreografie konstruierte Brown innerhalb eines imaginären Kubus (»cube«), der wiederum in acht kleinere Kuben aufgeteilt wurde, deren Ecken 27 Punkte ergaben, an de-

A View from inside the Cube. In: Dance Chronicle, 2, 2/1978, S. 117–130; Rosenberg 2017, S. 151–182. Zum White Cube vgl. zudem Kap. 5.2-5.4.

78 Vgl. Huschka 2002, S. 267.

79 Vgl. Rosenberg 2017, S. 157.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen sich die Tänzerinnen (je nach Auftritt waren es eine bis vier Frauen) für die Bewegungsausführungen orientieren sollten.[80]

Abb. 6: Trisha Brown Dance Company, Locus, *1975, getanzt von Diane Madden in* Performance 11: On Line/Trisha Brown Dance Company, *in Verbindung mit der Ausstellung* On Line: Drawing Through the Twentieth Century, *MoMA, New York, 12.–16. Januar 2011, Fotografie: Yi-Chun Wu, © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz.*

Dabei ging Brown vom Körper und dessen Aktionsradius aus: Wohin können seine Gliedmassen reichen, wie können diese Bewegungen in alle Himmelsrichtungen ausgeführt, numerisch fest- und räumlich eingehalten werden? Laut der Kunsthistorikerin Susan Rosenberg mussten die Tänzerinnen in *Locus* nicht nur technisch anspruchsvolle Bewegungen wie Beinheben oder Handstände ausführen, sondern sich auch immer der Infrastruktur des Kubus bewusst sein: So war es Teil der Choreografie, dass sich die Tänzerinnen fortlaufend an den unterschiedlichen Seiten des Kubus ausrichten konnten und gleichzeitig auf die anderen tanzenden Körper

80 Vgl. Sulzman 1978, S. 118.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

achten mussten, die ebenfalls Bewegungen auslösten.[81] Die Arbeit, die in drei Teile unterteilt war, bot innerhalb des präzisen räumlichen Settings Raum für Improvisation; insbesondere der dritte Teil erlaubte den Tänzerinnen so viele Freiheiten, dass er nie zweimal in identischer Form aufgeführt wurde.[82] Die hochkomplexe Weise, wie Brown die Bewegungen innerhalb dieses imaginären Kubus-Settings choreografierte, wurde in den Folgejahren in der Forschung wiederholt diskutiert, zudem lieferte Brown selbst Ausführungen und Erklärungen dazu.[83]

Mit dem Kubus als räumliches Konzept der Arbeit schien Brown den Nerv der Zeit zu treffen: So schreibt die Tänzerin Mona Sulzman, die *Locus* selbst tanzte: »Brown instinctively chose a form with rich potential, and from that form and her score developed an elaborate, open system.«[84] Sie geht in ihren Beschreibungen ausführlich darauf ein, wie Brown mit der Wahl des Kubus zwar die Bewegungen einerseits eingrenzte, dessen Struktur mit den vier Oberflächen den Tänzerinnen andererseit mehrere Ausrichtungen ermöglichte.[85] Susan Rosenberg sieht im Kubus gar das allgegenwärtige Format der 1960er und 1970er Jahre, das in unzähligen Kunstwerken dieser Zeit vorkommt, wie in Sol LeWitts *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974) und *Floor Piece* (1976) oder in Donald Judds Arbeit.[86] Rosenberg ist der Meinung, dass in Browns Arbeit auch Robert Morris' Text, *Notes on Sculpture* (1966), nachhallt:

> The cube is a form that once established […] all information about it qua gestalt is exhausted […] it does not disintegrate […]. One is then both free of the shape

81 Vgl. Rosenberg 2017, S. 170.

82 Vgl. Sulzman 1978, S. 125–126. Die Tänzerin Mona Sulzman beschreibt sehr detailliert, wie es war, das Tanzstück *Locus* zu tanzen. *Locus* wurde am 6.4.1975 am 541 Broadway in New York uraufgeführt.

83 Vgl. dazu Livet, Anne (Hg.): Contemporary Dance. An Anthology of Lectures, Interviews and Essays With Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics. New York, NY: Abbeville Press 1978. Sulzman schreibt in ihrem Text an mehreren Stellen über die Rezeption von *Locus*, dass die Arbeit mehrheitlich gut aufgenommen worden sei, auch wenn das Publikum das Konzept der Arbeit nicht immer durchschaut habe, vgl. Sulzman 1978, S. 117, 122.

84 Ebd., S. 124.

85 Vgl. ebd., S. 123–124.

86 Vgl. Rosenberg 2017, S. 155–156. Sie verweist zudem auf Rudolf von Labans Buch *Choreutik* (1939), welches sie in Bezug auf Browns Verwendung des Kubus für *Locus* und für ihre Tanznotation als vorangehendes Schlüsselwerk sieht, vgl. Rosenberg 2017, S. 161. Vgl. zudem Laban, Rudolf von: Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes [1939]. Wilhelmshaven: Florian Noetzel 1991.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> and bound to it. Free or released because of the exhaustion of information about it, as shape, and bound to it because it remains constant and indivisible.[87]

Rosenberg erwähnt in Zusammenhang mit Brown auch Brian O'Dohertys institutionskritische Texte zum White Cube, die zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin Artforum veröffentlicht wurden und die sich mit dem weissen Museumsraum auseinandersetzen.[88] O'Dohertys provokative Frage, »is the empty gallery, now full of that elastic space we can identify with Mind, modernism's greatest invention?«, schwingt laut Rosenberg in *Locus*' intellektuellem Konstrukt mit.[89] Tatsächlich sieht Rosenberg als Basis (»foundation«) für *Locus* den White Cube des Museums – seinen unvermeidbaren Bestimmungsort.[90] Folglich sei es laut Rosenberg passend, dass die Scores dieser Arbeit in der Sammlung des MoMA in New York eine permanente Bleibe gefunden haben.[91]

Relevant für das Thema der vorliegenden Studie ist die Verbindung von Browns Arbeit mit dem White Cube, war dieser doch bereits für ihre frühe eigenständige Arbeit *Walking on the Wall*, welche die Choreografin 1971 in den weissen Museumsräumen des Whitney Museum of American Art präsentierte, ein zentrales Element: Statt Objekte oder Bilder, die üblicherweise an den weissen Wänden hängen, konnten die Besucher*innen an zwei Abenden Tänzer*innen beobachten, wie sie an Seilen gespannt über die Wände schreiten (Abb. 2–3, S. 52–53). Die weissen Wände waren an diesen Abenden somit Museumswände und Tanzboden zugleich. Die Tanzwissenschaftlerin Isa Wortelkamp beschreibt die Seherfahrung der Besucher*innen folgendermassen: »Die Einsicht in den Raum wird zur Aufsicht auf einen Boden, der im nächsten Augenblick wieder als Wand in Erscheinung tritt.«[92] Die weisse Wand wird hier nicht nur als Mittel zum Zweck verwendet, sondern als Teil der Choreografie bewusst in den Fokus gerückt. *Walking on the Wall* zählt zu den frühsten Arbeiten, die Brown als unabhängige Choreografin schuf, nachdem sie 1970 die Trisha Brown Dance Company gegründet hatte. Sie selbst empfand sogar, dass sie im Whitney Museum of American Art »geboren« wurde und sich somit professionell gefunden habe.[93]

---

87 Morris, Robert: Notes on Sculpture [1966]. In: Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology. New York, NY: E.P. Dutton 1968 (= A Dutton paperback, Bd. 211), S. 222–235, hier S. 228. Vgl. zudem Rosenberg 2017, S. 174.

88 Vgl. ebd., S. 154–155.

89 Vgl. O'Doherty 1997, S. 87. Vgl. auch Rosenberg 2017, S. 155.

90 Vgl. ebd., S. 182.

91 Vgl. ebd.

92 Wortelkamp 2016, S. 360.

93 »The Whitney…I was born there.« Brown zit. in Whitney Museum of American Art 2010, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Browns Arbeiten im Museumskontext stehen exemplarisch für die Zeit der 1960er und 1970er Jahre, in der es eine »Welle«[94] von choreografischen Arbeiten im Museum gab. Zu Beginn der 1980er Jahre ebbte diese Welle jedoch wieder ab und es fanden während fast zwanzig Jahren nur noch vereinzelt choreografische Darbietungen in Museen statt – eine Entwicklung, die bisher unerforscht blieb. Kurz vor der Jahrtausendwende begann das Interesse der Museen an der Arbeit der Generation der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen wieder zuzunehmen. Seit Beginn der 2010er Jahre erleben choreografische Arbeiten im Museum einen neuen Aufschwung, dessen Höhepunkt noch nicht erreicht scheint, mit einer neuen Generation von Choreograf*innen, die auch als Konzepttanz-Choreograf*innen bezeichnet werden.[95] Bevor ich mich im dritten Kapitel mit Xavier Le Roy und Jérôme Bel zwei repräsentativen Beispielen dieser Generation widme, möchte ich mich im Folgenden mit dem Verhältnis von Brown zur Institution Theater genauer auseinandersetzen und die Frage behandeln, weshalb sie sich Anfang der 1980er Jahre wieder vom Museum ab- und dem Theater zuwandte.

2.4 Trisha Brown: *Glacial Decoy* (1979)

Wie andere ehemalige Mitglieder des Judson Dance Theater fühlte sich auch Brown vom Theater, »the house of entertainment«, wie sie es nannte, lange Zeit ausgeschlossen.[96] In einem Interview von 1974 bringt sie es unmissverständlich auf den Punkt: »The Theater avoided any association with me.«[97] 1978 schreibt sie in einem Gesuch an das National Endowment for the Arts: »The Trisha Brown Company is not a commercially oriented Company. The work […] probably will never have mass appeal so the Company cannot expect to command high performance fees or large box office receipts.«[98] Dieses Zitat zeigt, dass ihr bewusst war, dass sie in einer Nische agierte, ihre Arbeit sich den Systemen des Theaters widersetzte und ohne anderweitige finanzielle Unterstützung nicht weitergeführt werden konnte.

Vorübergehend fand sie im Museum eine Institution, die sie in der Produktion und Präsentation ihrer Arbeit unterstützte, gerade auch zu Beginn ihrer eigenständigen Karriere als Choreografin mit ihrer eigenen Compagnie.[99] Doch diese Unter-

94 Diese Bezeichnung bezieht sich auf Claire Bishop, die sich seit Anfang der 2010er Jahre mit dem Thema auseinandersetzt, vgl. dazu Bishop: The Perils 2014, S. 63–73 und S. 43–44, FN 167 in dieser Studie.

95 Diese gehören zur dritten Welle von choreografischen Arbeiten im Museum, vgl. Bishop: The Perils 2014, S. 63–73.

96 Vgl. Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 168.

97 Stephano 1974, S. 19.

98 Brown zit. in Rosenberg 2017, S. 229.

99 Vgl. ebd., S. 229.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stützung war als Einkommen unzureichend, unregelmässig und unsicher; so wuchs in ihr das Gefühl, in eine Spalte geraten zu sein (»caught in a crack«): Sie konnte ihre Arbeit weder im Theater präsentieren, noch fand sie dafür Abnehmer*innen auf dem Kunstmarkt.[100] Wie sie später erklärte, wurde ihr bewusst, dass es ein System, ein Netzwerk und eine Sprache gebe, wenn es um die Unterstützung der Tanzkunst geht, und diese operierten nun einmal im Theater.[101] Ihr wurde klar, dass sich das System so bald nicht ändern würde, so fasste sie den Entschluss, sich anpassen zu müssen, um das Überleben ihrer Compagnie zu sichern.[102] Sie begann sich folglich von ihrer ortsspezifischen Arbeit, die sie im öffentlichen Raum und in Museen zeigte und die aufwendiges Equipment erforderte, ab- und dem Theater als Aufführungsort zuzuwenden und ihre Arbeit daran anzupassen.[103] 1979 wurde *Glacial Decoy*, ihr erstes Stück für die Proszenium-Bühne, uraufgeführt; darin setzte sie sich erstmals mit dem traditionellen Theaterraum auseinander.[104]

Das Stück *Glacial Decoy* lässt sich wie folgt beschreiben: Zu Beginn der 18-minütigen Aufführung wird der Vorhang hochgerollt, die Bühne ist gleichmässig beleuchtet, der Zuschauer*innenraum ist in Dunkelheit gehüllt.[105] Die hintere Wand des Bühnenraumes ist in vier senkrechte, gleich grosse Flächen aufgeteilt, auf jeder Fläche ist eine grossformatige Schwarzweiss-Fotografie projiziert, die wie in einer Diashow regelmässig wechselt. Die Fotografien stellen Natur-, Stadt-, Objekt- sowie undefinierbare Nahaufnahmen dar und gehören zum Bühnenbild des Künstlers Robert Rauschenberg.[106] Eine Tänzerin betritt die Bühne von der rechten Seite in einem wallenden, weissen Kleid, das ihr bis zu den Fussknöcheln reicht, lange Ärmel hat und an eine Nachtrobe erinnert. Es umhüllt einerseits ihren Körper, andererseits zeichnet es dessen Formen je nach Bewegung auch ab und betont diese. Nach wenigen Bewegungen verlässt sie die Bühne wieder auf der Seite, von der sie gekommen ist. Sogleich erscheint eine zweite Tänzerin in derselben Kleidung auf der gegenüberliegenden Seite, tanzt eine kurze Sequenz am linken Bühnenrand

100 »I was caught in a crack doing serious work in a field that wasn't ready for it.« Brown zit. in ebd., S. 66. Vgl. auch Hardy, Camille: Trisha Brown. Pushing Post-Modern Art into Orbit. In: Dance Magazine 59, 3/1985, S. 61–66, hier S. 65.

101 »Someone has to change, either the system or the artist.« Brown zit. in Rosenberg 2017, S. 229–230. Vgl. auch M. Goldberg 1986, S. 169.

102 Vgl. ebd.

103 Vgl. ebd.

104 Uraufgeführt wurde *Glacial Decoy* am 7.5.1979 dennoch in einem Museum, dem Walker Art Center in Minneapolis, das die Realisation des Stücks unterstützte, vgl. Repertory/Glacial Decoy (1979) o. D. Vgl. zudem Viso 2008, S. 6.

105 Die folgenden Beobachtungen stützen sich auf Filmmaterial der Wiederaufführung von *Glacial Decoy* 1993 im Zellerbach Auditorium in Berkeley, Kalifornien, vgl. Glacial Decoy. Regie: Jeff Hodges, USA 1993, 18 Min. Trisha Brown Archive, New York. Dieses Filmmaterial wurde vom Trisha Brown Archive zur Verfügung gestellt.

106 Vgl. M. Goldberg 1986, S. 151.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und verlässt die Bühne ebenfalls gleich wieder. Zum selben Zeitpunkt betritt erneut die erste Tänzerin auf der rechten Seite die Bühne und fährt mit ihren Bewegungen fort. Die Bewegungen der Tänzerinnen setzen sich zusammen aus leichten Armbewegungen, die teilweise zufällig und improvisiert aussehen; mal geben sie die Richtung vor und lösen Rotationen im Körper um die eigene Achse aus, mal scheinen sie entgegengesetzt zum restlichen Körper zu verlaufen. Die Beinbewegungen bestehen aus Hüpfen, Stampfen, Streichbewegungen mit den Füssen, Schwingen, Beugen bis hin zu ballettähnlichen Bewegungen, in denen das gestreckte Bein mit gespitztem Fuss sekundenschnell auf Kopfhöhe hochgehoben wird.

Abb. 7: Trisha Brown Dance Company, Glacial Decoy, *1979, getanzt von Cori Kresge und Emily Stone, Stephen Petronio Company, 2016, © Yi-Chun Wu.*

Die Bewegungen der Arme, des Oberkörpers und der Beine übertragen sich auch auf das wallende Kleid, das bewegt und herumgewirbelt wird. Die Körper der Tänzerinnen befinden sich während der gesamten Choreografie in der Vertikalen und es werden keine Sequenzen auf dem Boden getanzt.

Beim Vergleich dieser Arbeit mit Browns früheren Arbeiten, wie den *Equipment Dances*, fällt auf, dass die Bewegungssprache weniger an alltägliche Bewegungen erinnert, sondern stilisierter, virtuoser und technisch anspruchsvoller wirkt. Sie erinnert eher an die Arbeit *Locus* (1975), die Browns Wechsel zu einem komplexeren Stil markierte, auch wenn die Bewegungen darin viel geometrischer sind als in *Glacial Decoy*.[107] Die Performancetheoretikerin Marianne Goldberg beschreibt 1986, wie die

107 Marianne Goldberg schreibt über die Entwicklung des Stils von Brown, vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Tänzerinnen durch Browns neuen Stil mehr zu »superhumans« mutieren, durch eine viel virtuosere und expressivere Bewegungssprache als noch zu Judson-Dance-Theater-Zeiten, in denen es um »untrainierte« und alltägliche Bewegungen ging.[108] Ähnlich sieht es der Kritiker Allen Robertson, der in seiner Kritik des Stücks 1979 mit ironischem Unterton bemerkt: »Trisha Brown is dancing.«[109] Damit wird noch einmal deutlich, dass die frühe Arbeit von Brown und den anderen Mitgliedern des Judson Dance Theater nicht von allen als Tanz verstanden wurde, hingegen Browns spätere Arbeit, die sie nun für den Theaterraum geschaffen hatte, dem wieder zu entsprechen schien.

Laut Brown musste sie sich für *Glacial Decoy* mit »subsidiary but important areas that attend to the black box« auseinandersetzen; dazu gehörte auch die Frage nach Kostümen und Licht, wofür sie Rauschenberg beizog, der bereits mehrere Jahre erfolgreich mit Merce Cunningham zusammengearbeitet hatte.[110] Für *Glacial Decoy* passte sie sowohl ihre Arbeits- als auch die Präsentationsweise an die Situation im Theaterraum an: Sie suchte nicht wie zuvor lange nach den passenden Räumen für ihre neue Arbeit, sondern begann, sich innerhalb des gegebenen Theaterraumes auf der Bühne zurechtzufinden.[111] Dafür behandelte sie die Proszenium-Bühne als greifbares, geometrisches Konstrukt, ähnlich wie in früheren Arbeiten wie *Locus* (1975).[112]

Nach den ersten zehn Jahren ihrer Karriere, als sie in Räumlichkeiten auftrat, in denen sie den Raum dezentralisieren konnte, fand sie sich nun in einem traditionellen Theaterraum wieder, in dem das nicht mehr möglich war.[113] Angelehnt an ihre Arbeit im White Cube arbeitete sie im Theaterraum mit zwei Rechtecken – »one on

108 Vgl. ebd., S. 157.

109 Robertson zit. in Rosenberg 2017, S. 229. Vgl. auch Robertson, Allen: Trisha Brown's Expansive Dancing. In: Minnesota Daily, 11.5.1979, S. 10AE–11AE.

110 Brown äussert sich dazu in einem Interview vom 10.10.2005 mit Calvin Thomas (Museum of Modern Art Archives, *Audio Recording*, *Series V: Audio Recordings 1962–2006*, Bd. 401). Vgl. Rosenberg 2017, S. 230, FN 7. Es fällt auf, dass Brown die Black Box mit einem Theaterraum mit Proszenium-Bühne gleichsetzt, obwohl Letztere in einer Black Box eben nicht mehr gegeben ist. Vgl. dazu weiter unten in diesem Kapitel. Zur Black Box vgl. zudem Kap. 5.2-5.4.

111 Vgl. Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 170. Im Kapitel *From the White Cube to the Black Box (1979–1981)* in ihrer Publikation bespricht Rosenberg den Weg von Brown vom Museum in das Theater, vgl. Rosenberg 2017, S. 229–261. Brown selbst sprach 1979 mit Yvonne Rainer über *Glacial Decoy*, vgl. Brown, Trisha u. Rainer, Yvonne: A Conversation about »Glacial Decoy«. In: October, 10/1979, S. 29–37.

112 Brown äussert sich dazu in einem Interview vom 10.10.2005 mit Calvin Thomas (Museum of Modern Art Archives, *Audio Recording*, *Series V: Audio Recordings 1962–2006*, Bd. 401). Vgl. Rosenberg 2017, S. 232.

113 Vgl. M. Goldberg 1986, S. 168. Als weitere Herausforderung empfand sie zu Beginn, mit der Grösse des Theaterpublikums umzugehen, vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

the vertical – the proscenium stage – and the other on the floor«[114]. Die Frontalität des Publikums war somit zwar gegeben, jedoch versuchte sie in *Glacial Decoy* dessen Aufmerksamkeit auf die äusseren Seiten der Bühne zu lenken.[115] Folglich liess sie die Tänzerinnen zu Beginn des Stücks in den Bühnenflügeln auftreten, während der Mittelpunkt der Bühne leer blieb.[116] Dabei war ihr durchaus bewusst, dass dies das Publikum vor Schwierigkeiten stellen würde, wie sie selbst sagt: »In the theater, the only time that you can really be seen by everyone is when you are centerstage. If you are upstage left you are not seen in half the houses in the world.«[117] Brown entschied sich selbstbewusst dafür, die Tänzerinnen in den Bühnenflügeln auftreten zu lassen, auch wenn sie damit das Risiko einging, dass nicht das gesamte Publikum sie sehen würde.

2017 unterstreicht auch Craig Owens im Magazin *Art in America* Browns unkonventionellen Ansatz bezüglich der Proszenium-Bühne: Er geht auf die Anfangssequenz und das wiederholte Auf- und Abtreten der Tänzerinnen ein, das »suggests that the dance is not contained by the proscenium but continues off-stage or, rather, that it might continue were it not interrupted by the frame«[118]. Mit dem Rahmen (»frame«) meint er die Proszenium-Bühne beziehungsweise das, was auf der Bühne passiert und vom Zuschauer*innenraum ersichtlich ist. Somit suggeriert Brown seiner Meinung nach in der Anfangssequenz, dass die Tänzerinnen die Bewegungen auch in den Seitenräumen neben der Bühne, die für das Publikum nicht ersichtlich sind, weitertanzen. Bei *Glacial Decoy* komme wiederholt das Gefühl auf, Teile zu verpassen, »obscured by the frame«[119]. Brown entlarve laut Owens in *Glacial Decoy* die Proszenium-Bühne als limitierenden und einschränkenden Rahmen, indem sie sich ihm nicht fügt, sondern sich ihm widersetzt. Er sieht Browns Arbeit als Beispiel dafür, dass es möglich sei, die Konventionen des Theaters gegen ebendieses zu verwenden, auch wenn Brown es laut Owens nicht in allen Arbeiten für den Theaterraum gelang.[120] Damit sieht er in Browns *Glacial Decoy*, ohne das explizit zu benennen, einen institutionskritischen Ansatz.[121]

Anders als die Arbeiten, die Brown in den folgenden Jahren für den Theaterraum schuf, folgt sie in *Glacial Decoy* einer ortsspezifischen Logik und spielt damit. Deshalb wird diese Arbeit in der tanzwissenschaftlichen Forschung teilweise noch zu

114 Brown zit. in Rosenberg 2017, S. 232.

115 Brown äussert sich dazu in einem Interview vom 10.10.2005 mit Calvin Thomas (Museum of Modern Art Archives, *Audio Recording, Series V: Audio Recordings 1962–2006*, Bd. 401). Vgl. Rosenberg 2017, S. 232.

116 Vgl. ebd., S. 241.

117 Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 168.

118 Owens 2017, o. S.

119 Ebd.

120 Vgl. ebd.

121 Vgl. Rosenberg 2017, S. 241.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den *Equipment Dances* gezählt, auch wenn sich die Bewegungssprache, wie bereits erwähnt, deutlich von den früheren Arbeiten unterscheidet.[122] Aus diesem Grund wird *Glacial Decoy* oftmals, beispielsweise von Rosenberg, als diejenige von Browns Arbeiten angesehen, die den Übergang vom White Cube in die Black Box markiert.[123] Es ist zu vermuten, dass Rosenberg sich mit dieser Beschreibung an Browns Zitat anlehnt, in dem diese die »subsidiary but important areas that attend to the black box«[124] anspricht. Dabei fällt auf, dass sowohl Brown als auch Rosenberg die Black Box mit einem Theaterraum mit Proszenium-Bühne gleichsetzen, obwohl Letztere in einer Black Box eben nicht mehr gegeben ist.

Obschon *Glacial Decoy* von vielen Kritiker*innen gut aufgenommen wurde, wurde Brown wegen ihrer Entscheidung, ab sofort Arbeiten für den Theaterraum zu schaffen, mit Kritik konfrontiert.[125] Wie sie in einem Interview mit Goldberg beschreibt, sah sie sich aus ökonomischen Gründen gezwungen, sich dem Theatersystem anzupassen: »I stopped walking on the walls and doing those site-specific pieces that involved equipment because there was no support for it, and I couldn't afford it.«[126] Sie gibt zwar zu, dass die 1970er Jahre die Zeit waren, in der sie »had been at my most free to follow my artistic instincts, and to ask fundamental questions about the nature of choreography«[127]. Gleichzeitig wehrt sie sich gegen den Vorwurf, mit ihrer neuen Arbeit gegen ihre Prinzipien zu verstossen: »If one goes to the proscenium stage, is that by nature selling out? I changed medium. I didn't change integrity.«[128] Dieses Zitat zeigt, dass Brown weiterhin hinter ihrer Arbeit steht, auch wenn sie ab jetzt im Theater stattfindet und an dieses angepasst ist.

Doch auch auf der institutionellen Seite hat sich einiges gewandelt: Laut Banes habe die New Yorker Downtown-Theaterszene als Reaktion auf die Ereignisse in den 1960er und 1970er Jahren begonnen, eigene Institutionen zu erschaffen; in den 1980ern zählt sie mindestens sechs »centers for post-modern dance«, die ein kuratiertes Programm aktueller Tanzarbeiten zeigten.[129] Einige Choreograf*innen wie Brown seien sogar vermehrt in immer demselben Theater aufgetreten, im Fal-

122 Vgl. ebd., S. 232.

123 Vgl. ebd. Eines der Kapitel heisst zudem *From the White Cube to the Black Box (1979–1981)*, vgl. ebd., S. 229–261.

124 Brown äussert sich dazu in einem Interview vom 10.10.2005 mit Calvin Thomas (Museum of Modern Art Archives, *Audio Recording, Series V: Audio Recordings 1962–2006*, Bd. 401). Vgl. Rosenberg 2017, S. 230, FN 7.

125 Vgl. M. Goldberg 1986, S. 169.

126 Ebd.

127 Ginot u. Brown 1999, S. 109. Vgl. auch Burt 2005, S. 17.

128 Brown zit. in M. Goldberg 1986, S. 170. Vgl. auch Rosenberg, S. 230.

129 Vgl. Banes: Terpsichore 1993, S. xxxiv. Sie nennt The Kitchen, Dance Theater Workshop, Dance Space at St. Mark's Church, P.S. 122, P.S. 1 und die Brooklyn Academy of Music.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

le Browns in der Brooklyn Academy of Music.[130] Das, was Banes als ›Postmodern Dance‹ bezeichnet, sei in eben diesen neuen Institutionen beliebt gewesen.[131]

2.5 Abwendung vom und die Rückkehr ins Museum ab 1998

Nach *Glacial Decoy* (1979) zeigte Brown ihre Arbeit während ungefähr zwanzig Jahren nur noch gelegentlich in Museen, erst um die Jahrtausendwende herum begann sie erneut, häufiger im Museum aufzutreten.[132] Obwohl sich ihre Biografien sehr voneinander unterscheiden, ist eine ähnliche Entwicklung auch bei ihren Zeitgenossinnen Simone Forti und Yvonne Rainer zu beobachten, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

Wie Brown trat auch Forti in den 1960er und 1970er Jahren im Museumskontext auf; anders als Brown kooperierte sie nicht nur mit bildenden Künstler*innen, sondern auch weiterhin mit anderen Choreograf*innen, gründete jedoch keine eigene Compagnie.[133] In den 1980er Jahren trat Forti nur noch vereinzelt öffentlich auf, stattdessen arbeitete sie mehrheitlich als Lehrerin für Performance Art an der New Yorker School for Visual Arts, gab Workshops und verfolgte vermehrt ihre zeichnerische Arbeit.[134] Neben ihrer Interessensverschiebung kamen örtliche Verschiebungen hinzu: 1988 verliess sie New York Richtung Vermont, wo eine Gruppe von befreundeten Künstler*innen wohnte, und zog 1998 nach Los Angeles, wo sie zwei Jahre später ihre Lehrtätigkeit an der University of California aufnahm und unter anderem Improvisation unterrichtete.[135] In Los Angeles rückte ihre Arbeit ab dem Jahr 2000 wieder vermehrt in den Fokus der Museen.[136] Die bisher umfassendste Ausstellung widmete ihr 2014 das Museum der Moderne in Salzburg, *Simone Forti. Mit dem Körper denken*.[137]

Ganz anders verlief das Leben von Yvonne Rainer: 1970 zeigte sie im Whitney Museum of American Art noch ihre choreografische Arbeit *Continuous Project – Al-*

130 Vgl. ebd.

131 Vgl. ebd. Banes führt aus: »The institutionalization of downtown dance was marked in 1984 by Dance Theater Workshop's establishment of the New York Dance and Performance Awards.« Ebd.

132 1998 fand eine Ausstellung zu Browns Arbeit im Musée de Marseille statt, vgl. Doucet 1998. Vgl. dazu Kap. 2.5.

133 Zur Biografie von Forti vgl. Breitwieser 2014, S. 276–278. Zu Forti vgl. exemplarisch Forti, Simone: Handbook in Motion. New York, NY: New York University Press 1974; Breitwieser 2014; Morse, Meredith: Soft Is Fast. Simone Forti in the 1960s and After. Cambridge, MA: MIT Press 2015; Lo Pinto 2021.

134 Vgl. Breitwieser 2014, S. 276. 1982 trat Forti beispielsweise in The Kitchen in New York auf.

135 Vgl. ebd., S. 277.

136 Für eine Liste der Gruppenausstellungen von Forti vgl. ebd., S. 280–281.

137 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tered Daily, in der sie Objekte, Ton sowie die Projektion von Filmen integrierte.[138] Bereits ab Mitte der 1970er Jahre wandte sie sich jedoch von ihrer choreografischen Tätigkeit ab und ganz dem Medium des Films zu. Im Museum stellte sie nun als experimentelle Filmemacherin ihre filmischen Arbeiten aus, ihre choreografischen Projekte hingegen rückten in den Hintergrund und wurden nur noch vereinzelt gezeigt.[139] Bevor sie sich wieder der Choreografie zuwandte, wurde sie 1997 vom San Francisco Museum of Modern Art SFMoMA und vom Lincoln Center in New York mit Retrospektiven zu ihrem filmischen Werk geehrt.[140] Um die Jahrtausendwende herum begann sie erneut, Choreografien zu kreieren – ein Grund für die Kunstwelt, sie nicht mehr nur als Filmemacherin, sondern wieder als Choreografin in den Fokus von Ausstellungen zu rücken: 2012 wurde die Ausstellung *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache* im Kunsthaus Bregenz und im Museum Ludwig in Köln gezeigt.[141]

Diese drei unterschiedlichen Werdegänge zeigen verschiedene Gründe auf, weshalb diese Choreografinnen zwischen den 1980er und den 2000er Jahren nur noch selten in Museen auftraten. Während sich Brown dem Theater als Aufführungsort und Forti sich ihrer Lehrtätigkeit zuwandte, machte sich Rainer während über zwanzig Jahren als Filmemacherin einen Namen. Gleichzeitig zeichnete sich bei allen dreien um die Jahrtausendwende herum wieder eine Rückkehr ins Museum als Präsentationsort ihrer choreografischen Arbeit ab.

138 Vgl. Michelson, Annette: Yvonne Rainer, Part One. The Dancer and the Dance. In: Artforum International, 12, 5/1974, S. 57–63. Rainer war damals die treibende Kraft in der New Yorker Gruppe Grand Union, in der auch Trisha Brown tanzte. Zur Grand Union vgl. S. 57, FN 22 in dieser Studie. Zu Rainer vgl. exemplarisch Michelson 1974; Rainer 1974; Rich, B. Ruby (Hg.): Yvonne Rainer. Minneapolis: Walker Art Center 1981; Rainer, Yvonne: The Films of Yvonne Rainer. Bloomington: Indiana University Press 1989 (= Theories of representation and difference); Dziewior 2012.

139 Vgl. Dziewior, Yilmaz; Engelbach, Barbara u. König, Kasper: Yvonne Rainer. In: Dziewior, Yilmaz (Hg.): Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache = space, body, language. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz. Bregenz: Kunsthaus Bregenz 2012, S. 21–26, hier S. 23. Rainer zeigte ihre Arbeiten fast ausschliesslich im Kunst- oder Filmfestivalkontext. Sie stellte zwei Mal an der documenta in Kassel (1977 und 2007) aus. Für eine Auflistung der Video-Arbeiten und Screenings vgl. Dziewior 2012, S. 269–273. Für eine Auflistung ihrer Choreografien und wichtigen Performances vgl. Dziewior 2012, S. 267–269. Zwischen 1975 und 2000 wurde ihre Arbeit *Trio A* einige Mal aufgeführt, hauptsächlich im Kunstkontext, an Festivals, in einer Kirche und als »revivals« des Judson Dance Theater. Für eine (unvollständige) Liste ihrer Ausstellung vgl. Dziewior 2012, S. 273. Vgl. zudem die Personenseite Yvonne Rainer kunstaspekte o. D. Diese Auflistung beginnt mit dem Jahr 1977, als Rainer an der documenta 6 ausstellte.

140 Vgl. Dziewior, Engelbach u. König 2012, S. 23–24.

141 Vgl. Dziewior 2012.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Den Anfang machte Trisha Brown[142], deren Werk ab 1998 wieder zunehmend im Museumskontext präsentiert wurde, wobei der Fokus nun auf ihren Zeichnungen lag. Die Zeichnungen, die für Brown seit Beginn ihrer Karriere ein wichtiges Werkzeug in ihrer choreografischen Arbeit darstellten, erhielten im Diskurs zu Brown in den 1980er und 1990er Jahren vermehrt Aufmerksamkeit.[143] Mit der Ausstellung *Trisha Brown. Danse, précis de liberté*[144] im Musée de Marseille im Jahr 1998 fand dann die erste umfassende Ausstellung dazu statt: Statt kurze Auftritte von Brown zu zeigen, stellte das Museum ihre Zeichnungen als eigenständige Werke aus, die auch in einem umfassenden Katalog abgedruckt wurden.[145] Das Format der musealen Präsentation von Browns Arbeit verschob sich von der Aufführung auf die Ausstellung. Drei ihrer Stücke wurden parallel im Rahmen des Festivals de Marseille, ausserhalb des Museums, wiederaufgeführt.[146] Ihr zeichnerisches Werk wurde von den Kurator*innen somit von ihrem choreografischen Werk getrennt; Ersteres wurde im Museum und Letzteres im Theater präsentiert. Dass das Museum die Zeichnungen nicht als Dokumentation ihrer Stücke, sondern als Kunstobjekte ausstellte und diese gesondert im Katalog bespricht, während ihre performative Arbeit in Kollaboration mit dem Festival präsentiert wurde, zeigt diese Unterscheidung deutlich. Die performativen Arbeiten wurden so nicht nur in einem anderen Rahmen und für ein potenziell anderes Publikum gezeigt, sondern auch im Katalog mehrheitlich aussen vor gelassen.[147]

Brown, die ab den 1970er Jahren ihre Choreografien mithilfe von Zeichnungen konstruierte und notierte, hatte selbst ein ambivalentes Verhältnis zu ihren Zeichnungen. Einerseits ist dokumentiert, dass sie 1978 beim National Endowment for the Arts ein Gesuch einreichte, um eine Serie von Zeichnungen als eigenständige

142 Im folgenden Abschnitt wird auf den Forschungsstand zu Browns Ausstellungen ab 1998 eingegangen. Für eine Liste von Browns Ausstellungen ab 1998 vgl. die Personenseite Trisha Brown kunstaspekte o. D. Wie die Liste zu Rainer ist auch diese nicht vollständig, es werden jedoch auch kleinere und selten rezipierte Ausstellungen in Galerien sowie Gruppenausstellungen aufgeführt.

143 Vgl. Lepecki 2006, S. 68. Ein paar ihrer Zeichnungen wurden beispielsweise 1978 von einer*einem nordamerikanischen Sammler*in angekauft und in einer Ausstellung der Yale University Art Gallery gezeigt, vgl. Rosenberg 2017, S. 159.

144 Vgl. Doucet 1998.

145 Vgl. ebd., S. 34–109.

146 Vgl. Luccioni, Roger: Préface. In: Doucet, Michel (Hg.): Trisha Brown. Danse, précis de liberté. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998, S. 5. Es wird nicht erwähnt, welche Arbeiten gezeigt wurden.

147 Im Katalog sind neben einem Interview von Michel Doucet und Brown mit dem Titel *Danse et Dessin* ihre Zeichnungen und drei kurze Texte von Laurence Louppe, Klaus Kertess und Guillaume Bernardi abgedruckt, die ihren Fokus entweder auf den zeichnerischen Aspekt in Browns Œuvre oder die Verwendung von Videoaufnahmen in einem ihrer Stücke legen, vgl. Doucet 1998.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kunstpraxis zu realisieren.[148] Andererseits betonte sie in einem Interview des Ausstellungskatalogs von 1998: »The drawing is a secondary activity in comparison with choreography.«[149] Nach der Ausstellung im Musée de Marseille, in der die Zeichnungen als eigenständige Arbeiten ausgestellt wurden, folgte 2002 die Wanderausstellung *Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, in der wieder ihre Zeichnungen im Mittelpunkt standen und mit Kostümen und Requisiten aus ihren Stücken ergänzt wurden.[150] Nun wurden einige ihrer frühen Stücke wieder im Museumskontext gezeigt (insbesondere in der Version der Ausstellung im New Museum in New York).[151] Auch wenn hier wieder eine stärkere Anbindung an den choreografischen Aspekt ihrer Arbeit zu beobachten ist, wirkt das Vorwort des Katalogs zeitweise wie eine Rechtfertigung der Direktoren der Addison Gallery, Adam Weinberg, und des Tang Teaching Museum, Charles Stainback, weshalb in ihren Museen eine Ausstellung einer Choreografin gezeigt werde.[152] Daraus lässt sich schliessen, dass eine Ausstellung über eine Choreografin zu der Zeit noch eine Sonderheit darstellte und ein gewisses Wagnis bedeutete. Es folgten weitere Ausstellungen ihrer Zeichnungen in den USA, unter anderem im Drawing Center und im New Museum in New York (beide 2004) und *Trisha Brown. Drawing on Land and Air* (2007) im Museum of Contemporary Art des Institute for Research at the University of South Florida in Tampa, die mit Posters und Drucken ergänzt wurde.[153]

Ab 2006 lässt sich jedoch ein neuer Ansatz in Hinblick auf die Präsentation ihres Œuvres im Museum beobachten, und ihre performative Arbeit wurde vermehrt wieder in den Fokus gerückt: In diesem Jahr wurde, erstmals seit ihrer Uraufführung in New York im Jahr 1970, die Arbeit *Man Walking Down the Side of a Building*

148 Vgl. Rosenberg 2017, S. 177.

149 Brown zit. in Diserens, Corinne: Introduction. In: Doucet, Michel (Hg.): Trisha Brown. Danse, précis de liberté. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998, S. 9–12, hier S. 9. Brown schloss jedoch nicht aus, dass sich das in Zukunft ändern könnte: »Perhaps one day this order will be inverted?« Ebd. Vgl. auch Rosenberg 2017, S. 177. Über Browns zeichnerisches Werk vgl. unter anderem Lepecki 2006, S. 68–69.

150 Die Ausstellung war eine Zusammenarbeit der Addison Gallery of American der Art der Phillips Academy in Andover, Massachusetts und des Tang Teaching Museum and Art Gallery des Skidmore College in Saragota Springs, New York, vgl. Teicher: Trisha Brown 2002. Vgl. auch Rosenberg 2017, S. ix.

151 Vgl. Teicher: Trisha Brown 2002.

152 Vgl. Weinberg u. Stainback 2002, S. 9. Sie geben zu, dass Ausstellungen von Choreograf*innen nicht üblich seien, ein »teaching museum« jedoch experimentieren könne. Zudem solle diese Ausstellung »to test assumptions«, vgl. ebd.

153 Vgl. Lepecki 2006, S. 68. Zur Ausstellung in Tampa ist kein Katalog erschienen, jedoch eine zweiseitige Broschüre mit einer Liste der Werke: Trisha Brown. Drawing on Land and Air. Begleitheft zur Ausstellung im Contemporary Art Museum. Tampa, FL: University of South Florida 2007. Vgl. auch Rosenberg 2017, S. x.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an der Aussenfassade der Tate Modern in London wiederaufgeführt.[154] Im Rahmen des Programms *Year of Trisha*, das ihr 40-jähriges Schaffen ehrte, arbeitete das Walker Art Center in Minneapolis zwei Jahre später mit dem University of Minnesota Dance Program zusammen und zeigte in der Ausstellung *So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing* nicht nur ihre Zeichnungen, sondern auch Wiederaufführungen einiger ihrer Tanzstücke, die mit Vorlesungen und Workshops im Rahmenprogramm ergänzt wurden.[155] 2010 fand die Ausstellung *Off the Wall. Seven Works by Trisha Brown* im Whitney Museum of American Art statt, die, ähnlich wie die des Walker Art Center, als Hommage an Browns Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre zu verstehen ist.[156]

Zum 40-jährigen Bestehen der Trisha Brown Dance Company wurden die Stücke *Walking on the Wall*, *Skymap*, *Falling Duet I*, *Leaning Duets I* und *II*, die 1971 im Whitney Museum of American Art aufgeführt wurden, erneut gezeigt. Zusätzlich waren die Arbeiten *Floor of the Forest* (1970), *Spanish Dance* (1973) und *Man Walking Down the Side of a Building* zu sehen. Obwohl Letztere bereits in London und Minneapolis wiederaufgeführt wurde, sorgte die Version an der Aussenwand des Whitney Museums of American Art für eine grosse mediale Aufmerksamkeit und verlieh der Arbeit wegen ihrer ursprünglichen Beziehung zur Stadt New York, auf die referenziert wurde, noch mehr ikonischen Charakter.[157] 2015, zwei Jahre nachdem ihre *Early Works* im Hamburger Bahnhof in Berlin gezeigt wurden, kündigte die Compagnie an, dass sie nicht mehr öffentlich auftreten werde.[158] 2017 verstarb Brown.

Auffällig ist, dass in vielen der eben genannten Ausstellungen immer wieder versucht wurde, Browns Arbeit in einen Zusammenhang mit der bildenden Kunst zu stellen.[159] Auch in der Forschung wird dies bis heute noch gemacht, wie die neuste

154 Vgl. Finbow 2006.

155 Vgl. Eleey 2008. Im Katalog wird insbesondere auch auf die langjährige Beziehung von Brown zum Walker Art Center hingewiesen. Brown trat 1971 zum ersten Mal in diesen Räumlichkeiten auf und kehrte 1974 und in den Folgejahren zurück, um mehrere ortsspezifische Arbeiten zu kreieren. Nach Merce Cunningham ist Brown die Choreografin, die am häufigsten im Walker Art Center aufgetreten ist, drei ihrer Arbeiten wurden gar vom Museum in Auftrag gegeben, vgl. Viso 2008, S. 6.

156 Vgl. Whitney Museum of American Art 2010. Der erste Teil der zweiteiligen Ausstellung hiess *Thirty Performative Actions* und zeigte Werke von Zeitgenoss*innen Browns.

157 Vgl. ebd. Zur ursprünglichen Aufführung im Jahr 1970 vgl. Rosenberg 2017, S. 78. *Man Walking Down the Side of a Building* wurde bereits 2008 am Gebäude des Walker Art Center wiederaufgeführt.

158 Vgl. Luzina 2015a.

159 Die Ausstellung in der Addison Gallery verdeutlicht dies bereits im Titel *Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, vgl. Teicher: Trisha Brown 2002. Auch die Gruppenausstellung *Dance/Draw* (2011) im Institute of Contemporary Art in Boston, deren Konzept auf den Zeichnungen Browns basiert, ist ein Beispiel dafür, vgl. Molesworth, Helen (Hg.): Dance/Draw. Ka-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

umfassende Publikation zu Brown, *Trisha Brown. Choreography as Visual Art* von Susan Rosenberg von 2017, beweist.[160] Diese Publikation zeigt zudem die anhaltende Relevanz von Browns Arbeit auf – und obwohl ihre Arbeit gut erforscht ist, werden weiterhin Forschungen dazu betrieben. Ein Grund dafür könnte sein, dass ihr Repertoire seit ihrem Tod im Jahr 2017 abgeschlossen ist und es deswegen vom heutigen Standpunkt nochmals neu betrachtet werden kann.

Nach einer Pause tritt Browns Compagnie mittlerweile mit alten Arbeiten aus dem Repertoire wieder regelmässig auf und wird auch immer wieder engagiert, im Rahmen von Ausstellungen von Zeitgenoss*innen Browns aufzutreten, zuletzt in Zusammenhang mit drei grossen Robert-Rauschenberg-Ausstellungen in der Tate Modern (2016), im New Yorker MoMA (2017) und im San Francisco MoMA (2017).[161] Diese Ausstellungen zeigen ein generell wachsendes Interesse an Künstler*innen und Choreograf*innen, die in den 1960er und 1970er Jahren in New York aktiv waren: Einerseits wurden neben Brown, Forti, Rainer und Rauschenberg auch Merce Cunningham (2017), Joan Jonas (2018) und Bruce Nauman (2018) kürzlich mit Einzelausstellungen geehrt.[162] Andererseits widmeten einige bedeutende Museen dieser Generation auch thematische Überblicksausstellungen, wie *A Different Way to Move. Minimalismes, New York, 1960–1980* (2017) im Centre Pompidou in Paris und *Judson Dance Theater. The Work Is Never Done* (2018) im New Yorker MoMA.[163]

Das Interesse der Museen an dieser Generation von Künstler*innen und Choreograf*innen, die grenzüberschreitend und genreübergreifend arbeitete, kann durchaus auch auf ihr Interesse an Transdisziplinarität zurückgeführt werden, wel-

talog zur Ausstellung im Institute of Contemporary Art, Boston. Ostfildern: Hatje Cantz 2011, S. 11.

160 Vgl. Rosenberg 2017.

161 Im Kalender auf der Webseite der Trisha Brown Dance Company werden ab Januar 2018 wieder Auftritte aufgeführt, vgl. Calendar o. D. Im Jahr 2009 gründete die Compagnie das Trisha Brown Archive, welches Fotografien, Videos, Presseartikel, Programme, Musikmaterial, Sets und Kostüme von Brown konserviert und Forscher*innen zur Verfügung stellt, vgl. The Archive/About the Trisha Brown Archive o. D.

162 Vgl. Meade 2017; Halbreich, Kathy u.a. (Hg.): Bruce Nauman. Disappearing Acts. Katalog zur Ausstellung im Schaulager Basel. Berlin: Walther König 2018; Lorz, Julienne (Hg.): Joan Jonas. München: Hirmer 2018.

163 Vgl. Lista 2017; Janevski u. Lax 2018. 1982 fand die erste Retrospektive zum Judson Dance Theater statt, vgl. Robinson, Julia: From Snapshots to Physical Things. In: Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 52–59, hier S. 53. In der Publikation *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance* sind zudem gleich mehrere Beiträge (von Božić/Butte/Maar, Burt, Kotz und Maar), die Arbeiten der Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre in Zusammenhang mit dem Ausstellen von Choreografie besprechen, vgl. Butte, Maren u.a. 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

ches rückblickend noch mehr Bedeutung erhält und als Referenz dienen kann.[164] Zudem scheint es eine Gelegenheit, um diese Generation nochmals zu ehren, teilweise auch post mortem: 2020 zeigte das Museu de Arte de São Paulo MASP beispielsweise die Ausstellung *Trisha Brown. Choreographing Life*.[165]

Wie aufgezeigt wurde, waren ab den 1980er Jahren während fast 20 Jahren selten choreografische Arbeiten der ehemaligen Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen im Museum zu sehen.[166] Über die zeichnerische Arbeit von Choreograf*innen wie Brown scheinen Museen um die Jahrtausendwende herum das Interesse an der Choreografie wiederentdeckt zu haben, was Fragen zur angemessenen Präsentation von choreografischen Arbeiten, von zeichnerischen bis performativen Werken, im Museumskontext aufwarf. Für die Choreograf*innen, die mittlerweile auf langjährige Karrieren zurückblicken konnten, bot das neu entfachte Interesse der Museen hingegen eine Möglichkeit, ihre frühen Arbeiten erneut in ihrem originalen Setting – dem Museumskontext – zu präsentieren und aus dem heutigen Blickwinkel zu betrachten. So hatte ihr Frühwerk inzwischen gar ikonischen Wert erlangt, was durch die Wiederaufführungen in den Museen noch verstärkt wurde.[167] Gerade das wissenschaftliche Aufarbeiten ihres Gesamtwerks und die Publikation von Katalogen durch die Museen sind wesentliche Beiträge zur Festigung und Überlieferung ihres choreografischen Œuvres.[168] Doch die Museen feiern mit diesen Ausstellungen nicht nur den Pionier*innengeist der Choreograf*innen, sondern

164 Der zweite Schweizerische Kongress für Kunstgeschichte der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (VKKS) organisierte 2013 eine dreitägige Konferenz an der Universität Lausanne, die für das wachsende Interesse eines interdisziplinären Fachaustausches steht. 2018 erschien eine Publikation mit einer breiten Auswahl an Beiträgen, vgl. Imesch, Kornelia u.a. (Hg.): Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte. Oberhausen: ATHENA-Verlag 2018 (= Artificium – Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung, Bd. 65).

165 Vgl. Mesquita 2020.

166 In dieser Zeit boomte jedoch die Performance Art und das Interesse an Re-enactments wuchs. Zu Re-enactments vgl. unter anderem Bishop 2018, S. 26. Bishop nennt die Ausstellung *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979* im Los Angeles Museum of Contemporary Art (1998) als exemplarisches Beispiel, vgl. ebd.

167 Teilweise nutzten die Choreograf*innen die Rückkehr ins Museum jedoch auch, um neue Arbeiten zu kreieren; dennoch schienen ihre Arbeiten aus den 1960er und 1970er Jahren meistens im Mittelpunkt der Ausstellungen zu stehen. So ging es beispielsweise in den Ausstellungen von Brown im Walker Art Center in Minneapolis (2008), im Whitney Museum of American Art in New York (2010) und in den Ausstellungen von Forti im Museum der Moderne in Salzburg (2014) grösstenteils um die Präsentation bereits älterer Arbeiten, vgl. Eleey 2008; Whitney Museum of American Art 2010; Breitwieser 2014.

168 Einige Museen haben zudem begonnen, choreografische Arbeiten anzukaufen und in ihre Sammlungen zu integrieren, vgl. dazu Kap. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch sich selbst, da sie ihnen – wenn auch nur zwischenzeitlich – Raum für ihr Schaffen boten und somit an den ikonischen Arbeiten beteiligt waren. Gleichzeitig öffnete sich die Institution Museum auch gegenüber einer jüngeren Generation von Choreograf*innen, die sich in ihrer eigenen Praxis unter anderem mit den Œuvres der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen auseinandersetzte. Dazu gehören, wie bereits erwähnt, die sogenannten Konzepttanz-Choreograf*innen, um die es im dritten und vierten Kapitel gehen wird.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3. Dance in the Museum

3.1 Kritik am Theater: Konzepttanz-Choreograf*innen

»I am non-dance in the dance world but in the art world, I am dance.«[1]
– Xavier Le Roy

Anders als Trisha Brown und ihre Kolleg*innen in den 1960er und 1970er Jahren tritt der Choreograf Xavier Le Roy (*1963) nicht aus einer Notwendigkeit im Museum auf. Wie in diesem Kapitel aufgezeigt werden soll, präsentiert er seine Arbeit vorzugsweise im Theater und experimentiert dabei seit Beginn mit unterschiedlichen Raumsituationen und Formaten. Ab 1998 begann er aufgrund von Einladungen von Kurator*innen und Museumsdirektor*innen seine Arbeit auch an Biennalen und in Museen zu präsentieren, haderte jedoch lange mit dem Format.[2] Erst Laurence Rassel schien ihm den geeigneten Rahmen, eine Einzelausstellung in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, zu bieten, um sich grundsätzlich damit auseinanderzusetzen. Entscheidend war dabei auch, dass er das Konzept der Ausstellung selbst entwickeln konnte und Rassel ihm dabei freie Hand liess.[3] 2012, das Eröffnungsjahr der Ausstellung »*Rétrospective« par Xavier Le Roy*, markierte generell eine Zäsur für choreografische Arbeiten im Museum: Neben Le Roy wurde auch Yvonne Rainer im Kunsthaus Bregenz und im Museum Ludwig in Köln mit einer Einzelausstellung geehrt.[4]

1 Le Roy zit. in Jackson 2018, S. 10. Laut Shannon Jackson machte Le Roy diese Aussage am 22.3.2015 in einem öffentlichen Gespräch im WIELS Contemporary Art Centre in Brüssel. Dieses Zitat wird weiter unten in diesem Kapitel besprochen.

2 Vgl. Obrist, Hans Ulrich: Somewhere Totally Else. In: Das Magazin, 18/2012, S. 42.

3 Vgl. Cvejić, Bojana u. Le Roy, Xavier: Tout en travaillant à »Rétrospective« par Xavier Le Roy. Deux conversations. In: 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, S. 15–42, hier S. 15. Le Roy spricht in diesem Interview mit Cvejić detailliert über die Produktion der Ausstellung.

4 Vgl. Dziewior 2012.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Anders als die Ausstellung von Rainer, in der Videos und Fotografien im Zentrum standen, war Le Roys Umgang mit dem Ausstellen von Choreografie neu und richtungsweisend. Obwohl Le Roy in der Vergangenheit aufgezeigt hat, dass er im Theater Möglichkeiten findet, um dessen Institution und ihre Mechanismen kritisch zu hinterfragen und zu beleuchten, kann seine Ausstellung als paradigmatisches Beispiel für das Phänomen, das in dieser Studie behandelt wird, verstanden werden. »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* markiert nicht nur einen weiteren Schritt in der kritischen choreografischen Praxis Le Roys, sondern hat auch die Institution Museum dazu bewogen, zu überdenken, wie Choreografie ausgestellt werden kann, und zu einer Veränderung innerhalb dieser geführt. Während Brown und ihre Kolleg*innen den Weg ins Museum für die jüngere Generation von Konzepttanz-Choreograf*innen ebneten, legte Le Roy einen Grundstein für weitere Ausstellungen von zeitgenössischen Choreograf*innen in den Folgejahren, wie in diesem Kapitel erläutert werden soll.[5]

Der Begriff ›Konzepttanz‹, zu dessen prominentesten Vertreter*innen Xavier Le Roy und Jérôme Bel (*1965) gezählt werden, wird in der deutschsprachigen Tanzwissenschaft seit Ende der 1990er Jahre verwendet, war von Anfang an jedoch höchst umstritten und hat eine langjährige Debatte ausgelöst, an der sich auch Tanzschaffende beteiligt haben.[6] Wenn der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund über Bel schreibt, dass dieser viele seiner Stücke am Schreibtisch und nicht im Tanzstudio entwickelt, entwirft dies ein konkretes Bild vom Konzeptuellen in Bels Arbeit.[7] Dieser Vorstellung zufolge entwickelt Bel an seinem Schreibtisch das Konzept einer neuen Choreografie und hält deren Ablauf, Themen und Schlüsselszenen auf Papier fest. Dies suggeriert einerseits, dass es sich damit um eine besondere Arbeitsweise handelt, die sich von der Arbeitsweise der meisten anderen Choreograf*innen, die in einem Tanzstudio arbeiten, unterscheidet. Andererseits kann damit die Annahme getroffen werden, dass die physische Bewegung nicht am Anfang seines Arbeitsprozesses steht und folglich vielleicht auch kein so wichtiger Bestandteil seiner Stücke sein wird. Dies wurde Bel und anderen Choreograf*innen zumindest unterstellt und diese Kritik schwingt im Begriff ›Konzepttanz‹ seit jeher mit.

Zu Beginn wurde der Begriff von Kritiker*innen und Programmacher*innen mit einer meist abwertenden Haltung benutzt, um die Arbeiten gewisser zeitgenössischer westeuropäischer Choreograf*innen, die laut Siegmund »offensiv mit dem

5 Boris Charmatz (*1973) gehört auch zu dieser Generation und beteiligt sich mit seinem Musée de la danse ebenfalls am Diskurs über Choreografie im Museum. Dies wird Thema in Kap. 4 sein.

6 Vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 46–47. Cvejić benutzt den selteneren Begriff ›Conceptual Dance‹ und fasst den Diskurs zusammen, vgl. Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 5–6. Fabius setzt sich in seinem Text ebenfalls mit diesem Begriff auseinander, wobei er sich unter anderem auf Cvejić beruft, vgl. Fabius 2012.

7 Vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 51–52.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

theoretischen und diskursiven Potenzial des Tanzes umgehen«, zu subsumieren.[8] Dabei wurde fälschlicherweise der Anschein erweckt, dass diese Arbeiten eine gemeinsame Sprache oder Ästhetik aufweisen würden und es sich um eine Bewegung mit identifizierbarem Stil handle.[9] Dieser Stil wurde in Bezug auf den Umgang mit Bewegung beziehungsweise der fehlenden Bewegung in den choreografischen Arbeiten gedeutet; so wurden die Choreograf*innen immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert, dass in ihren Arbeiten nicht mehr getanzt werde.[10]

Darauf zurückzuführen ist der ebenfalls kontroverse Begriff ›Non Dance‹, dem gewisse Tanzwissenschaftler*innen das – sozusagen positive – Pendant des ›Tanz-Tanzes‹ gegenüberstellten. Dabei impliziert das Verständnis, dass der bewegte Körper die Essenz des Tanzes sei, dieser im Konzepttanz angeblich fehle und dass Letzterer »defizitär«[11] oder weniger »pure«[12] sei.[13] Xavier Le Roy stellt in einem Interview zudem fest, dass Tanz oftmals in einem binären Modus definiert werde: Nach Ballett versus Modern Dance, Modern Dance versus ›Postmodern Dance‹, Modern Dance versus Tanztheater folge nun Konzepttanz versus ›purer‹ Tanz.[14] Mit Bojana Cvejić und Siegmund sprach Le Roy 2006 ausführlich über die Verwendung und die

8 Vgl. ebd., S. 46.

9 Vgl. ebd., S. 47.

10 Vgl. Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts. Berlin: Henschel 2002, S. 429. Vgl. auch Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 46; Husemann 2009, S. 65.

11 Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 46.

12 Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 6.

13 Siegmund und Cvejić schreiben über die Debatte und die Begriffe ›Non Dance‹ und ›Tanz Tanz‹ (»dancy dance«), vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 46; Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 6. Husemann benutzt mit ›Nichttanz‹ auch die deutsche Übersetzung des Begriffs, vgl. Husemann 2002, S. 15–17. Birringer, Husemann und Kirby benutzen ›Non Dance‹ zudem in Verbindung mit den Judson Dance Theater, vgl. Birringer 2005, S. 21; Husemann 2002, S. 20–21; Kirby, Michael: Danse et non-danse. In: Aslan, Odette (Hg.): Le corps en jeu, Paris: Editions CNRS 1994, S. 209–217. Vgl. des Weiteren auch Lepecki 2004; Foellmer, Susanne; T'Jonck, Pieter u. Wesemann, Arnd: RepräsenTANZ. Zeigen verboten? Warum auf der Tanzbühne immer mehr geredet und immer weniger gezeigt wird. In: ballettanz, 12/2005, S. 22–25, hier S. 24; Schellow, Constanze: Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des »Nicht« für die zeitgenössische Tanzwissenschaft. München: epodium 2016, S. 26–29; Rosenberg 2017, S. 66; Sabisch, Petra: Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon. München: epodium 2011, S. 158.

14 Vgl. Cvejić, Siegmund u. Le Roy 2006, S. 51. Sabisch hinterfragt die dualistische Gegenüberstellung von ›Tanz Tanz‹ und Konzepttanz ebenfalls kritisch, vgl. Sabisch 2011, S. 158. Fabius versteht die Ablehnung des Begriffs ›Konzepttanz‹ seitens der Choreograf*innen auch als Verweigerung, als Gruppe verstanden zu werden, vgl. Fabius 2012, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hintergründe des Begriffs des ›Konzepttanzes‹, nahm so auf zentrale Weise Einfluss auf die andauernde Debatte und bezog als Kunstschaffender selbst Stellung dazu.[15]

Dies jedoch nicht zum ersten Mal: Im Oktober 2001 organisierten die Choreograf*innen und Tänzer*innen Le Roy, Bel, La Ribot und Christophe Wavelet ein Treffen in Wien, an dem ein Manifest vorgeschlagen und diskutiert werden sollte – das *Manifesto for a European Performance Policy*, welches eine Gruppe von Choreograf*innen bereits im Jahr 1999 verfasst und unterschrieben hatte.[16] Darin wird die Heterogenität und die Fluidität zwischen den Disziplinen betont, aber auch auf die Terminologie eingegangen.[17] Im Manifest steht:

> Our practices can be described by a range of terminology, depending on the different cultural contexts in which we operate. Our practices can be called: ›performance art‹, ›live art‹, ›happenings‹, ›events‹, ›body art‹, ›contemporary dance/theater‹, ›experimental dance‹, ›new dance‹, ›multimedia performance‹, ›site specific‹, ›body installation‹, ›physical theater‹, ›laboratory‹, ›conceptual dance‹ […] – to name but a few.[18]

Obwohl sie weder eine homogene Gruppe bilden noch einen gemeinsamen Stil haben, zeigt das Manifest, dass diese Choreograf*innen durchaus Verbindungen in ihren Arbeiten erkennen. Bel erklärt 2007 in einem Gespräch mit dem Choreografen Jonathan Burrows, Le Roy und Cvejić, wie in den 1990er Jahren ein Paradigmenwechsel unter gewissen Choreograf*innen (er nennt in diesem Zusammenhang auch Boris Charmatz) stattgefunden habe und sich eine Art »community«, »constellation of artists« zu bilden begann, in der man sich ausgetauscht habe.[19] Was von diesen Choreograf*innen abgelehnt wird, darauf geht Bel ebenfalls in diesem Gespräch ein, ist der Begriff ›Non Dance‹. Dieser scheint sich jedoch insbesondere bei Museumsschaffenden hartnäckig zu halten, wie zwei Interviews der Kuratorinnen Antonia Alampi des Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci in Prato und Cathe-

15 Vgl. Cvejić, Siegmund u. Le Roy 2006, S. 49–50. Vgl. zudem Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 44–59. Im Panel *Not conceptual* (2007), das im Rahmen des Programms *Parallel Voices* in den Siobhan Davies Studios in London organisiert wurde und an dem neben Cvejić auch die Choreografen Jonathan Burrows, Le Roy und Bel teilnahmen, war dies ebenfalls Thema, vgl. Siobhan Davies Studios 2013.

16 Vgl. Lepecki 2004, S. 171.

17 In Lepeckis Worten: »We consider the broaders between disciplines, categories and nations to be fluid, dynamic and osmitic«, vgl. Lepecki 2004, S. 171.

18 Ebd., S. 172.

19 Später seien laut Bel auch einige Kritiker*innen dazugekommen, die die Arbeit der Choreograf*innen verstanden hätten, vgl. Siobhan Davies Studios 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rine Wood der Tate Modern in London mit Bel zeigen – Letztere wird von Bel gar gebeten, den Begriff nicht mehr zu verwenden.[20]

Anders verhält es sich mit dem Begriff ›Konzepttanz‹: Dieser wird in der Tanzwissenschaft heutzutage weitgehend verwendet und scheint sich von der negativen Konnotation grösstenteils befreit zu haben, auch wenn er oftmals zusammen mit dem Adjektiv ›sogenannt‹ benutzt wird.[21] Dies lässt sich einerseits wohl auf die langjährige kritische Debatte um den Begriff zurückführen, an der sich auch die Choreograf*innen selbst beteiligt und sich den Begriff teilweise zu eigen gemacht haben, wie das *Manifesto for a European Performance Policy* zeigt.[22] Andererseits haben sich die Choreograf*innen, die dem Konzepttanz zugeordnet werden, längst auf dem Tanzparkett etabliert und gehören mittlerweile zu den erfolgreichsten Choreograf*innen der Gegenwart.[23]

---

20 Vgl. Alampi, Antonia u. Bel, Jérôme: Dancing like Nobody is Watching. A Conversation between Jérôme Bel and Antonia Alampi. In: Alampi, Antonia (Hg.): Jérôme Bel. 76'38"+ ∞. Katalog zur Ausstellung im Centro Pecci, Prato. Milano: Silvana Editoriale 2017, S. 20–22, hier S. 20; Wood u. Bel 2014. Im Centro Pecci wurde vom 19.6. bis 5.9.2021 zudem die Ausstellung *Simone Forti. Senza Fretta* gezeigt, vgl. Lo Pinto 2021.

21 Vgl. exemplarisch Fabius 2012, S. 12; Ebert, Olivia u.a.: Vorwort. In: dies. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018 (= Theater, Bd. 113), S. 11–18, S. 16; Thurner, Christina: Die Stimme erhoben. »Ich«-Sagen und Autorschaft in den Tänzerporträts von Jérôme Bel. In: Krüger, Anne-May u. Dick, Leo (Hg.): Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung. Büdingen: Pfau 2019, S. 209–215, hier S. 209. Fabius verweist zudem auf den Begriff ›Neue Choreografie‹, der 2001 von Ploebst eingeführt wurde, sich jedoch nicht durchgesetzt hat, und schlussfolgert: »[T]his generation is left to either be described with a misnomer or to remain nameless.« Fabius 2012, S. 5. Vgl. zudem Ploebst, Helmut: No Wind No Word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits. München: Kieser 2001, S. 251.

22 Auch Siegmund spricht 2007 von einer »Selbstermächtigung der Tänzerinnen und Tänzer«, die der Begriff ›Konzepttanz‹ darstellt, vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 48. Das Kollektiv weist Ähnlichkeiten zur französischen Gruppe der Signataire du 20 août auf, zu der neben Wavelet auch Charmatz gehörte und die am 20.8.1997 »in response to a crisis that was prevading the institutional strcutures of French choreography« zusammenkam, um Reformen vorzuschlagen, vgl. Janevski u. Wavelet 2017, S. 38. Vgl. zudem Sabisch, Petra: For a Topology of Practices. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Independent Theatre in Contemporary Europe. Structures – Aesthetics – Cultural Policy. Bielefeld: transcript 2017, S. 43–184, hier S. 52–53.

23 In der Forschung wird immer wieder auf deren Erfolg hingewiesen: Cramer nennt Le Roy einen »›Klassiker‹ des zeitgenössischen Tanzes«, vgl. Cramer 2013, S. 2; Cramer, Franz Anton: Historisierung als Prozess. Drei Fallstudien zu Ausstellungsprojekten. In: Büscher, Barbara u. Cramer, Franz Anton: Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen. Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch. Berlin u. Leipzig: Qucosa 2021, S. 25–96, hier S. 74. Siegmund bezeichnet Bel als »undouptedly […] one of the most prominent artists working in the field of dance and choreography today«, vgl. Siegmund, Gerald: Jérôme Bel. Dance,

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aus diesen Gründen, und immer mit dem Bewusstsein der Heterogenität in den Arbeiten dieser Choreograf*innen vor Augen, wird der Begriff ›Konzepttanz‹ auch in dieser Studie verwendet. Trotz aller Heterogenität bildet die kritische Haltung gegenüber dem Theater (wobei im Folgenden noch definiert werden muss, was in den einzelnen Fällen unter ›Theater‹ verstanden wird) eine Gemeinsamkeit dieser Choreograf*innen, um die es in diesem Kapitel gehen soll.

Mit den Gemeinsamkeiten, die zwischen den Konzepttanz-Choreograf*innen ausgemacht werden können, setzt sich auch die tanz- und theaterwissenschaftliche Forschung auseinander: Cvejić schreibt beispielsweise, dass deren choreografische Arbeiten »contest the foundational characteristics of dance as a historical art discipline«[24]. Obwohl eine Choreografie immer auf einem Konzept basiere, sei der Unterschied bei den Konzepttanz-Choreograf*innen, dass sie begonnen hätten, »to conceptualise choreography as the object of work […]. To claim that choreography is an open concept implies that the notion of choreography (composition) be expanded and modified«[25]. Das Verständnis von Choreografie zu hinterfragen, zu erweitern und zu modifizieren ist etwas, was die Konzepttanz-Choreograf*innen mit den Judson-Dance-Theater-Mitgliedern der 1960er und 1970er Jahre gemeinsam haben.[26]

Das Bedürfnis, dies zu tun, wuchs auch bei der jüngeren Generation westeuropäischer Choreograf*innen aus der damaligen geschichtlichen Situation heraus, diese unterscheidet sich jedoch massgeblich von der Situation in den USA der 1960er und 1970er Jahre: In den 1980er Jahren, als die sogenannte ›freie Szene‹ Westeuropas boomte, begann eine Ablösung von den starren Bewegungscodes der vorherrschenden Stile des Balletts und der »klassisch gewordenen Moderne«, die durch flexiblere Bewegungsformen ersetzt wurden, wie es Siegmund formuliert.[27] Auch auf institutioneller Ebene war es eine Zeit des Umbruchs: Die Centres chorégraphiques nationaux (CCN), die in den 1980er Jahren in Frankreich gegründet wurden, unterstützten beispielsweise Choreograf*innen bei der Kreation, der Präsentation und der Verbreitung ihrer Arbeiten.[28] Die Kuratorin für Performance Art Marta Keil nennt neben einem substanziellen Wachstum im Bereich der Tanz- und Theaterfestivals auch

---

Theatre, and the Subject. London: Palgrave Macmillan 2017 (= New World Choreographies), S. 13.

24 Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 6.

25 Cvejić, Siegmund u. Le Roy 2006, S. 52. Vgl. zudem Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 6.

26 Vgl. diesbezüglich auch Kap. 2.2 und 4.3.

27 Vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 47–48.

28 Vgl. Guigou, Muriel: La nouvelle danse française. Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux. Paris: L'Harmattan 2004 (= Logiques sociales), S. 53. Ein Beispiel ist Anne Teresa De Keersmaeker, die 1983 ihre Compagnie Rosas in Brüssel gründete und der Kap. 5 dieser Studie gewidmet ist. Zu den Centres chorégraphiques nationaux vgl. auch Centres chorégraphiques nationaux o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Entwicklung eines Netzwerks zwischen den Kunstschaffenden und den Produzent*innen sowie das Gründen von neuen Räumen als Faktoren, die dazu geführt haben, dass sich der Fokus allmählich auf unabhängige, oftmals nicht-institutionalisierte Projekte verschoben hat, die in einem Gegensatz zu den bereits etablierten Repertoiretheatern standen.[29] Laut Keil begann zudem zur gleichen Zeit die Kurator*innen-Rolle im Theater aufzukommen, was auch auf die sich verändernde Situation der westeuropäischen Theaterszene zurückzuführen ist: Die Theaterschaffenden waren auf Unterstützung in der Entwicklung ihrer Arbeiten in diesem »new, increasingly international art production system and circuit« angewiesen.[30]

Neue Strukturen und Hierarchien, Freelancing statt unbefristete Anstellungen, kollektives, unabhängiges und interdisziplinäres Schaffen statt der Arbeit in fixen Ensembles gehörten zu den Folgen dieser Veränderungen, die sich in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren zu festigen begannen.[31] Nachdem sich die Tanzkunst in Westdeutschland in den damaligen traditionellen Dreispartenhäusern immer mehr Wichtigkeit zu verschaffen vermochte, etablierten sich in den 1990er Jahren auch im deutschsprachigen Bereich die Tanzhäuser nach den französischen Vorreitern und spielten anschliessend eine zentrale Rolle in der Veränderung von Produktionsprozessen und der Institutionalisierung der Tanzszene.[32] Ähnlich wie die Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen waren auch die Konzepttanz-Choreograf*innen freie Tanzschaffende; während Erstere vor allem durch ihre Arbeit im Kollektiv bekannt wurden, arbeiten Letztere von Beginn an individuell, pflegen jedoch oftmals einen engen Austausch[33] mit ihren Kolleg*innen und es kommt immer wieder zu Zusammenarbeiten.[34]

Es fällt auf, dass bei beiden Generationen von Choreograf*innen versucht wurde, sie trotz ihrer Heterogenität unter einem Begriff zu subsumieren, wobei sowohl

29 Vgl. Keil 2018, S. 320. Siegmund stellt etwas Ähnliches fest, vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 47–48.

30 Vgl. Keil 2018, S. 320.

31 Vgl. ebd., S. 321–322. Sie schreibt zudem über negative Auswirkungen, die diese neuen Modelle mit sich brachten; beispielsweise favorisiere das »public grants system« die flexible Erwerbstätigkeit, was für viele Freischaffende eine prekäre finanzielle Situation zur Folge habe, vgl. ebd., S. 322.

32 Vgl. unter anderem Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 48; Hardt u. Stern 2011, S. 22; Husemann, Pirkko: Der Kampf um künstlerische Belange. Eine kleine Institutionskunde am Beispiel des Hebbel am Ufer. In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld: transcript 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 65–84, hier S. 72.

33 Vgl. unter anderem Bel, Jérôme u. Charmatz, Boris: Jérôme Bel and Boris Charmatz. Emails 2009–2010. In: Solomon, Noémie (Hg.): Dance. An Anthology. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 241–250.

34 Die Arbeit *Xavier Le Roy* (2000) von Jérôme Bel ist ein Beispiel für eine solche Zusammenarbeit.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Begriffe ›Postmodern Dance‹ als auch ›Konzepttanz‹ kontroverse Debatten auslösten, wie eben dargelegt wurde. Dies ist in beiden Fällen unter anderem darauf zurückzuführen, dass diese Begriffe ihren Ursprung in einer Gegenüberstellung der Arbeit dieser Choreograf*innen zu einer anderen, scheinbar gegensätzlichen Art von Tanzkunst und deren institutionellen Rahmen haben.[35]

Die eben skizzierte Entwicklung in Westeuropa seit den 1980er Jahren zeigt jedoch auf, dass die Choreograf*innen in den 1990er Jahren folglich über ganz andere Möglichkeiten verfügten als ihre US-amerikanischen Vorgänger*innen der 1960er und 1970er Jahre: Freie Tanzschaffende und Tanzcompagnien, die keinem Staats- oder Stadttheater angehörten, waren zu dem Zeitpunkt keine Seltenheit mehr; sie konnten ihre Arbeiten in den freien Theaterhäusern erarbeiten und zeigen, da sie ihnen sowohl als Produktions- und Gaststätte dienen konnten. Gleichzeitig brachte die durch den Boom voranschreitende Institutionalisierung durchaus Probleme mit sich, laut Siegmund unter anderem »Unterordnung der Kreativität unter Produktionszwänge, Verfestigung eines bestimmten Stils, traditionelle Rollenverteilung zwischen einem Choreographen als Autor des Stücks und den ausführenden Tänzern«[36]. Auch Christophe Wavelet beschreibt die Spannungen zwischen den Theaterschaffenden und der Institution in Zusammenhang mit den Centres chorégraphiques nationaux in Frankreich vor der Jahrtausendwende, als eine französische Gruppe von Choreograf*innen, die sich Signataires du 20 août nannte, im Jahr 1999 öffentlich in einem Brief Kritik daran äusserte.[37] Neben Wavelet war auch Boris Charmatz Teil dieser Gruppe. Charmatz, dessen Musée de la danse ein eigenes Kapitel in dieser Studie gewidmet wird, und andere Choreograf*innen dieser Generation, zu denen auch Le Roy und Bel gehören, begannen in dieser Zeit die institutionellen Rahmenbedingungen, in denen Tanz produziert und gezeigt wurde, auf unterschiedliche Arten zu kritisieren und dies in ihrer Arbeit zum Thema zu machen.

Für die Konzepttanz-Choreograf*innen ist die Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe und der Tanz- und Theatertradition von grosser Wichtigkeit.[38] Wie in diesem Kapitel mehrmals erwähnt wurde, wird ihre Arbeitsweise insbesondere mit derjenigen der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen wiederholt in

35 Im Falle des ›Postmodern Dance‹ war es der Modern Dance, im Falle des Konzepttanzes war es der ›Tanz Tanz‹.

36 Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 48.

37 Wavelet spricht mit Javenski über die Signataires du 20 août, die sich am 20.8.1997 erstmals formierten und denen er selbst angehörte, vgl. Janveski u. Wavelet 2017, S. 38–39. Der Link zum Brief, den Janevski angibt, ist leider nicht mehr aktiv.

38 Vgl. Husemann 2009, S. 65.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verbindung gebracht, sei das von der Forschung als auch von den Konzepttanz-Choreograf*innen selbst.[39]

Trotz gewisser Gemeinsamkeiten unterstreichen Wissenschaftler*innen gleichzeitig auch die Unterschiede, die die Eigenständigkeit und neue Herangehensweisen der Konzepttanz-Choreograf*innen ausmachen: Sabine Huschka sieht beispielsweise die »minimalistisch ausgedünnte[n] Choreographietechniken und Darstellungsweisen« bei Bel und Le Roy zwar als Rekurs auf die 1960er und 1970er Jahre, »im Unterschied zur amerikanischen Avantgarde und auch zur klassischen Tanzmoderne operieren die zeitgenössischen Choreographie-Modelle mit An- und Einsichten des Körpers«[40]. Massgebend scheint auch die Beobachtung von André Lepecki, dass die Konzepttanz-Choreograf*innen zwar bestehende Parameter hinterfragen, sie jedoch anders als ihre Modern-Dance- und ›Postmodern Dance‹-Vorgänger*innen keinen »Bruch« mit der Vergangenheit erzielen wollen: »Rather than rehearsing a modernist rupture with the past, contemporary European choreography sees the past as a common ground, as the surface it is inevitably destined to wander on.«[41]

Pirkko Husemann ist ebenso der Meinung, dass sich innerhalb der vielfältigen und heterogenen Tanzlandschaft diese Gruppierung etabliert habe, »die sowohl die institutionskritische Bewegungs- und Kompositionsrecherche des ›postmodernen‹ Tanzes als auch die inkorporierte Ideologiekritik des deutschen Tanztheaters absorbiert und zu einer Repräsentationskritik ausgebaut hat«[42]. Die Projekte von Bel, Le Roy, Charmatz, Eszter Salamon, Tino Sehgal, Meg Stuart und Mette Ingvartsen (und anderen) würden »keine radikale Negation vorangegangener Tanztechniken und -traditionen dar[stellen]«, vielmehr würden sie »in Auseinandersetzung mit den in Gesellschaft und Kunst dominanten ästhetischen und institutionellen, aber auch diskursiven Normen statt[finden]«[43].

---

39 Le Roy verweist beispielsweise in einer Podiumsdiskussion in New York in 2014, die anlässlich seiner Ausstellung im MoMA PS1 organisiert wurde und an der auch Yvonne Rainer teilnahm, auf ihren Einfluss auf seine Arbeit, vgl. The Museum of Modern Art: Perspectives on Retrospective 2015. Im Gespräch mit Cvejić und Siegmund geht Le Roy zudem auf das kollektive Projekt Le Quatuor Albrecht Knust ein, an dem er und andere Choreograf*innen, die dem Konzepttanz zugeordnet werden, beteiligt waren. Dieses Kollektiv setzte sich unter anderem mit der Arbeit des Judson Dance Theater auseinander, vgl. Cvejić, Le Roy u. Siegmund 2006, S. 53; Siegmund 2006, S. 401–407.

40 Huschka 2002, S. 318.

41 Lepecki 2004, S. 170.

42 Husemann 2009, S. 65.

43 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Husemann, die in ihrer Publikation von 2009 einen historischen Abriss zur Kritik im Tanz macht, kritisiert, dass mehrere Tanzwissenschaftler*innen[44] die geschriebene Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts jedoch genau als eine Geschichte der Kritik zu skizzieren versuchen und die Konzepttanz-Choreograf*innen darin einreihen:

> Die jüngsten Entwicklungen wären dann wiederum einseitig als Abkehr von den abstrakten Prinzipien der sogenannten Postmoderne im Tanz und damit schlicht als ›post-postmodern‹ zu interpretieren, womit man ihnen keineswegs gerecht würde.[45]

Husemann sieht den entscheidenden Unterschied »auf der feinen Grenze zwischen Negation und Negativität«:

> Die Abgrenzung gegen die Konvention des Tanzes, die in den sechziger Jahren zunächst über die Verneinung verlief […], hat sich in den bewussten Umgang mit den Repräsentationsformen des Körpers sowie mit der Geschichte, den Produktions- und Aufführungsbedingungen des Tanzes verwandelt.[46]

Ähnlich argumentiert auch Cvejić: Während beide Generationen von Choreograf*innen in ihrer Arbeit einen institutionskritischen Ansatz verfolgen, gehe der Konzepttanz laut Cvejić eine Beziehung mit der Institution ein, nehme an der institutionellen Distribution, wie beispielsweise an einem Festival, teil und operiere »from within the institutions, emphasizing a critical use of the theater dispostif«[47]. Der Konzepttanz kritisiere zwar das Theatersystem, jedoch geschehe das Cvejić zufolge innerhalb des Theaters selbst: Anders als die Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre, die sich ausserhalb der Theaterhäuser bewegten, treten

---

44 Husemann nennt Gabriele Brandstetter, Sabine Huschka, Yvonne Hardt, Sally Banes und Mark Franko, vgl. ebd., S. 58–59.

45 Ebd. Sie unterscheidet zwischen den Ebenen des historiografischen Diskurses und der künstlerischen Praxis, vgl. ebd., S. 60. Husemann gibt einen Überblick zur Geschichte der Kritik im Tanz, vgl. ebd., S. 58–67. Zu Kritik im Theater und Tanz vgl. unter anderem Ebert u.a.: Theater als Kritik 2018; Jackson 2018; Müller-Schöll, Nikolaus u. Siegmund, Gerald (Hg.): Forum Modernes Theater, 29, 1–2 (Themenheft Theatre as Critique)/[2014] 2018.

46 Husemann 2002, S. 21–22.

47 Sie vergleicht dabei Conceptual Art und Conceptual Dance und erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Institutional Critique, vgl. Cvejić, Siegmund u. Le Roy 2006, S. 50–53, insbesondere S. 51. Für den Bezug zu Conceptual Art vgl. unter anderem Buchloh 1990; Fabius 2012. Für den Bezug von Konzepttanz zu Minimal Art vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 50.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Konzepttanz-Choreograf*innen innerhalb der Theaterstrukturen der 1990er Jahre auf.[48]

Wie im Folgenden aufgezeigt wird, liegt ein wesentlicher Unterschied im Verhältnis der beiden Choreograf*innen-Generationen mit der Institution: So rücken die Konzepttanz-Choreograf*innen die Produktions- und Präsentationsbedingungen des Theaters in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten und machen diese sichtbar, indem sie sich ihnen widersetzen oder sie zur Debatte stellen. Dabei verfolgen sie jedoch unterschiedliche Strategien, wie anhand einzelner Arbeiten von Jérôme Bel und Xavier Le Roy sowie der relevanten Forschung dazu aufgezeigt werden soll.[49] Ein anschliessender Blick auf bestimmte choreografische Arbeiten im Museum wird zudem deutlich machen, wie ihre Strategien auch da zum Tragen kommen.

3.2 Jérôme Bel: Der Weg zu *MoMA Dance Company* (2016)

Viele der frühen Stücke des Choreografen Jérôme Bel[50] tragen die Namen der Tänzer*innen, die darin auftreten: *Véronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009) und *Cédric Andrieux* (2009) sind nur vier der insgesamt zehn Arbeiten.[51] Die Tänzer*innen, die allesamt in Stücken grosser Balletthäuser beziehungsweise renommierter Choreograf*innen wie Pina Bausch und Merce Cunningham getanzt haben, stehen im Zentrum dieser Arbeiten. Für *Véronique Doisneau* hat Bel die gleichnamige und frühere Balletttänzerin eingeladen, auf der Bühne Ausschnitte aus ihrer Biografie zu erzählen: Sie schildert auf unverblümte Weise, weshalb sie nicht Solistin werden konnte, und gibt preis, wie viel sie verdient hat und mit welchen Schwierigkeiten sie sich in ihrem Beruf konfrontiert sah.[52]

48 Vgl. Huschka 2002, S. 316. Vgl. auch Husemann 2002, S. 23; Hardt u. Stern 2011, S. 22.

49 Bel und Le Roy werden oftmals in denselben Publikationen beziehungsweise Kapiteln behandelt und ihre Arbeitsweisen verglichen, vgl. unter anderem Huschka 2002, S. 316–334; Husemann 2002; Siegmund 2006.

50 Zu Bel vgl. exemplarisch Huschka 2002, S. 327–334; Husemann 2002; Siegmund 2006, S. 317–368; Siegmund: Konzept ohne Tanz 2017.

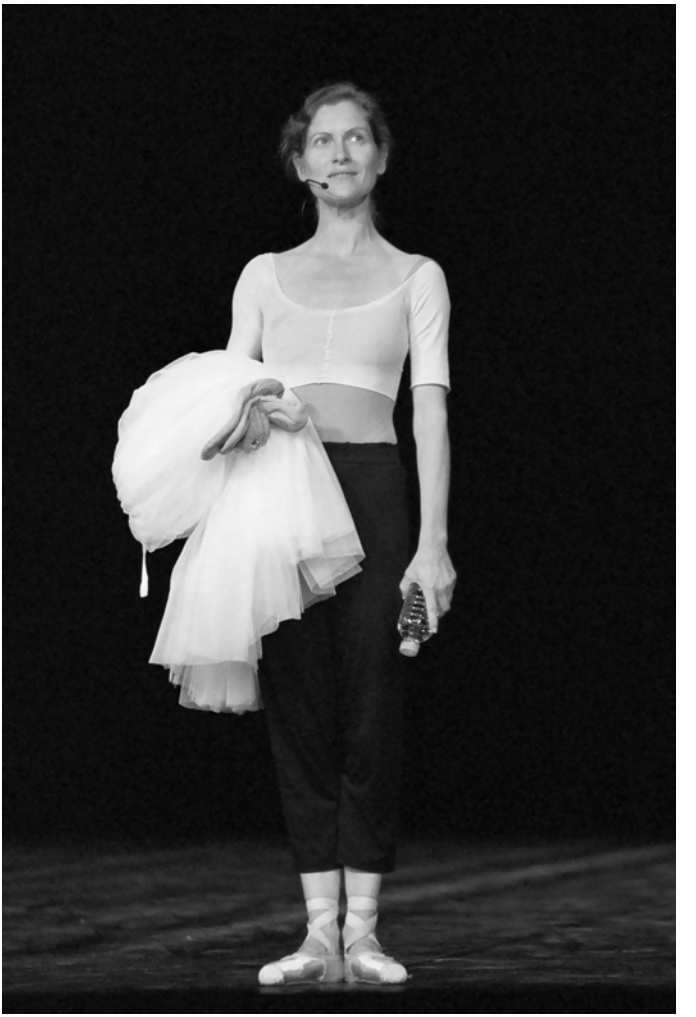
51 Vgl. Spectacles RB Jérôme Bel o. D. Es wurden Bels Arbeiten bis 2021 berücksichtigt (Stand August 2024). Wortelkamp setzt sich mit den Namen und Geschichten dieser Arbeiten Bels bis 2009 auseinander, vgl. Wortelkamp 2014, S. 1–6.

52 Vgl. Wehren, Julia: Körper als Archiv in Bewegung. Choreographie als historiografische Praxis. Bielefeld: transcript 2016, S. 11. *Véronique Doisneau* (2004) ist laut Wehren die erste von Bels (auto-)biografischen Arbeiten.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Bühne ist bis auf die feingliedrige Doisneau in Trainingskleidung komplett leer – getanzt werden jeweils nur kurze Sequenzen, im Zentrum stehen vor allem ihre Erzählungen und ihre Stimme, die von einem Mikrofon verstärkt wird.

Abb. 8: Jérôme Bel, Véronique Doisneau, *2004, © Icare, Courtesy Jérôme Bel.*



In diesem Stück lenkt Bel die Aufmerksamkeit des Publikums auf eine einzelne Tänzerin, die für gewöhnlich nicht als Solistin, sondern im Hintergrund tanzte.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Jérôme Bels Stücke geben den Tänzern eine Stimme«, bringt es Siegmund auf den Punkt.[53]

In der Forschungsliteratur zu Bel wird das Element der Stimme immer wieder betont: Während der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz darauf eingeht, wie Bel »Individuen auftreten und zu Wort kommen« lässt, gibt Christina Thurner ihrem Aufsatz zu Bel den Zusatztitel *Die Stimme erhoben*.[54] Thurner weist darauf hin, dass in *Véronique Doisneau* die Tänzerin von ihrer Stimme in zweifacher Weise Gebrauch macht: »Zum Erzählen aus ihrem Leben als Tänzerin und dann auch als selbst generierte Tonspur zu ihrem vorgeführten Tanz.«[55] Indem Bel Tänzer*innen, die wie im Falle Doisneaus im ›corps de ballet‹ verschwinden oder wie im Falle der anderen Soli nur als Teil einer Compagnie bestimmter Choreograf*innen wahrgenommen werden, zu Wort kommen lässt, treten diese in den Vordergrund: Sie werden als Subjekt, als Individuum wahrgenommen, während Bel als Choreograf des Stücks in den Hintergrund tritt.[56] Wie Thurner festhält, bilden Tanzende, die auf der Bühne sprechen, zudem noch immer eine Ausnahme und sind somit bemerkenswert.[57] Die Schilderungen der Tänzer*innen, die dem Publikum vielleicht spontan und ungezwungen erscheinen mögen, sind jedoch sehr präzise choreografiert und von Bel vorgegeben; so lässt sich anhand dessen unter anderem die Frage nach der Autor*innenschaft diskutieren.[58] Wie Thurner festhält, bleibt beispielsweise Bels Name nämlich »als Autorname vor dem Namen der Tänzerin, dem Titel des Stücks«[59]. Bel selbst gibt in einem Interview mit Wortelkamp zu, dass er im Nachhinein festgestellt habe, dass er sich »gänzlich in die Diskurse und in die Körper der Tänzer eingeschrieben hatte« und es somit nicht stimme, dass er in den Stücken nichts tue, wie er zu Beginn behauptet hatte.[60] Diese Äusserung könnte exemplarisch als Argument dafür gesehen werden, weshalb Siegmund Bel eine »grosse Transparenz in Bezug auf die verwendeten Mittel und die gestellten Fragen« zuschreibt.[61]

---

53 Vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 51–52. Vgl. auch Siegmund 2017, S. 18–22.

54 Vgl. Wihstutz 2017; Thurner 2019.

55 Ebd., S. 210.

56 Siegmund und Thurner benutzen den Begriff ›Subjekt‹, während Wehren ›Sujet‹ verwendet, vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007; Wehren 2016, S. 11–12; S. 18–22; Siegmund 2017, S. 173–181; Thurner 2019.

57 Vgl. ebd., S. 209.

58 Auch dieses Thema wird sowohl von Siegmund, Thurner, Wehren, Wihstutz und Wortelkamp besprochen, vgl. Siegmund 2006, S. 344–352; Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 51–52; Wortelkamp 2014; Wehren 2016, S. 11; Wihstutz 2017; Thurner 2019.

59 Ebd., S. 213.

60 Vgl. Bel zit. in Wortelkamp 2014, S. 5.

61 Vgl. Siegmund: Konzept ohne Tanz 2007, S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ähnlich sieht es Wihstutz, der festhält, wie Bel in *Véronique Doisneau* und auch in späteren Arbeiten wie *Disabled Theater* (2012) und *Gala* (2015) dem Individuum nicht nur eine Stimme verleiht beziehungsweise es sichtbar macht, sondern auch Hierarchien und Machtmechanismen einer (Ballett- oder Theater-)Compagnie und ihrer Choreograf*innen beziehungsweise Regisseur*innen offenlegt.[62] Bel setzt sich mit institutionellen Bedingungen und der Präsentation der Tanzkunst im theatralen Rahmen auseinander und thematisiert diese in seinen Stücken, »ähnlich wie sich die Institutional Critique seit den 1970er Jahren mit den Rahmenbedingungen der Herstellung und der Präsentation von bildender Kunst befasst hat«: Neben der Autor*innenschaft hinterfrage er darin auch Hierarchien des Tanzes, indem er Imperfektion und Heterogenität der tanzenden Körper in den Vordergrund rückt, so Wihstutz.[63] Zudem reflektiert Bel, dass er sich als Autor des Stücks gleichzeitig auch ebendiesem Diskurs einschreibt und trotz seiner körperlichen Abwesenheit auf der Bühne sehr wohl in der Arbeit präsent sei.[64]

Für Bel scheint es somit auch um Tanzgeschichtsschreibung zu gehen: So erklärt er, dass diese biografischen Projekte über die einzelnen Tänzer*innen »eine subjektive Sicht auf bestimmte Momente der Tanzgeschichte« produzieren.[65] Damit, so Bel, bringe er Diskurse der Tänzer*innen in den Tanzdiskurs, der »hauptsächlich von Kritikern, Tanzwissenschaftlern und Choreografen bestimmt ist«, ein.[66] Laut Thurner wolle Bel damit »die Tanzgeschichte umschreiben oder zumindest um einen wichtigen, bisher offenbar vernachlässigten Strang erweitern, indem er Tänzerinnen und Tänzern eine Stimme verlieh«[67]. Marcella Lista sieht zudem in Bels Tänzer*innen-Porträts »the self-reflective commitment to the history of dance that

62 Vgl. Wihstutz: La théâtralisation 2017, o. S.

63 Vgl. Wihstutz, Benjamin: Nichtkönnen, Nichtverstehen. Zur politischen Bedeutung einer Disability Aesthetics in den Darstellenden Künsten. In: Kreuder, Friedemann; Koban, Ellen u. Voss, Hanna (Hg.): Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript 2017 (= Theater, Bd. 92), S. 61–74, S. 71; Wihstutz: La théâtralisation 2017, o. S. Lepecki schreibt auch von Institutional Critique, vgl. Lepecki, André: Dance, Choreography, and the Visual. Elements for a Contemporary Imagination. In: Costinaș, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 12–19, hier S. 16. Auch laut Thurner gehe es um eine »Desillusionierung, die radikal mit der noch immer dominanten romantischen Vorstellung von Tanz bricht, wonach die Tänzerin nämlich im schönen Schein aufzugehen und sich und andere zu bewegen hat«, vgl. Thurner 2019, S. 215.

64 Vgl. Bel zit. in Wortelkamp 2014, S. 5.

65 Vgl. Bel zit. in ebd., S. 4.

66 Vgl. Bel zit. in ebd.

67 Thurner 2019, S. 211. Die Stimme durchkreuze »dieses herkömmliche, stumme Abkommen zwischen Tänzer/in und Zuschauer/in und definiert verschiedene scheinbar fixe Verhältnisse um«, vgl. ebd., S. 215.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[…] leads us to reconsider the issues of the museum, transported in the space of the theater. It explores on stage something that one might liken to a work of dance exhibition«[68].

Es soll nun ein genauerer Blick auf den institutionskritischen Aspekt in Bels Arbeit anhand von *Véronique Doisneau* geworfen werden: Das Stück wurde laut Thurner »als äusserst kluge Reflexion auf die ›Institution‹ Ballett beziehungsweise auf den Tanz und seine Protagonisten« gepriesen.[69] Bel kritisiert nämlich nicht nur die Machtmechanismen, Hierarchien und die tanzenden Körper des Balletts, sondern in der Tanzkunst allgemein: So thematisiert er mit Stücken über die Biografien von Lutz Förster, ehemaliger Tänzer von Pina Bauschs Tanztheater Wuppertal, und Cédric Andrieux, ehemaliger Tänzer der Merce Cunningham Dance Company, ähnliche Aspekte in Compagnien anderer Choreograf*innen, die ihrerseits eigene Wege gingen.[70] Bel kritisiert somit sowohl die Bedingungen, die Präsentation als auch die Geschichtsschreibung in der Tanzkunst und spielt damit in seinen Stücken.

Bezeichnend für Bel ist, dass er dabei getanzte Sequenzen nur sehr begrenzt einsetzt; wie es der Choreograf, Tanz- und Theaterwissenschaftler Johannes Birringer – durchaus negativ konnotiert – beschreibt, beschränkt sich die Bewegung der Tänzer*innen in Bels Stück *The show must go on* (2001) auf »few poses, everday gestures […], behavior that could variously be described as banal«[71]. Dadurch, dass nur noch »a phantom of dance« zu sehen sei, werde jedoch laut Birringer die »matrix«, die er als »the theatrical apparatus as an ensemble of operations« beschreibt, sichtbar.[72] Siegmund präzisiert diesen Apparatus in der folgenden Beschreibung: »The theatre […], the stage and the auditorium, is an active player in the games Jérôme Bel devises for the theatre […]. The theatre plays itself by showing itself in all its framing mechanisms, expectations, rules, and traditions.«[73] Laut Siegmund sind das Theater, die Bühne und das Auditorium folglich wichtige Akteur*innen in Bels Stücken, was er mit dem Hinweis verdeutlicht, dass *Jérôme Bel* (1995), *Xavier Le Roy* (2000) und *The show must go on* alle drei mit einer schwarzen leeren Bühne beginnen.[74]

Lepecki sieht in *Jérôme Bel* die Black Box kritisiert: Seiner Meinung nach gehe es Bel darum, das Fundament des Tanzes infrage zu stellen (»challenge the grounding of dance«), »by operating a thorough dismantling of the black box, a parody of

68 Lista 2014, S. 16.

69 Vgl. Thurner 2019, S. 209. Vgl. auch Wortelkamp 2014.

70 Über die »radikal andere Richtung« in Merce Cunnighams Arbeit schreibt Huschka 2002, S. 226–245, hier S. 226.

71 Birringer 2005, S. 13.

72 Ebd., S. 15.

73 Siegmund 2017, S. 1.

74 Vgl. ebd., S. 69–71. Siegmund zieht in seiner Publikation eine Parallele von der leeren Bühne in Bels Arbeiten zu Robert Smithsons Verständnis des Museums als »non-site«, vgl. ebd., S. 69–71.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

its optical, acoustic, representational and spatial modernist presuppositions«[75]. Die Black Box werde laut Lepecki als Ruine präsentiert, »dusty, dark, a terrain for naked bodies of dancers to explore, for fifty minutes, the absolute minimal requirements for dance to happen«[76]. Während Birringer und Siegmund in Bels Arbeit das Theater mit all seinen Funktionen kritisiert sehen, geht Lepecki explizit auf die Black Box ein, die seiner Meinung nach von Bel auf mehreren Ebenen zerlegt wird.[77] Lepeckis Vergleich der Black Box mit einer verstaubten Ruine erinnert dabei an die Debatte um das Museum als Mausoleum sowie an die institutionskritische Publikation *On the Museum's Ruins* (1995) von Douglas Crimp.[78] Bel hat sich selbst zur Black Box geäussert; so wird sein Zitat »*I Write for the Black Box of the Stage*« von Siegmund als Titel der Einleitung seiner umfassenden Publikation zu Bel (2017) benutzt.[79] Neben dem Aufdecken und Hinterfragen von theatralen Gegebenheiten, die alle drei Wissenschaftler in Bels Arbeit erkennen, ist zudem ihr Hinweis auf die minimalen getanzten Aktionen, die laut Birringer »banal« und laut Lepecki wie »Mindestanforderungen an den Tanz« aussehen, augenfällig.[80]

Der Tanz macht Wortelkamp, Huschka und Husemann zufolge dennoch einen wichtigen Bestandteil in Bels Arbeiten aus: Laut Wortelkamp wird der Tanz im Beispiel von Doisneau, die ihre kurzen vorgetanzten Sequenzen gleichzeitig für das Publikum kommentiert, »Thema und Bestandteil der Erzählung, indem sich die Rede über Tanz mit dem Tanzen verbindet«[81]. Auch laut Huschka reflektiere Bel in seinen Stücken »eher das kulturelle Verständnis von Tanzkunst, als dass sie *tanzend* Tanz zeigen«[82]. Husemann geht auf denselben Aspekt ein, wenn sie über Bel und Le Roy

75 Lepecki 2004, S. 175.

76 Ebd. Zur Arbeit *Jérôme Bel* vgl. unter anderem Huschka 2002, S. 330–331; Siegmund 2006, S. 329–335; Siegmund 2017, S. 105–115. 2017 geht Siegmund zudem kurz auf Bels Arbeit *Tombe* (2016) ein, welche er nach *Véronique Doisneau* (2004) erneut für die Opéra de Paris schuf: Damit sei das Grab der Institution gemeint, vgl. Siegmund 2017, S. 265–266.

77 Zur Black Box als theatrales Raummodell und zu ihrem Diskurs vgl. Kap. 5.2-5.4.

78 Vgl. Crimp 1993. Zur Debatte um das Museum als Mausoleum vgl. Kap. 4. Zudem fällt auf, dass bei Lepecki wieder eine Unterscheidung zwischen Black Box und Proszenium-Bühne fehlt.

79 Vgl. Siegmund 2017, S. 1. Das Zitat stammt aus einem Gespräch zwischen den beiden, in dem Bel seine Arbeit mit der einer*eines Schriftstellerin*Schriftstellers vergleicht: »The comparison to a writer is pertinent only in as much as the writer writes for the ›white page‹ and I do for the ›black box‹ of the stage.« Siegmund, Gerald u. Bel, Jérôme: Jérôme Bel. In: Wesemann, Arnd u. Regitz, Hartmut (Hg.): Hall of fame. Berlin: Friedrich 2002 (= Jahrbuch ballettanz 2002), S. 24–31, hier S. 26. Vgl. auch Siegmund 2017, S. 8.

80 Vgl. Lepecki 2004, S. 175; Birringer 2005, S. 12.

81 Wortelkamp 2014, S. 1. Vgl. auch Thurner 2019, S. 214–215.

82 Huschka 2002, S. 327, Hervorhebung im Original. Damit setze Bel laut Huschka ein weiteres Element ein, um über Mechanismen im Theater nachzudenken und die Zuschauer*innen direkt einzubinden. Huschka erläutert es in Zusammenhang mit der Arbeit *The show must go on* (2001): »Konsequent spiegelt Bel dem Zuschauer die Tatsache vor, dass er im Theater sitzt,

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schreibt: »Das Tänzerische ihrer Choreographien liegt also nicht mehr im Tanz der Körper, sondern vielmehr in einer besonderen Eigenschaft der Choreographie, die sich zwischen Inszenierung und Wahrnehmung manifestiert.«[83] Bezeichnend für Bels Arbeit sei somit, dass sie im Theater, in der »klassische[n] Guckkastenbühne«, stattfinde, »denn im Gegensatz zu Le Roy ist es ihm nur im Rahmen des Theaters als kulturellem System und der Bühne als dem Ort der Repräsentation möglich, Theaterkonventionen und -mittel zu hinterfragen«[84]. An einer anderen Stelle in derselben Publikation fasst Husemann zusammen:

> Wichtigstes Merkmal des zeitgenössischen Tanzes im Vergleich zu seinem postmodernen Vorläufer ist schließlich die Rückkehr in den Rahmen der Konvention. Anstatt neue Formate, Räume und Arbeitskonzepte zu erproben […], sind die zeitgenössischen Choreographen in dreifacher Hinsicht in den Rahmen des Theaters zurückgekehrt. Institutionell, indem sie abendfüllende Stücke als Produkte an die Veranstalter verkaufen. Räumlich, indem die Stücke fast ausnahmslos wieder auf der Guckkastenbühne präsentiert werden und konzeptuell, indem sie den Tanz auf der Ebene der Inszenierung selbst zur Diskussion stellen.[85]

In diesen Aussagen werden mehrere Thesen von Husemann deutlich, die für die Thematik der vorliegenden Studie relevant sind und die im Folgenden reflektiert werden sollen. Einerseits konstatiert Husemann, dass Bels institutionskritische Arbeitsweise dem Theater gilt, deshalb ausschliesslich dort möglich ist und er folglich das Theater als Präsentationsort seiner Stücke nicht verlassen kann. Andererseits erwähnt sie, dass dies bei Xavier Le Roy anders ist.

Während ich in Bezug auf Le Roy mit ihr einiggehe, wie ich in Kapitel 3.3 aufzeigen werde, teile ich ihre Meinung zu Bel nur bedingt. 2002, als Husemanns Text erschienen ist, war es tatsächlich so, dass Bel ausschliesslich im Theater auftrat, ab 2005 werden einige seiner Arbeiten jedoch auch im Museumskontext präsentiert.[86] 2007 entdeckt Bel mit dem Video ein Medium spezifisch der visuellen Künste und

---

um Tanz zu sehen, der indessen nie richtig stattfindet, obwohl ständig Musik ertönt«, vgl. Huschka 2002, S. 332–333.

83 Husemann 2002, S. 8. Husemann führt weiter aus: »Durch diese Verlagerung von Bewegung in den Körper und von Bewegung und Körperlichkeit in die Choreographie hinein, behauptet der Tanz in seiner Negativität kurioser Weise mit Recht, Tanz zu sein.« Ebd., S. 9.

84 Ebd., S. 69. Husemann führt aus: »Dazu verwendet Bel grundsätzlich überhaupt kein Bühnenbild, wodurch die Bühne zunächst auf ihre nackte Räumlichkeit reduziert ist.« Ebd.

85 Ebd., S. 23.

86 2005 wird Bel vom Walker Art Center in Minneapolis eingeladen, ein Stück zu zeigen. Vor 2002 gibt es drei Ausnahmen: Auf Bels Webseite werden Auftritte im Kiasma Museum in Helsinki (1998), Institute of Contemporary Arts in London (1999) und Centre Pompidou in Paris (2000) aufgelistet, vgl. Calendar RB Jérôme Bel o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

präsentiert so im Museumskontext Aufnahmen seiner Stücke (oder Ausschnitte davon).[87] Dies war beispielsweise an zahlreichen Kunstschauen bildender Kunst der Fall (2009 an den Biennalen in Porto Alegre und Tirana sowie an der documenta in Kassel in den Jahren 2007 und 2013), aber auch im Centre Pompidou (2007, 2008) in Paris, in der Hayward Gallery und der Tate Modern in London (beide 2009) und im MoMA in New York (2010).[88] Das zunehmende Interesse der Museen an der Arbeit von Choreograf*innen seit der Jahrtausendwende lässt sich folglich auch in Zusammenhang mit Bel feststellen; so ist er ebenfalls Teil der bereits erwähnten »dritten Welle«[89] von choreografischen Arbeiten im Museum. Ab den 2010er Jahren häufen sich die Einladungen der Museen an Bel.[90] Nach Le Roy und Charmatz wird mit Bel somit ein weiterer Konzepttanz-Choreograf von der Institution Museum eingeladen.

Im Folgenden wird auf die Entwicklung der Arbeit *Gala* eingegangen und aufgezeigt, wie sie aus Bels Arbeiten für den Museumskontext heraussticht. *Gala* wurde 2015 im Rahmen des Kunstenfestivaldesarts in Brüssel uraufgeführt, war allerdings bereits 2014 unter dem Titel *Senza titolo* im Rahmen der Biennale Danza di Venezia im Teatrino des Museum Palazzo Grassi zu sehen.[91] Wie in *Senza titolo* ist es auch in *Gala* Teil des Konzepts, eine Gruppe von lokalen Personen mit unterschiedlichem Alter, Geschlecht, sozialem Hintergrund und tänzerischem Vorwissen zusammenzustellen, die einzeln nacheinander ein Lied performen; zeitgleich versucht der Rest der Gruppe, die tanzende Person zu imitieren. *Gala* wird ab 2015 vermehrt in Museen weltweit gezeigt und markiert eine Veränderung in der Präsentation von Bels

87 Vgl. Siegmund 2017, S. 277. Es muss jedoch angemerkt werden, dass Bel die Benutzung des Mediums Video nicht auf den Museumskontext beschränkte: 2010 zeigte er das Video zu *Véronique Doisneau* beispielsweise am Festival Tanz in Bern in der Dampfzentrale in Bern, vgl. Calendar 2010 RB Jérôme Bel o. D. Er unterscheidet jedoch auf seiner Webseite zwischen »film for exhibition« und »film for screening«, vgl. Videos for Professionals RB Jérôme Bel o. D. Die Verwendung des Mediums Video entwickelt er 2019 weiter: Seine Videoarbeit *Retrospective* (2019) zeigt einen Zusammenschnitt einzelner seiner Stücke und zitiert somit, nicht nur im Titel, das Ausstellungsformat der Retrospektive, vgl. Performances Retrospective (2019) o. D.

88 In diesen Fällen handelte es sich um das 37-minütige Video zum Stück *Véronique Doisneau*, das 2005 an der Opéra National de Paris aufgenommen wurde. Bel und Pierre Dupouey werden auf der Webseite des Choreografen als dessen Autoren genannt. Auch von anderen Arbeiten gibt es Videos, die häufig gezeigt werden, unter anderem von *Pichet Klunchun and myself*, *Shirtology* und *Jérôme Bel*. Im Kalender auf der Webseite Bels sind diese Arbeiten mit dem Stichwort »film« gekennzeichnet und ihre Ausstrahlungen werden dort aufgeführt.

89 Vgl. Bishop: The Perils 2014, S. 63–73.

90 Er war unter anderem in einer Gruppenausstellung mit den Künstlerinnen Wu Tsang und Haegue Yang im Contemporary Arts Museum in Houston (2015) zu sehen, vgl. Double Life o. D.

91 Vgl. Biennale danza al teatrino o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Arbeiten im Museumskontext.[92] Erstmals entscheidet er sich, die Tänzer*innen live im Museum auftreten zu lassen. Bels Version von *Gala*, die er 2016 infolge der Einladung des MoMA in New York kreierte und *MoMA Dance Company* nannte, wird im Folgenden in den Fokus gerückt.[93]

Im MoMA besteht die Gruppe aus Museumsmitarbeitenden aus verschiedenen Bereichen, wie der künstlerischen Leitung, dem Kuratorium, der Vermittlung, der Sicherheit, dem Marketing und der Administration, womit der Choreograf laut der Webseite des MoMA »temporarily suspends usual workplace hierarchies, and the performers embody the tension between work, play, and performance«[94]. Mit *MoMA Dance Company* überträgt Bel gewisse Fragen, die ihn an den Strukturen des Theaterbetriebs interessieren, auf die Institution des Museums.

Abb. 9: Jérôme Bel, Artist's Choice: Jérôme Bel/MoMA Dance Company, *MoMA, New York, 27.–31. Oktober 2016, Fotografie: Julieta Cervantes, © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz.*

92 Die Arbeit *Gala* beziehungsweise ein Ausschnitt davon, den Bel *Company, Company* nennt, zeigte er unter anderem 2015 im Museo de Arte Moderna de Buenos Aires, 2016 im Walker Art Center in Minneapolis und in den Tanks der Tate Modern in London, 2017 in der Bundeskunsthalle in Bonn, 2019 im LAXART in Los Angeles und im Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, und 2020 im Institute of Contemporary Art in Miami, vgl. Calendar RB Jérôme Bel o. D.

93 Vgl. Lepecki o. D. [2016]; Artist's Choice Jérôme Bel o. D.

94 Ebd.; Begleitheft zur Performance im Museum of Modern Art o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anders als die Tänzer*innen in Bels vorherigen Stücken, wie Doisneau, kommen die Museumsmitarbeitenden zwar nicht zu Wort, dennoch werden sie, die für gewöhnlich hinter den Kulissen des Museums arbeiten, für die Besucher*innen des MoMA für einen kurzen Moment sichtbar. Dies gilt auch für die Aufseher*innen, die in den Ausstellungsräumen zwar immer präsent sind, jedoch selten bewusst wahrgenommen werden. Obwohl Bel laut Lepecki nicht per se daran interessiert sei, Institutionskritik am MoMA zu üben, gehe es ihm darum, die vorherrschenden Modi der alten Arbeitsteilung und der festen Hierarchien aufzudecken, die hier reproduziert werden.[95] Die Museumsmitarbeitenden traten während fünf Tagen zweimal am Tag im Atrium des MoMA auf; das Konzept der Arbeit, die Namen und ihre Arbeitsbezeichnungen konnten die Besucher*innen in einer Broschüre nachlesen.[96]

Ich sehe somit Husemanns These von 2002, dass Bel im Gegensatz zu Le Roy es nicht gewohnt sei, ausserhalb des Theaterkontextes zu arbeiten, knapp 15 Jahre später widerlegt: Bel überträgt in dieser Arbeit von 2016 sein Interesse an der Sichtbarmachung und Aufdeckung fixer Strukturen, die in seinen Arbeiten für den theatralen Kontext im Zentrum stehen, auf die Institution Museum. In Bezug auf seine institutionskritische Arbeitsweise, die er in *MoMA Dance Company* im Museumskontext anwendet, bleibt dieses wenig bekannte Beispiel jedoch eine Ausnahme, wie ein Blick auf das darauffolgende Projekt für den Museumskontext zeigt: Ein Jahr später findet im Centro Pecci in Prato mit *76'38"+∞* eine Ausstellung von Bel statt, die als seine erste Einzelausstellung angepriesen wurde.[97] Die Besucher*innen hatten erstmals die Gelegenheit, viele der Videos von Bel unter einem Dach in einem klassischen Museumssetting zu betrachten. Die Kuratorin der Ausstellung, Antonia Alampi, richtete einen Teil des Obergeschosses für die Präsentation seiner Videoarbeiten ein. Zusätzlich zeigte Bel erstmals eine neue Arbeit in einem weiteren Raum, die während der gesamten Öffnungszeiten des Museums zu sehen war.[98]

---

95 Vgl. Lepecki o. D. [2016], S. 2. Lepecki stellt fest, dass es unmöglich sei, diese spezifische Arbeit anzuschauen, »without considering the institutional context of those highly specialized museum workers exposing their amateurism in their highly competitive workplace as they dance away«, vgl. ebd., S. 2.

96 Vgl. Begleitheft zur Performance im Museum of Modern Art o. D. Parallel fanden ein Screening von *Véronique Doisneau*, ein Gespräch mit MoMA-Kuratorin Ana Janevski und einigen Tänzer*innen aus *MoMA Dance Company* statt und es wurden zwei von Bels Stücken in Theatern in New York gezeigt.

97 Vgl. Exhibitions Jérôme Bel 76'38"+ ∞ o. D. Dies, obwohl das Musée de la danse 2011 eine »Monografie« zu Bel zeigte, vgl. Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h. o. D. Im Centro Pecci wurde vom 19.6. bis 5.9.2021 zudem die Ausstellung *Simone Forti. Senza Fretta* gezeigt, vgl. Lo Pinto 2021.

98 Im Katalog zur Ausstellung gibt es eine Liste aller gezeigten Arbeiten, vgl. Alampi 2017, S. 39–46.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 10: Jérôme Bel, 76'38"+ ∞, Ausstellungsansicht, 2017, Centro Pecci, Prato, © Ivan D'Alì, Courtesy Centro Pecci.

Im Gegensatz zum MoMA scheint ihn im Centro Pecci der Museumskontext weniger in Bezug auf Fragen der Offenlegung gewisser institutionsspezifischer Strukturen zu interessieren, sondern ihm vor allem die Möglichkeit zu bieten, seine bereits bestehenden Arbeiten auf das Medium des Videos zu adaptieren und sie einem breiteren Publikum zu präsentieren. Diese Ausstellung ist somit ein weiteres Beispiel dafür, dass Bel nicht ausschliesslich innerhalb der Institution des Theaters arbeitet, sondern durchaus auch den Kontext wechselt und sich damit auseinandersetzt. Abgesehen vom Medium, welches er ändert, bezieht er die Institution in diesem Beispiel jedoch nicht in seine Arbeit mit ein. So fehlt 2017 in der traditionell eingerichteten Ausstellung in Centro Pecci der institutionskritische Ansatz, der 2016 in *MoMA Dance Company* noch zu erkennen war und an seine langjährige Arbeit für den Theaterkontext erinnerte.

Bei der Ausstellung *76'38"+ ∞* handelt es sich um ein Beispiel, das aufzeigt, dass Choreografie im Museum nicht automatisch institutionskritisch gegenüber dem Museum ist, auch wenn die*der Choreograf*in für ihre*seine institutionskritische Arbeitsweise bekannt ist.[99] Obwohl Bel also seit mehr als einem Jahrzehnt nicht mehr ausschliesslich im Theater auftritt, stellt sich heraus, dass sein Interesse und seine Kritik tatsächlich in erster Linie dem Theater(system) gelten, weshalb seine Institutionskritik darin am besten zu greifen scheint und er nach wie vor

99 Dies wird in Kap. 6 nochmals thematisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Theater als bevorzugten Aufführungsort wählt.[100] Wie im Kapitel zu den Begriffsklärungen in der Einleitung beschrieben wurde, braucht es eine Absicht, am System beziehungsweise an der Institution Museum etwas ändern zu wollen, um in diesem Zusammenhang von Institutionskritik, die von Bel ausgeht, sprechen zu können.[101] Dies ist bei Bel bisher nur ansatzweise in der Arbeit *MoMA Dance Company* zu erkennen.

In Kapitel 3.3 möchte ich mich nun Xavier Le Roy zuwenden, der in der Forschung oftmals mit seinem befreundeten französischen Landsmann Bel, unter anderem aufgrund der institutionskritischen Ansätze in ihrer Arbeit, verglichen wird. Neben ihren Verbindungen gibt es jedoch auch frappante Unterschiede, sowohl in ihrer Arbeitsweise, Ästhetik als auch in der Art und Weise, wie sie Institutionskritik ausüben. An dieser Stelle soll Pirkko Husemanns Publikation von 2002 nochmals thematisiert werden; so hält sie darin fest, dass Le Roy es im Gegensatz zu Bel gewohnt sei, ausserhalb des Theaterkontextes zu arbeiten.[102] Während vorangehend aufgezeigt wurde, dass Bel mittlerweile durchaus, wenn auch nur vereinzelt, Arbeiten ausserhalb des Theaterkontextes kreiert, gehe ich mit Husemann einig, dass dies von Beginn an Le Roys Arbeitsweise ausmacht. Hingegen möchte ich ihre These, die besagt, dass Le Roy, wie die anderen von ihr besprochenen zeitgenössischen Choreograf*innen, in den Rahmen des Theaters zurückgekehrt ist, »anstatt neue Formate, Räume und Arbeitskonzepte zu erproben«, in Frage stellen.[103]

Mit der Ausstellung *»Rétrospective« par Xavier Le Roy* (2012) soll in Kapitel 3.3 geprüft werden, wie er mit dem Format der Ausstellung, genauer gesagt der Retrospektive, sowie dem Ausstellungsraum experimentiert und seine kritische Praxis auch jenseits des Theaters in der neuen Institution des Museums wirkt. Analog zu diesem Kapitel zu Bel wird in Kapitel 3.3 folgenden Fragen nachgegangen: Welche Aspekte an der Institution Theater kritisiert Le Roy überhaupt? Wird der Institutionskritik am Theater noch mehr Nachdruck verliehen, wenn sich ein*e Choreograf*in mit Le Roys Renommee dazu entscheidet, in einer anderen Institution aufzutreten? Wie haben die institutionellen Gegebenheiten des Museums auf seine Praxis Einfluss und wie thematisiert er diese?

---

100 Bel beschreibt in einem Interview: »Je sais – après avoir fait des films, travaillé dans des musées – que le théâtre est le lieu qui me convient, où je me sens le mieux, où je suis à ma place.« Amalvi, Gilles u. Bel, Jérôme: Entretien avec Jérôme Bel. In: Programme du spectacle »Gala«. Aubervilliers: Théâtre de la Commune 2015, S. 3. Frei übersetzt: »Ich weiss – nachdem ich Filme gedreht und in Museen gearbeitet habe –, dass das Theater der richtige Ort für mich ist, wo ich mich am wohlsten fühle und wo ich hingehöre.«

101 Vgl. dazu Kap. 1.2 und 6.

102 Vgl. Husemann 2002, S. 23.

103 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.3 Xavier Le Roy: *»Rétrospective« par Xavier Le Roy* (2012)

Der promovierte Molekularbiologe Xavier Le Roy wandte sich erst 1988 mit Mitte zwanzig der choreografischen Arbeit zu.[104] 1998 fand die Uraufführung seiner ersten eigenen Produktion, des Solos *Self Unfinished*, im Staatstheater Cottbus in Brandenburg statt, die sofort auf grosse Resonanz stiess und den Beginn seiner Karriere als Choreograf kennzeichnete.[105]

Als Le Roy von der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona eingeladen wurde, für das Jahr 2012 eine Ausstellung zu entwickeln, hatte er sich innerhalb kurzer Zeit als Choreograf einen Namen gemacht und 15 Stücke realisiert.[106] Dennoch mag es verwundern, dass er sich entschieden hat, die Ausstellung, die er schlicht »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* nannte, als Retrospektive zu gestalten – ein Format, das bis zu dem Zeitpunkt im Bereich der bildenden Künste den gestandenen Künstler*innen vorbehalten war, um einen Rückblick über ihr bisheriges Œuvre zu geben. Weder konnte Le Roy zu dem Zeitpunkt auf eine langjährige Karriere zurückblicken, noch war es zu der Zeit für Choreograf*innen üblich, dieses Format zu wählen.[107]

Wie Le Roy in einem Interview in der Broschüre, die zur Ausstellung in Barcelona publiziert wurde, preisgibt, hegte er zu Beginn Zweifel an diesem Projekt, weshalb er lange über das Format der Ausstellung nachgedacht und dessen Konzept in Zusammenarbeit mit der Direktorin des Museums, Laurence Rassel, erarbeitet hat.[108] Es ist davon auszugehen, dass die Zweifel auf seinen bisherigen Erfahrungen beruhten; so handelte es sich nicht um die erste Arbeit, die Le Roy für den Museumskontext erarbeitete: Bereits im selben Jahr der Uraufführung von *Self Unfinished* nahm er an der ersten Berlin Biennale (1998) teil, es folgten zudem Teilnahmen an

104 Vgl. Foellmer, Susanne: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld: transcript 2009 (= TanzScripte, Bd. 18), S. 390. Zu Le Roys Arbeit vgl. unter anderem ebd., S. 56–79; Husemann 2002; Leeker, Martina u. Le Roy, Xavier: Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker. »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume. Hypothesen zur Kommunikation im und durch Tanz«. In: Klinge, Antje u. Leeker, Martina (Hg.): Tanz Kommunikation Praxis. Münster: LIT 2003 (= Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 13), S. 91–105; Siegmund 2006; Husemann 2009; Sabisch 2011; Lista 2013; Cvejić: Choreographing Problems 2015; Cramer 2021, S. 73–95; Siegmund 2021; Andrade Ruiz 2023, S. 157–187.

105 Vgl. Huschka 2002, S. 324. Das Stück ist das Resultat einer Zusammenarbeit mit dem Künstler Laurent Goldring, vgl. Siegmund 2006, S. 372. Die Arbeit wurde in der Literatur breit besprochen, vgl. unter anderem Huschka 2002, S. 324–325; Siegmund 2006, S. 371–374; Foellmer 2009, S. 138–165; Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 75–82.

106 Vgl. Xavier Le Roy o. D. Le Roy hat sich innerhalb weniger Jahre einen beachtlichen Namen in der westeuropäischen Tanzszene gemacht, vgl. Husemann 2009, S. 20; Siegmund 2021, S. 22.

107 Cramer setzt sich in seinem Text mit dem Werkbegriff der Retrospektive auseinander, vgl. Cramer 2013, S. 2.

108 Vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 15.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Ausstellungen *Laboratorium* (1999) im Provinciaal Fotografie Museum in Antwerpen und *Move. Choreographing you* (2010) in der Hayward Gallery in London.[109] Hans Ulrich Obrist, der die Berlin Biennale sowie die Ausstellung *Laboratorium* co-kuratierte, geht 2012 in einem kurzen Bericht zu Le Roys Ausstellung in Barcelona darauf ein, dass Le Roy seit jeher mit der Präsentation seiner Arbeit im Museumskontext haderte.[110]

Zu Beginn habe er sich für das Medium des Videos entschieden, um seine Arbeit zu zeigen, sei jedoch damit unzufrieden gewesen, weshalb er danach mehrmals das Medium wechselte.[111] Im Projekt in Barcelona scheint er jedoch eine geeignete Präsentationsweise gefunden zu haben: »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* wurde seit 2012 in zahlreichen Museen auf der ganzen Welt gezeigt[112], zudem folgten weitere neue Arbeiten von Le Roy im Centre Pompidou in Paris (2016), an den Skulptur Projekten Münster (2017) und im Le Tripostal in Lille (2017), die vom Prinzip her ähnlich funktionieren wie die Ausstellung von 2012, jedoch weniger aufwendig sind.[113] »*Ré-*

109 Vgl. 1. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst o. D.; Obrist, Hans Ulrich u. Vanderlinden, Barbara (Hg.): Laboratorium. Köln: DuMont 2001; Rosenthal 2010. Für eine (unvollständige) Liste seiner Teilnahmen und (Gruppen-)Ausstellungen vgl. Xavier Le Roy kunstaspekte, o. D.

110 Vgl. Obrist 2012, S. 42.

111 Vgl. ebd. Laut Obrist hat Le Roy eine Videoarbeit an der Berlin Biennale (1998) gezeigt, leider sind Informationen darüber unauffindbar. Auf meine Anfrage hin hat sich Le Roy in einer E-Mail vom 22.5.2021 selbst dazu geäussert: Er sei derart unzufrieden mit dem Format des Videos gewesen, dass es seine erste und letzte Arbeit dieser Art geblieben ist. Zudem sei er im Rahmen der Biennale auch live aufgetreten, jedoch nicht in einem Museum, sondern auf einer Bühne in einem Theatersetting, vgl. Le Roy, Xavier an Rocchi, Hannah: Re: Questions about early works by Xavier Le Roy. Private E-Mail, 22.5.2021. In der Ausstellung *Laboratorium* in Antwerpen wurde die Videodokumentation einer Aufführung von *Product of Circumstances* gezeigt (als Teil des Archivs von Bruno Latours Vortragsreihe *Theater of Proof*), vgl. ebd. Er teilte mir zudem mit, dass Videodokumentationen seiner Arbeiten nur äusserst selten in einem Museum gezeigt wurden. 2020 ist ausserdem eine Arbeit aus 105 Screenshots von einem Dokumentationsvideo der Arbeit *Self Unfinished* entstanden. Diese hat Le Roy als Reaktion auf die wiederholte Anfrage, eine Arbeit für den Ausstellungskontext zu entwickeln, gemacht. Sie wurde bisher in den Ausstellungen *Dance First Think Later* (2020) im Bâtiment d'art contemporain in Genf, in *Aller contre le vent* (2022) im Frac Franche-Comté in Besançon und im L'Arc Scène Nationale du Creusot in Creusot gezeigt, vgl. Works Self Unfinished in 105 Screen Shots o. D.

112 Die bisherigen Standorte waren 2012: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Musée de la danse, Rennes. 2013: Teatro Castro Alves, Salvador do Bahia; Deichtorhallen, Hamburg; Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro. 2014: Centre Pompidou, Paris; TheaterWorks, Singapur; MoMA PS1, New York. 2015: Beirut Art Center, Beirut. 2015/16: Fine Arts Museum, Taipei. 2017: NC-Arte, Bogotà. 2018: Museum Jumex, Mexico City. 2019: Hamburger Bahnhof, Berlin. Cramer listet die Versionen von »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* von 2012 bis 2019, inklusive aller Mitwirkenden, in seiner Publikation auf, vgl. Cramer 2021, S. 94–95.

113 Vgl. Performance! Les collections du Centre Pompidou, 1967–2017 o. D.; WorksTemporary Title (2015) o. D.; Xavier Le Roy/Scarlet Yu Still Untitled 2017 o. D. Während jedoch »*Rétro-*

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

trospective« par Xavier Le Roy scheint einen Wendepunkt sowohl in seinem Schaffen als auch im Kanon von choreografischen Arbeiten, die für den Museumskontext erarbeitet wurden, darzustellen. Dies soll im Folgenden verdeutlicht werden.

Abb. 11: »Retrospective« by Xavier Le Roy, *2019, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig, Courtesy Xavier Le Roy.*

Für die folgende Ausstellungsbeschreibung orientiere ich mich an meinem eigenen Ausstellungsbesuch im Hamburger Bahnhof in Berlin am 8. September 2019 und an meinen Erinnerungsnotizen.[114] Die Ausstellung »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* beginnt in einem leeren White Cube. Ausser dem Titel der Ausstellung fehlen jegliche Erklärungstafeln, Schilder oder Saaltexte.[115] Ich betrete den Raum an je-

spective« par Xavier Le Roy hauptsächlich in Institutionen, die bildende Kunst ausstellen, gezeigt wird, können die anderen Arbeiten in unterschiedlichen institutionellen Rahmen stattfinden.

114 Zudem wurden diverse Videos und Fotografien der Ausstellungssituationen in Rennes, Barcelona und New York sowie Berichte über die Ausstellung von Bishop und Wavelet hinzugezogen, vgl. dazu Bishop, Claire: »I Don't Want No Retrospective«. Xavier Le Roy and the Exhibition as Medium. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les Presse Du Reel 2014, S. 93–101; Wavelet, Christophe: On the Edges of the Exhibition. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 57–92. Da Le Roy in Bezug auf seine Arbeit sowohl von Tänzer*innen als auch von Performer*innen spricht, werden in diesem Kapitel ebenfalls beide Begriffe benutzt. Die Autor*innen der Publikation zur Ausstellung in Barcelona bedienen sich ebenfalls beider Begriffe, vgl. dazu Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014. In Kap. 1.3 dieser Studie wird auf die Begrifflichkeiten näher eingegangen.

115 In der Ausstellung in Berlin wurde der englische Titel, *»Retrospective« by Xavier Le Roy*, verwendet. Ich verwende in dieser Studie durchgehend den französischen Titel. Zum Titel der

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nem Morgen als eine der ersten Besucher*innen und finde fünf Personen vor, die im Raum verteilt sind; vier Personen stehen in der Nähe der vier Wände, die fünfte Person befindet sich in der Mitte des Raumes.

Sobald ich den Raum betrete, unterbrechen drei Personen, die sich als Tänzer*innen zu erkennen geben, ihre Tätigkeiten: Sie geben Geräusche von sich, die an Maschinen oder Roboter erinnern, und laufen aus dem Raum heraus, nur um ihn einen Augenblick später auf allen vieren wieder zu betreten.

Abb. 12: »Retrospective« by Xavier Le Roy, *2019, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig, Courtesy Xavier Le Roy.*

Die Tänzer*innen kommen langsam kriechend auf mich zu, richten sich auf und bleiben ein paar Schritte vor mir stehen: Sie nennen nacheinander den Titel und das Entstehungsjahr eines Solos von Le Roy und bewegen sich danach langsam rückwärts auf eine der Wände zu, vor der sie sich dann diesem Solo widmen. Eine vierte Person, die ich etwas später auch als Tänzerin erkenne, hat den Raum nicht verlassen, sondern das Gespräch mit der fünften Person, einem Besucher, kurz unterbrochen. Als sich die drei Tänzer*innen wieder den Soli Le Roys widmen, führt auch sie das Gespräch mit dem Besucher weiter. Dieses Szenario wiederholt sich mit allen neuen Besucher*innen, die die Ausstellung betreten. Es könnte als eine Art ›Begrüssungsritual‹ bezeichnet werden, das für alle Besucher*innen den Beginn der Ausstellung markiert und sie willkommen heisst; danach können sie sich frei im Raum bewegen.

Ausstellung vgl. weiter unten in diesem Kapitel. Le Roy äussert sich zu den fehlenden Erklärungstafeln in Cramers Publikation, vgl. Cramer 2021, S. 84.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Ich wende mich als Nächstes den Tänzer*innen zu, die je nachdem, bei welcher Wand sie stehen, eine andere Rolle einnehmen: Ein Tänzer führt einen Bewegungsablauf mit seinem Körper und seiner Stimme aus, der einen Anfang und ein Ende hat. Eine zweite Tänzerin wiederholt, mal schneller, mal langsamer, immer dieselbe Sequenz, während ein dritter Tänzer in einer Position verharrt. Die vierte Tänzerin, die sich bei meiner Ankunft mitten im Raum befand, hat eine andere Rolle inne: Sie geht auf die Besucher*innen zu und verwickelt sie in Konversationen über das eben Gesehene. Diese Gespräche bilden einen wichtigen Bestandteil der Ausstellung; so beginnen auch die anderen drei Tänzer*innen nach ihren Bewegungssequenzen ein Gespräch mit den Besucher*innen, bis neue Besucher*innen den Raum betreten und erneut das ›Begrüssungsritual‹ auslösen.

Abb. 13: »Retrospective« by Xavier Le Roy, *2019, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig, Courtesy Xavier Le Roy.*

Den Besucher*innen steht Le Roys Ausstellung während mehrerer Tage, an den meisten Standorten, an denen die Ausstellung bisher gezeigt wurde, sogar während mehrerer Monate, ganztags offen. Zu den Öffnungszeiten des Museums sind stets vier Tänzer*innen im Raum anwesend. Je nach Tageszeit kann der Ausstellungsraum bis auf die vier Tänzer*innen vollkommen leer sein oder es herrscht darin ein reges Treiben von Menschen, die umhergehen, laufen, singen, sprechen, zuhören und einander beobachten. Es ist nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich, wer zu den Tänzer*innen und wer zu den Besucher*innen gehört, da alle Alltagskleidung tragen und sich die Tänzer*innen optisch nicht sonderlich von den anderen Anwesenden abheben. Wer mit der Arbeit von Le Roy jedoch vertraut ist, kann einige seiner choreografischen Arbeiten darin wiedererkennen: Die Tänzer*innen orien-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tieren sich für die Bewegungsabläufe an Fragmenten von Le Roys Soli *Self Unfinished* (1998), *Product of Circumstances* (1999), *Giszelle* (2001, eine Zusammenarbeit mit Eszter Salamon), *Le Sacre du Printemps* (2007) und *Product of Other Circumstances* (2009), ferner auch *Narcisse Flip* (1994–1997), das in Zusammenarbeit mit dem Musiker Alexander Birntraum und der Lichtdesignerin Sylvie Garot entstanden ist.[116] Die Tänzer*innen, die die Ausschnitte aus Le Roys Soli verkörpern, nähern sich ihnen über ihre eigene Biografie an; so ist es Teil von Le Roys Ausstellungskonzept, dass sie nach der Präsentation der Ausschnitte im Gespräch mit den Besucher*innen auf Verbindungen mit ihrer eigenen tänzerischen Laufbahn eingehen. Eine Tänzerin erzählt beispielsweise: »Als Le Roy an diesem Solo arbeitete, war ich gerade vier Jahre alt und besuchte einen Kindergarten in Berlin Neukölln. Dort machte ich meine ersten Erfahrungen mit Tanz.«[117] Basierend auf ihren Erzählungen tanzen sie danach weitere kurze Sequenzen, um die Besucher*innen im Anschluss beispielsweise zu fragen, wie sie diese Bewegungen, die sie eben gesehen haben, einordnen würden.

In einem Interview mit Cvejić spricht Le Roy davon, dass seine Soli zwar das Material der Ausstellung darstellen, sie jedoch durch die individuellen Zugänge der Tänzer*innen verzerrt und transformiert würden.[118] Dass in der Ausstellung nicht nur seine choreografische Arbeit, sondern auch die der Tänzer*innen thematisiert wird, ist eine bewusste Entscheidung des Choreografen. Laut Le Roy soll sowohl auf seine Retrospektive als auch auf die »Retrospektiven« der Tänzer*innen und auf ihre persönlichen Erfahrungen mit Tanz verwiesen werden.[119] Von welchen persönlichen Erfahrungen die Tänzer*innen berichten, ist freilich unterschiedlich, und da Le Roy für jede Ausstellung meistens mit lokalen Tänzer*innen zusammenarbeitet, ist die Erfahrung der Besucher*innen somit stark abhängig vom Standort, an dem die Ausstellung gezeigt wird, und den dort auftretenden Tänzer*innen. Die Weise, wie die Tänzer*innen die Fragmente aus Le Roys Soli präsentieren, bleibt jedoch an allen Standorten der Ausstellung unverändert und hängt von ihrer Position im Raum ab; so ist jede der vier Ausstellungswände mit einer bestimmten Zeitlichkeit ›verbunden‹: Die Person, die bei der ›Wand A‹[120] steht, stellt ein Fragment von einem

116 Vgl. Bishop: I Don't Want 2014, S. 96. Auch Cramer führt diese Soli auf, vgl. Cramer 2021, S. 83.

117 So begann eine Tänzerin im Hamburger Bahnhof in Berlin das Gespräch mit den Besucher*innen. Dies stammt aus den Erinnerungsnotizen meines Ausstellungsbesuchs am 8.9.2019.

118 Vgl. Cvejić, Bojana u. Le Roy, Xavier: »Giving Time Without Losing It«. Interview with Xavier Le Roy. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 19–30, hier S. 25; ferner auch Cvejić u. Le Roy 2012, S. 18–19; Cvejić: Xavier Le Roy's Retrospective 2014, S. 9.

119 Vgl. ebd.

120 Diese Bezeichnung der Wände wurde aus den Erinnerungsnotizen meines Ausstellungsbesuchs am 8.9.2019 entnommen.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bewegungsablauf mit einem definierbaren Anfang und Ende dar, während die Person bei der ›Wand B‹ eine kürzere Sequenz eines anderen Solos von Le Roy immerzu wiederholt und die Person bei der ›Wand C‹ in einer Pose verharrt, die aus einem dritten Solo stammt. Der Choreograf klärt auf, dass diese drei Tänzer*innen »die drei gängigsten Arten der Zeitlichkeit« darstellen, die in einer Ausstellung vorkämen: die Linie (eine Narration, die von Anfang bis Ende erzählt wird), den Loop (die wiederkehrende Zeitlichkeit einer fortlaufenden Videoprojektion) und die Skulptur (mehr oder weniger statisch).[121]

Die fragmentarischen Kurzaufführungen, die je nachdem, bei welcher Wand sie aufgeführt werden und mit welcher Zeitlichkeit sie somit verknüpft sind, ganz anders wirken, bettet Le Roy zudem in die neue, ausgedehnte Zeitlichkeit des Ausstellungskontextes ein: Obwohl sie im Einzelnen jeweils zeitlich beschränkt bleiben, sind zu den gesamten Öffnungszeiten des Museums immer drei Bewegungsabläufe gleichzeitig zu sehen. Zudem können die Besucher*innen selbst entscheiden, welchen Tänzer*innen sie wie lange zuschauen und wie lange sie sich in der Ausstellung aufhalten. Als ich die Ausstellung besuche, erkenne ich einen Ausschnitt aus *Le Sacre du Printemps*, der als Loop aufgeführt wird, und eine Pose aus Le Roys Solo *Self Unfinished* bei der Wand, die der Zeitlichkeit der Skulptur gewidmet ist (Abb. 14). In der Nähe der ›Wand A‹, der Zeitlichkeit der Linie beziehungsweise der Erzählung, zeigt eine Tänzerin eine Sequenz aus *Narcisse Flip*, wie sie mir anschliessend erzählt und von ihrer persönlichen Verbindung mit der Arbeit berichtet. In der Nähe der vierten Wand, ›Wand D‹, wo sich eine oder mehrere Tänzer*innen befinden, die während einer längeren Zeit über ihr Leben erzählen und sich als einzige nicht von neu ankommenden Besucher*innen unterbrechen lassen, bedienten sich zwei Tänzer*innen des Solos *Giszelle*.

121 Vgl. Cvejić u. Le Roy 2014, S. 27. Vgl. auch Bishop: I Don't Want 2014, S. 93–94.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 14: »Retrospective« by Xavier Le Roy, *2019, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Dieter Hartwig, Courtesy Xavier Le Roy.*

Die Gespräche der Tänzer*innen mit den Besucher*innen weisen auf eine weitere Zeitlichkeit in der Ausstellung hin: Wie auch der Titel der Ausstellung unterstreicht, geht es um ein Zurückschauen, nicht nur auf das Œuvre Le Roys, sondern auf das Leben und die Erfahrungen (mit Tanz) jedes Individuums in dieser Ausstellung.[122] Von Laurence Rassel wird die Ausstellung deswegen auch als Ort der Übersetzung und des Übergangs von einem Körper zum anderen beschrieben: vom Choreografen zu den Tänzer*innen, zwischen den Tänzer*innen untereinander und von den Tänzer*innen zu den Besucher*innen.[123]

Die Simultanität, in verschiedenen Räumen gleichzeitig etwas anderes zu zeigen, was Le Roy im Theater bisher verwehrt blieb, ist etwas, was der Choreograf in dieser Ausstellung ebenfalls auskostet.[124] In »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* setzt er dies um, indem er neben dem Hauptausstellungsraum einen weiteren, kleineren Raum bespielt: Darin finden die Besucher*innen einen Tisch mit mehreren Computern und Stühlen vor. Mithilfe der Computer können sie sich Zugang zu Le Roys Archiv verschaffen; so sind auf deren Festplatten eine Vielzahl an Fotos, Videos von Aufführungen, Proben, Texten und Interviews abgelegt, die sich die Besucher*innen anschauen können. Auch hier sind eine oder mehrere Tänzer*innen präsent, die für ein Gespräch offen sind. Le Roy beschreibt diesen Raum als Ort der »individuellen Retrospektiven«, wo sich die Besucher*innen ihre eigene Retrospektive von seinen Arbeiten bilden können.[125]

122 Vgl. Rassel 2012, S. 11.
123 Vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 19.
124 Vgl. ebd., S. 16.
125 Vgl. ebd., S. 18–19.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie eben dargestellt wurde, bildet die Retrospektive einen wesentlichen Teil des Ausstellungskonzepts; sie ist zudem prominent im Ausstellungstitel vertreten.[126] Dabei setzt Le Roy den Begriff im Ausstellungstitel in Anführungszeichen und lässt somit erahnen, dass keine gängige Rückschau zu erwarten ist. Indem er beschliesst, die Retrospektive nicht wie gewöhnlich von (»de«), sondern durch (»par«) Xavier Le Roy zu nennen, weist er darauf hin, dass es nicht bloss um eine chronologische Präsentation seines Œuvres geht, von der beispielsweise eine Entwicklung ablesbar wird, sondern gleichzeitig um die Erschaffung einer neuen künstlerischen Arbeit.[127] Die Retrospektive diente ihm als »mode de production d'une nouvelle œuvre«[128].

Der Hauptraum mit den Tänzer*innen und der zweite Raum mit Le Roys Archiv wurde an allen Standorten gezeigt, an denen die Ausstellung Halt gemacht hat. In der Fundació Antoni Tàpies gab es jedoch noch einen dritten Raum, der danach nur noch zu drei Gelegenheiten als Teil der Ausstellung zu sehen war.[129] Dieser kleine Raum ist komplett in Dunkelheit gehüllt und bis auf zwei ausgestopfte, menschengrosse Stoffpuppen leer. Die scheinbar leblosen oder schlafenden Körper liegen zusammengekauert auf dem Boden; dabei kann man nicht sofort erkennen, ob es sich um leibhaftige Menschen oder um Puppen handelt.[130] Der dunkle Raum basiert ebenfalls auf einem Stück von Le Roy, *Untitled* (2005).[131] Diese Arbeit wurde ohne Titel, Fotografien, Text und ohne den Choreografen zu nennen, im Programm des Tanzfestivals Tanz im August im Berliner Theater Hebbel am Ufer HAU 2 gezeigt.[132]

---

126 Der Titel der Ausstellung existiert in katalanischer, spanischer, französischer, portugiesischer und englischer Sprache, vgl. Cramer 2021, S. 75, FN 100. In der vorliegenden Studie wird der französische Titel verwendet.

127 Vgl. Cvejić u. Le Roy 2012, S. 16. Vgl. auch Cvejić u. Le Roy 2014, S. 25.

128 Ebd. Einige Forscher*innen besprechen die Ausstellung unter dem Aspekt der Retrospektive. Franz Anton Cramer machte dies beispielsweise zum Thema eines Textes, vgl. Cramer 2013. Vgl. zudem Cvejić: Xavier Le Roy's »Retrospective« 2014; Heathfield, Adrian u. Le Roy, Xavier: Their Retrospectives. In: Solomon, Noémie (Hg.): Danse. A Catalogue. Dijon: Les presses du réel 2015, S. 145–161; Maltais-Bayda u. Henry 2018. Auf das Format der Retrospektive wird zudem in Kap. 3.4 noch etwas genauer eingegangen.

129 Meine Forschungen haben ergeben, dass der dritte Ausstellungsraum nach Barcelona nur im MoMA PS1 in New York (2014), Fine Arts Museum in Taipei (2016) und Museo Jumex in Mexiko City (2018) gezeigt wurde. Wie Le Roy in einer E-Mail bestätigte, hatte dies mit der begrenzten Ausstellungsfläche oder fehlenden Ressourcen zu tun.

130 Vgl. Heathfield u. Le Roy 2015, S. 154. Die Anfangsidee Le Roys war es demnach, sich in einem Ganzkörperkostüm in diesen dunklen Raum zu legen und so während der ganzen Ausstellungsdauer mehrere Stunden am Tag darin präsent zu sein, was jedoch aus Zeitgründen schlussendlich nicht möglich war, vgl. ebd.

131 Vgl. Rassel 2012, S. 12. Vgl. zudem Cvejić u. Le Roy 2012, S. 20. Laut Le Roy lädt dieser Raum die Besucher*innen ein, sich ebenfalls hinzusetzen und in der Ruhe und Dunkelheit zu verweilen. Vgl. dazu auch Heathfield u. Le Roy 2015, S. 153.

132 Vgl. Foellmer 2009; S. 11; Husemann 2009, S. 15. Zu *Untitled* vgl. zudem Cvejić: Choreographing Problems 2015, unter anderem S. 96–126. Über weitere Aufführungen von *Untitled*

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Zuschauer*innen wurden eingeladen, statt Platz zu nehmen, den dunklen Theatersaal mit Taschenlampen zu betreten.[133] Im nebligen Theatersaal bildeten die Taschenlampen folglich die einzigen Lichtquellen, die den Blick auf drei schwarz eingekleidete, am Boden liegende Puppen von menschlicher Grösse freigaben, wobei nicht sofort klar wurde, ob diese lebendig waren oder nicht.[134] Im Anschluss wurde freilich spekuliert und diskutiert, wer dieses Stück choreografiert hatte.[135]

Untitled wird in der Forschung vermehrt unter dem Aspekt der Institutionskritik besprochen, beispielsweise von der bereits mehrfach erwähnten Tanzkuratorin und -wissenschaftlerin Pirkko Husemann, die Le Roys Arbeit als Kritik an vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen begreift, die nicht nur in der Aufführung, sondern schon im Arbeitsprozess zum Ausdruck kommt.[136] Auch die Theaterwissenschaftlerinnen Olivia Ebert und Leonie Otto behandeln diese Arbeit in ihrem Aufsatz für die Publikation *Theater als Kritik*.[137] Während Ebert und Otto die Arbeit als Versuchsanordnung verstehen, die unter anderem die Frage aufwirft, »welche Körper überhaupt als Subjekt hervorgebracht und unterwerfen werden können«, thematisiert der anonym bleibende Choreograf laut Husemann den Warenwert seiner Choreografie auf dem Tanzmarkt und die Ansprüche und Erwartungen des Tanzpublikums.[138] Sie sieht in *Untitled* die ›Vierte Wand‹, die Trennung zwischen Bühne und Zuschauer*innenraum, überschritten, betont jedoch auch, dass es sich bei Le Roy nur in Ausnahmefällen um »interaktives

(2005) ist wenig bekannt; so wird die Arbeit beispielsweise nicht auf Le Roys Webseite aufgeführt, vgl. Xavier Le Roy o. D. Auf der Webseite aufgeführt wird die Arbeit *Untitled* (2012), die im Rahmen der Ausstellung *12 Rooms* an der Ruhrtriennale in Essen uraufgeführt und seither auch einige Male innerhalb von Le Roys Ausstellung »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* gezeigt wurde. Auch genannt werden die Arbeiten *Untitled* (2014), die bis 2019 hauptsächlich im Theater- und Festivalkontext, und *Still Untitled* (2017), die im Rahmen der Skulptur Projekte Münster gezeigt wurden.

133 Vgl. unter anderem Rassel 2012, S. 12.

134 Vgl. Rassel 2012, S. 12; Cvejić u. Le Roy 2012, S. 20; Ebert, Olivia u. Otto, Leonie: Kritik als körperliche Praxis – Körper als kritische Praxis. Foucault, Butler und Le Roy. In: Ebert, Olivia u.a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018 (= Theater, Bd. 113), S. 129–138, hier S. 134. Letztere behandeln insbesondere Le Roys Arbeit *Untitled* (2012). Foellmer beschreibt die Arbeit *Untitled* (2005) in ihrer Publikation, vgl. Foellmer 2009, S. 11–12.

135 Vgl. ebd., S. 12.

136 Husemann 2009, S. 10.

137 Vgl. Ebert u. Otto 2018, S. 129–137, insbesondere S. 134–137. Vgl. zudem Husemann 2009, S. 15.

138 Vgl. ebd., S. 1; Ebert u. Otto 2018, S. 136. Husemann macht in ihrer Publikation auch eine Verbindung zur bildenden Kunst und zur Relationalen Ästhetik von Nicholas Bourriaud, vgl. Husemann 2009, S. 16–19.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Theater handelt, bei dem die räumliche Distanz zwischen Tänzern und Zuschauern tatsächlich aufgehoben wird«[139].

Meistens tritt der Choreograf, der oftmals selbst in seinen Stücken zu sehen ist, in einer Bühnensituation auf, in der die Trennung von Bühnen- und Zuschauer*innenraum weiterhin gegeben ist. Dennoch versuche Le Roy bei jedem Stück seine Arbeitsweise zu überdenken und sich so auch einer eindeutigen Kategorisierung zu entziehen.[140] Dies sei auch eine Form von Kritikausübung, wie Le Roy selbst sagt:

> Tanz ist ein Dispositiv, das wie ein Netzwerk aus unterschiedlichen Bestandteilen funktioniert. Verändert man einen Teil, so hat dies Auswirkungen auf einen andere und auf das Gesamte. Meine Kritik an bestimmten Praktiken im Tanz richtet sich […] nicht auf Inhalte, z.B. narrative Ballette. 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.[141]

Hier wird deutlich, woran sich seine Kritik richtet: Es geht ihm nicht per se um die Institution Theater, sondern um den Tanz als System, als Institution oder, wie er es auf den Philosophen Michel Foucault gestützt formuliert, als Dispositiv.[142]

Hier gibt es eine Verbindung zur Institutionskritik von Bel, auf die ich in Kapitel 3.2 eingegangen bin: Auch Bel interessiert sich für eine Dekonstruktion des Systems, in dem Choreograf*innen und Tänzer*innen agieren; zudem setzen sich beide mit Tanzgeschichte auseinander – insbesondere mit dem Judson Dance Theater, Bel zuletzt auch mit dem Modern Dance.[143] Wie Bel geht es auch Le Roy um gesellschaftspolitische Fragen, Autor*innenschaft und die Arbeitssituation als freischaffender Choreograf.[144] Die Weise, wie sie mit diesen Themen umgehen, ist jedoch unterschiedlich: Während Bel mehrheitlich daran interessiert zu sein scheint, Konventionen und Missstände, die im Theater vorherrschen, zu hinterfragen, und dies

---

139 Husemann bespricht insbesondere Le Roys und Thomas Lehmens Arbeiten unter diesen Aspekten, nennt jedoch auch Bel, Charmatz, Meg Stuart, Eszter Salamon, Philipp Gehmacher, Alice Chauchat, Tino Sehgal und Mette Ingvartsen, vgl. ebd., S. 67. Zur Vierten Wand vgl. Roselt, Jens: Raum. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 260–267, hier S. 262–263.

140 Vgl. Husemann 2009, S. 128.

141 Leeker u. Le Roy 2003, S. 98. Vgl. zudem Foellmer 2009, S. 129.

142 Zum Dispositiv-Begriff vgl. Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Übers. v. Jutta Kranz u.a. Berlin: Merve 1978 (= Internationale marxistische Diskussion, Bd. 77).

143 Zu Le Roy vgl. Huschka 2002, S. 319. Zu Bel und seiner Arbeit *Isadora Duncan* (2019) vgl. S. 19–20, FN 49 in dieser Studie sowie Performances Isadora Duncan (2019) o. D.

144 Vgl. Huschka 2002, S. 319.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Partizipient*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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 wird[158] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 distanziere 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 ›Dispositivs‹ 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, Siegmund 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 ›Dispositivs‹ 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.« Leeker 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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]

---

hungsweise 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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Museen reagierten damit auf die vielfältigen Anforderungen der Künstler*innen und deren Institutional Critique, die in künstlerischen Arbeiten und als theoretischer Diskurs weiter anhielt.[183] Die Kritik an der Institution Museum kam mittlerweile jedoch auch aus den eigenen Reihen von Kurator*innen und Direktor*innen und es wurde öffentlich diskutiert, was ein zeitgemässes Museum ausmacht, und Gegenvorschläge zum regulären Museumsprogramm wurden gemacht.[184]

Die Museen begannen sich mit den neu erschaffenen Departementen auch mit der Historiografie und Archivierung der performativen Künste auseinanderzusetzen: Es ging darum, diese ebenfalls in die Kunst- und Museumsgeschichte einzuschreiben und in die Kunstsammlungen zu integrieren.[185] So wurden beispielsweise Re-enactments populär, die sich kritisch damit beschäftigen, wie sich Performance Art wiederholen und archivieren lässt.[186]

Ein Künstler, dessen performative Arbeiten für den Museumskontext von der Forschung immer wieder unter diesen Aspekten betrachtet werden und der einen Tanzhintergrund hat, ist Tino Sehgal (*1976).[187] Sehgal, der nach seinem Volkswirt-

---

City statt, vgl. R. Goldberg 2014, S. 228. Vgl. zudem Franco 2020, S. 220; Franco u. Giannachi: Moving Spaces, Rewriting Museology 2021, S. 11.

183 Andrea Fraser (*1965) gehört beispielsweise dieser jüngeren Generation von institutionskritischen Künstler*innen an, vgl. Graw 2005, S. 51. Vgl. hierzu auch Graw, Isabelle: Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller). In: Texte zur Kunst, 1/1990, S. 163–175.

184 Die rapide Zunahme von Biennalen in den 1990er Jahren ist laut Filipovic unter anderem als Gegenvorschlag zum regulären Museumsprogramm zu verstehen, vgl. Filipovic 2014, S. 47–50. Zur Institutional Critique vgl. auch Kap. 2.3.

185 Vgl. Westerman u. Wood 2020, S. 227.

186 Vgl. Hovmann Rasmussen 2018.

187 Zu Sehgal vgl. unter anderem Hoffmann, Jens: This is Tino Sehgal. In: Parkett, 68/2003, S. 189–194; Buchmann, Sabeth: Szenen einer Biennale. Spuren von Institutionskritik in Arbeiten von Tino Sehgal und De Rijke/De Rooij. In: Texte zur Kunst, 59/2005, S. 54–63, hier S. 55; Hantelmann, Dorothea von: How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. Zürich: Diaphanes 2007, S. 128–175; Husemann 2009, S. 84–85; Jackson, Shannon: Social Works. Performing Art, Supporting Publics. Abingdon: Routledge 2011, S. 1; Umathum 2011, S. 117–158; Pape, Solomon u. Thain 2014; Van den Brand, Jessica: Tino Sehgal. Art as Immaterial Commodity. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing 2015; Jackson 2017, S. 19–24. 1998 erscheint die Publikation mit dem Titel *Esthétique relationelle* und 2002 die englische Übersetzung *Relational Aesthetics* von dem Kunstkritiker und Kurator Nicolas Bourriaud, in der er Merkmale einer »relationalen« Kunst benennt, zu der auch Sehgal gezählt wird, vgl. Bourriaud, Nicolas: Esthétique relationnelle. Dijon: Les presses du réel 1998; Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics. Übers. v. Simon Pleasance u. Fronza Woods. Dijon: Les presses du réel 2002. Zur Veranschaulichung zieht Bourriaud die Arbeiten mehrerer Künstler*innen wie Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe und Philippe Parreno hinzu, vgl. Beshty 2005, S. 150. Im Zentrum ihrer Arbeiten stehe laut Beshty der Versuch, neue Modelle von Gemeinschaftlichkeit und sozialer Interaktion zu kreieren, anhand dessen sich auch das Verhältnis der relationalen Ästhetik zu den Institutionen und Märkten der Kunst

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schaftsstudium an der Folkwang-Schule in Essen Tanz studierte und in einigen Arbeiten Le Roys[188] und Bels[189] aufgetreten ist, kreiert seine »Situationen« aus choreografierten Bewegungen, Gesang und Gesprächen, die von »Interpret*innen« während mehrerer Wochen zu den Öffnungszeiten des Ausstellungsortes aufgeführt werden.[190] Beispielsweise bespielten 2005 solche von ihm eingesetzten und instruierten Interpret*innen den deutschen Pavillon über Monate hinweg während der gesamten Biennale Venedig: Sie verwickelten die Besucher*innen in Gespräche über den Kunstmarkt, Ökonomie, Fortschritt und stellten ihnen die Rückerstattung der Hälfte des Biennale-Eintrittsgeldes in Aussicht, sofern sie sich auf diese einliessen.[191]

Die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann beschreibt, wie »Sehgals Arbeiten die Kunst auf ein neues Fundament stellen […]. Als Kunstwerke erfüllen sie alle Parameter eines bildenden Kunstwerks, bis auf eine, wesentliche Eigenschaft: seine stoffliche Materialität«[192]. Auch der Kurator Jens Hoffmann hält fest, dass es Sehgal nicht darum gehe, greifbare und archivierbare Dinge zu schaffen, sondern »flüchtige Werke hervorzubringen, die den traditionellen Museumskontext heraus-

---

neu verhandeln lasse, vgl. Beshty, Walead: Die Schöne Neue Welt der Relationalen Ästhetik. In: Texte zur Kunst, 59/2005, S. 150–157, hier S. 150. Situationen der Begegnung würden zum zentralen Gegenstand der Kunst werden, wobei die Besucher*innen aktiv miteinbezogen werden und »Kunstproduktion und -rezeption zusammenfallen«, wie es Husemann auf den Punkt bringt, vgl. Husemann 2009, S. 16–17. Bishop schreibt 2004 eine kritische Antwort auf Bourriauds Publikation, vgl. Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics. In: October, 110/2004, S. 51–79. Sandra Umathum reagiert ihrerseits auf Bourriaud und Bishop, vgl. Umathum 2011, S. 159–174.

188 Auf der Webseite Le Roys wird Tino Sehgal als Tänzer der Arbeit *Project* (2003) aufgelistet, vgl. Works PROJECT (2003) o. D. Sehgal trat auch in Le Roys Arbeit *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999) auf, vgl. Husemann 2009, S. 117.

189 Auf der Webseite Bels wird Tino Sehgal als Tänzer der Arbeit *Xavier Le Roy* (2000) aufgelistet, vgl. Performances Xavier Le Roy (2000) o. D. Sehgal trat auch in Bels Arbeit *The Show must go on* (2001) auf, vgl. Husemann 2009, S. 117.

190 Vgl. Hoffmann 2003, S. 190; Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 90; Van den Brand 2015, S. 2–11. Sehgal wehrt sich vehement gegen den Begriff ›Performance Art‹ in Zusammenhang mit seiner Arbeit und spricht beispielsweise von ›Interpret*innen‹, vgl. Umathum 2011, S. 118. Umathum grenzt sich in ihrer Dissertation, in der sie Sehgal ein Kapitel widmet, ebenfalls vom Begriff ›Performance Art‹ ab, vgl. ebd., S. 128–134.

191 Vgl. Buchmann 2005, S. 55. Bishop schreibt den Einzug des Tanzes im Museum Sehgals Erfolg zu, hält jedoch gleichzeitig fest: »[E]ven though his ›situations‹ are themselves indebted to the 1990s generation of French choreographers like Le Roy and Charmatz.« Bishop, Claire: Every Exhibition Needs a Panel Discussion. Boris Charmatz's *expo zéro* (2009–). In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 119–124, hier S. 123.

192 Hantelmann 2007, S. 146. Vgl. zudem Cramer 2021, S. 89.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

fordern«[193]. Dies gilt nicht nur für die Präsentation seiner Arbeiten, sondern auch für deren Ankauf: Will ein Museum eine seiner Arbeiten in die Sammlung aufnehmen, wird ein Treffen in einem Notariat vereinbart, an dem Sehgal ausschliesslich mündlich einen Vertrag aufstellt und dieser im Notariat beglaubigt wird, so Hoffmann.[194] Das Geld erhält der Künstler bar auf die Hand und weder eine Quittung noch eine schriftliche Anleitung für das Museum, wie die Arbeit aufgeführt werden muss, wird erstellt. Laut Hoffmann bleiben einzig die Erinnerungen der Zeug*innen dieser Transaktion.[195] Aus demselben Gedanken werden weder Kataloge, Flyer noch Wandbeschriftungen zu den Ausstellungen Sehgals produziert und es herrscht ein striktes Foto- und Filmverbot.[196]

Sehgal, der 2000 mit *OHNE TITEL* seine letzte Arbeit für die Bühne schuf[197], bewegt sich seither ausschliesslich im Ausstellungskontext, in Museen und an Biennalen. Damit ist er ab den 2000er Jahren überaus erfolgreich; so haben ihm renommierte Museen wie das Van Abbemuseum in Eindhoven (2004), das Walker Art Center in Minneapolis (2007), das Guggenheim Museum in New York (2010), die Tate Modern in London (2012) und das Palais de Tokyo in Paris (2016) Einzelausstellungen gewidmet.[198]

Als Le Roy 2012 in Barcelona seine Einzelausstellung »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* eröffnete, wurde Sehgal bereits als »Star« gehandelt.[199] Sehgal war im Bereich der bildenden Kunst weit rezipiert und von der Kunstgeschichte längst kanonisiert.[200] Es ist deshalb verständlich, dass Le Roys Ausstellung, in der choreografierte Bewegungen und Gespräche eine zentrale Rolle spielen, folglich oftmals mit Sehgals Situationen verglichen oder gemeinsam besprochen wird.[201] Dabei fällt auf,

193 Hoffmann 2003, S. 189.

194 Vgl. ebd., S. 191.

195 Vgl. ebd., S. 191–192.

196 Vgl. Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 97.

197 Teilweise wird auch der englische Titel *(untitled)* verwendet. Diese Arbeit wird von Charmatz auf seiner Webseite als Übergang Sehgals von der Bühne ins Museum beschrieben. Sie wurde zu Beginn in Museumsauditorien, beispielsweise in demjenigen des Moderna Museet in Stockholm (2001), gezeigt, vgl. (untitled) (2000) o. D. Charmatz ist einer von drei Tänzern, die in den Wiederaufnahmen dieser Arbeit tanzen. Die Arbeit *OHNE TITEL* wird seit einigen Jahren vermehrt im Theaterkontext gezeigt, beispielsweise 2014 im Theater Kampnagel in Berlin und an der Ruhrtriennale, 2015 im Tanzquartier Wien und 2019 in der Dampfzentrale in Bern.

198 Vgl. Journal #6 – Tino Sehgal o. D.; Exhibition Tino Sehgal o. D.; Tino Sehgal This Progress o. D.; The Unilever Series Tino Sehgal 2012 o. D.; Carte Blanche to Tino Sehgal o. D. Es gibt keine Kataloge zu diesen Einzelausstellungen, was zum Konzept Sehgals gehört.

199 Vgl. unter anderem Midgette 2007; Husemann 2009, S. 84; Wiensowski 2012.

200 Vgl. Cramer 2021, S. 89.

201 Vgl. exemplarisch Cvejić 2005; Husemann 2009, S. 67, 84; Obrist 2012; Cramer 2013, S. 6; Sharp 2013, S. 19–21; Bishop: The Perils 2014, S. 66; Bishop: I Don't Want 2014, S. 93; Lista

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dass die Forscher*innen die Bedeutung der beiden unterschiedlich ermessen: Obwohl Sehgal mehr als zehn Jahre jünger ist als Le Roy, schreibt beispielsweise der Dramaturg und Kurator Florian Malzacher, dass Le Roy für sein Stück *Project* (2003) mit Sehgal kollaboriert habe.[202] Diese Aussage erweckt den Anschein, als wäre Sehgal der Co-Choreograf der Arbeit gewesen, obwohl dies nicht der Fall war; Sehgal war einer der 19 Tänzer*innen, die in Le Roys Stück aufgetreten sind.[203]

Cramer und Wavelet, die mit Le Roys Arbeit gut vertraut und sich dessen langjähriger Bedeutung auf dem zeitgenössischen Tanzparkett bewusst sind, sehen hingegen Sehgal klar in der Nachfolge Le Roys.[204] Wavelet äusserte sich in einer Podiumsdiskussion des MoMA in New York gar etwas genervt über den Fakt, dass Le Roys Einfluss auf Sehgal nicht genügend gewürdigt werde.[205] Die Kunsthistorikerin und -theoretikerin Bishop, die auch in der Tanzgeschichte bewandert ist, bringt Sehgals Dominanz im Museumsraum mit ihrer Beschreibung des »Tino Sehgal effect« auf den Punkt: »Unfortunately, every instance of dancing in the gallery now looks and feels like a Tino Sehgal, even if the content is wildly different.«[206]

Die stete Präsenz der Performer*innen in Le Roys Ausstellung von 2012, die bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich in den choreografischen Arbeiten von Sehgal zu finden war, schien die Besucher*innen an Letzteren zu erinnern.[207] Das trifft zunächst auch auf die Erfahrung des Kurators Chris Sharp zu, der 2013 Le Roys Aus-

---

2014, S. 19; Malzacher, Florian: Feeling Alive. The Performative Potential of Curating. In: ders.u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 28–41, hier S. 36–37; Day 2019. Le Roy und Sehgal waren auch vermehrt in Projekten von Hans Ulrich Obrist zu sehen, unter anderem an der Biennale Berlin (1998) und in den Ausstellungen *Laboratorium* (1999), *11 Rooms* (2011), *12 Rooms* (2012) und *14 Rooms* (2014).

202 Vgl. Malzacher 2017, S. 36.

203 Vgl. Works PROJECT (2003) o. D.

204 Cramer hält beispielsweise fest, dass Sehgal in der Arbeit von Le Roy tanzte, vgl. Cramer 2013, S. 6, FN 380.

205 Wavelet, der sowohl Sehgal als auch Le Roy persönlich kennt, äussert sich in einem Panel, das vom MoMA in New York aufgrund von Le Roys Ausstellung organisiert wurde, kritisch über den Vergleich mit Sehgal und findet, dass Sehgals Arbeit eher mit der von Le Roy verglichen werden sollte: Seiner Meinung nach sei Sehgal von Le Roys Arbeit beeinflusst gewesen, nicht umgekehrt, vgl. The Museum of Modern Art: Perspectives on Retrospective 2015. Als Unterschied spricht er die Vierte Wand an, die es in Sehgals Arbeit noch gebe, nicht jedoch in Le Roys Ausstellung. Vgl. dazu auch Husemann 2009, S. 16.

206 Bishop: The Perils 2014, S. 66. Vgl. auch Bishop 2018.

207 Laut Bishop ist Sehgal zu der Zeit einer der bekanntesten Vertreter*innen der »continual performance« und hat diese zu seinem Markenzeichen gemacht, vgl. Bishop: I Don't Want 2014, S. 93. Nach 2012 werden langandauernde choreografische Arbeiten im Museumskontext immer häufiger, zu nennen sind beispielsweise De Keersmaekers, Maria Hassabis und Alexandra Piricis Arbeiten. Als weitere Gemeinsamkeit von Sehgal und Le Roy sehe ich die Auseinandersetzung mit dem schwarzen Raum: Auf Le Roys *Untitled* (2005) bin ich bereits in Kap.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stellung in Barcelona bespricht und zu Beginn beschreibt, dass das Betreten der Ausstellung »immediately brought to mind the work of Tino Sehgal«[208]. Im Folgenden zieht er zwar einen Vergleich zu Sehgal, macht dies jedoch auf differenzierte Weise: So vergleicht er – zu Recht – das ›Begrüssungsritual‹ in »*Rétrospective*« *par Xavier Le Roy* mit Sehgals Arbeit *This Situation* (2007), die ebenfalls durch das Eintreten von neuen Besucher*innen ausgelöst wird.[209] Weiter geht er auf Sehgals Arbeit *This Progress* (2006) ein, in der die Besucher*innen erst von einem Kind, dann von einer jugendlichen, einer erwachsenen und schlussendlich von einer älteren Person durch die Ausstellungsräume geführt und mit Fragen konfrontiert werden, die mit Fortschritt (»progress«) zu tun haben. Daraus schliesst Sharp, dass es bei Sehgal und Le Roy zwar einen »similar use of discursive interaction in work« gebe, sich die Gespräche mit den Besucher*innen jedoch deutlich unterscheiden.[210] So würden die Performer*innen in Le Roys Ausstellung viel mehr Verletzlichkeit zeigen als die Interpret*innen Sehgals: »›Retrospective‹ felt much more like a real collaboration than merely outsourced performers dutifully carrying out orders.«[211]

Ich teile Sharps Meinung, denn ich habe eine ähnliche Erfahrung gemacht, als ich Sehgals *This Progress* am 18. November 2016 im Palais de Tokyo in Paris gesehen habe.[212] So machten die Gespräche mit den Interpret*innen Sehgals den Eindruck, als wären sie geprobt; zudem bemerkte ich, wie sie unser Gespräch wiederholt in eine bestimmte Richtung lenken wollten und wenig Abweichungen zuliessen. Ein Erlebnis empfand ich als besonders entlarvend: Als ich auf die Frage einer Interpretin mit einer persönlichen Anekdote mit unerwarteter Wendung antwortete, brach sie in schallendes Gelächter aus, das sie jedoch krampfhaft zu unterbinden versuchte, da sie es wohl für ihre Rolle als Interpretin nicht als angemessen empfand, so zu reagieren. Durch diese menschliche Reaktion schien sie einen Moment lang aus ihrer Rolle gefallen. Diese persönliche Erfahrung kann als Beispiel dafür gesehen werden, was Christophe Wavelet wohl mit der Vierten Wand meint, die seiner Meinung nach in den Arbeiten von Sehgal, im Gegensatz zu Le Roy, noch existiere.[213] Die Grenze zwischen Zuschauer*innen und Darsteller*innen, die es im Museum mit dem

---

3.3 eingegangen. Sehgals Arbeit *This Variation* (2012) für die documenta 13 (2012) in Kassel erinnerte mich an Le Roys Arbeit *Untitled*. Zu *This Variation* vgl. Weier 2012.

208 Sharp 2013, S. 19.

209 Vgl. ebd. Vgl. auch Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 91.

210 Vgl. Sharp 2013, S. 21.

211 Ebd., S. 24. Sehgal verbietet seinen Interpret*innen in manchen Arbeiten, wie in *These Associations* (2012) in der Tate Modern in London, gar mit dem Publikum zu sprechen, vgl. ebd., S. 20.

212 Ich habe die Ausstellung im Palais de Tokyo in Paris am 18.11.2018 besucht. *This Progress* wurde erstmals 2006 im Institut for Contemporary Arts ICA in London gezeigt.

213 Vgl. Wavelet in The Museum of Modern Art: Perspectives on Retrospective 2015. Zu Relational Aesthetics, Le Roy und der Vierten Wand vgl. auch Husemann 2009, S. 15–17.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wegfallen der Bühne zwar räumlich nicht mehr zu geben scheint, ist durch das genaue Script, dem Sehgals Interpret*innen folgen müssen, jedoch noch vorhanden. Le Roys Performer*innen hingegen gehen auf spezifische Fragen der Besucher*innen ein, geben Einblicke in die Arbeitsweise und können im Gespräch durchaus auch vom eigentlichen Thema der Ausstellung abdriften.[214]

Sehgal und Le Roy gehen unterschiedlich mit ihren Instruktionen an die Darsteller*innen um, was sich folglich auf ihr Erlebnis sowie das der Besucher*innen auswirkt. Sie unterscheiden sich jedoch auch in ihrem Umgang mit Tanz und Choreografie innerhalb ihrer Arbeit: Wie Jackson anmerkt, gehören Sehgals Arbeiten zu einer Reihe von Arbeiten, die »might be choreographed but are not quite ›dance‹«[215]. Der choreografische Aspekt, verstanden als Organisation von Handlungen und Bewegungen in Raum und Zeit[216], ist in Sehgals Arbeit zwar vorhanden – so folgen die Gespräche und Aktionen der Interpret*innen jeweils einem klaren Ablauf, wobei Tanzsequenzen immer wieder im Zentrum stehen. Sehgal scheint jedoch nicht an einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit Tanz und Choreografie interessiert zu sein. Es geht ihm nicht darum, die Konventionen des Tanzes zu thematisieren, aufzubrechen oder diese kritisch zu reflektieren, wie es beispielsweise Le Roy macht, wie die Forscher*innen Toni Pape, Noémie Solomon und Alanna Thain festhalten: »Sehgal's work differs from that of Boris Charmatz, Xavier Le Roy, and La Ribot, to name but a few, in that it is not concerned with an address to and a reinvention of dance's disciplinary apparatus, its specific histories, codes, and conventions.«[217]

In Sehgals Arbeit kann eine Institutionskritik an der Institution Theater und seinen Formaten insofern erkannt werden, als er sich davon abgewandt hat, um sich dem musealen Format der Ausstellung innerhalb des Museums zuzuwenden. In den Worten Sehgals: »Theater belongs to antiquity in the way that exhibitions belong to our times.«[218] Zum Museum hat Sehgal eine ambivalente Beziehung; so bietet ihm die Institution zwar eine Plattform, um seine Arbeiten zu präsentieren, er scheint sich jedoch zu weigern, etwas Physisches übrig zu lassen, das die Ausstellung überdauert – selbst wenn das Museum die Arbeit ankauft. Wie Sehgal zu Beginn seiner Karriere im Jahr 2002 beschreibt, könne der Tanz »be a paradigm for another mode of production which stresses transformation of acts instead of transformati-

214 Dies war zumindest mein Eindruck, nachdem ich Le Roys Ausstellungen »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* am 8.9.2019 in Berlin und *Temporary Title* (2015) am 16.3.2019 im Centre National de la Danse in Paris Pantin gesehen hatte. Letztere wird in der vorliegenden Studie ausgeklammert. Vgl. Exposition Temporary Title 2015 o. D.

215 Vgl. Jackson 2017, S. 25.

216 Zu den Begrifflichkeiten vgl. zudem Kap. 1.3.

217 Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 95.

218 Sehgal zit. in Morgan, Jessica u. Wood, Catherine (Hg.): The World as a Stage. London: Tate Publishing 2007, S. 74.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

on of material«[219]. Während Sehgal folglich Tanz und Choreografie als Paradigmen für einen neuen Produktionsmodus wählt, greift Le Roy dafür mit der Retrospektive auf ein museumsspezifisches Format zurück.[220] Auch wenn Sehgal eine noch so kritische Position gegenüber dem Kunstbetrieb und seinen Mechanismen einnimmt, sei es unübersehbar, dass er diesen Rahmen immer wieder affirmiere und brauche, »um selbst existieren zu können«, wie Hoffmann festhält.[221]

Sehgal ist somit im Museum längst kein Aussenseiter mehr, im Gegenteil: Seit Anfang der 2000er Jahre bewegt er sich ausschliesslich im Ausstellungskontext der Museen und Kunstschauen und schafft Arbeiten spezifisch für diesen Rahmen. Bei Le Roy ist das anders: Er tritt weiterhin hauptsächlich im Theaterkontext auf; somit bilden seine Arbeiten für das Museum bis heute Ausnahmen in seinem Schaffen. Im Gegensatz zu Sehgal, ist Le Roy im Museum zu Gast und sich dieser Tatsache auch bewusst. Das wird anhand von Le Roys Zitat, das am Anfang des Kapitels 3.1 steht, deutlich: »I am non-dance in the dance world but in the art world, I am dance.«[222] Damit spricht er die ›Non Dance‹-Debatte an, die von einigen Theater- und Tanzwissenschaftler*innen in den 1990er Jahren angestossen wurde und die Le Roy und anderen Konzepttanz-Choreograf*innen unterstellten, nicht zu tanzen.[223] Museumsschaffende und die »Kunstwelt«, wie Le Roy sie nennt, würden ihn hingegen klar dem Tanz zuschreiben. Das Zitat zeigt, dass er sowohl zu Beginn seiner Karriere innerhalb des Theaterkontextes als auch später im Museumskontext, in dem Choreograf*innen noch immer als Gäste agieren, als jemand beschrieben wird, der ausserhalb der Norm agiert. Während Le Roys Arbeit innerhalb der ›Non Dance‹-Debatte jedoch etwas Defizitäres unterstellt wird, sehen Museumsschaffende das Potenzial darin, einen illustren Gast aus dem Tanzkontext ins Museum einzuladen. So bewerben Letztere die Ausstellung des Choreografen, der den »zeitgenössischen Tanz der vergangenen 15 Jahre entscheidend geprägt« hat, auf ihren Webseiten.[224]

Als »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* vom 2. Oktober bis 1. Dezember 2014 im MoMA PS1 im New Yorker Stadtbezirk Queens gezeigt wurde, fanden parallel vom 18.

219 Sehgal zit. in Bishop, Claire: No Pictures, Please. The Art of Tino Sehgal. In: Artforum, 43, 9/2005, S. 215–217, hier S. 217. Vgl. zudem Pape, Solomon u. Thain 2014, S. 95.

220 Vgl. Cramer 2013; Heathfield u. Le Roy 2015.

221 Vgl. Hoffmann 2003, S. 192.

222 Le Roy zit. in Jackson 2018, S. 10. Laut Jackson machte Le Roy diese Aussage in einem öffentlichen Gespräch im WIELS Contemporary Art Centre in Brüssel am 22.3.2015.

223 Vgl. dazu Kap. 3.1 dieser Studie.

224 Vgl. exemplarisch Rückschau Xavier Le Roy Retrospective o. D. 2014 schreiben Bishop über *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum* und Nicifero über *The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!*, vgl. Bishop: The Perils 2014; Nicifero, Alessandra: OCCUPY MoMA. The (Risks and) Potentials of a Musée de La Danse! In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 32–44. Vgl. zudem Kap. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Oktober bis 3. November 2014 dreiwöchige Interventionen des Choreografen Boris Charmatz und des Musée de la danse unter dem Titel *Musée de la danse. Three Collective Gestures* im New Yorker MoMA statt.[225] Charmatz, der wie Le Roy und Bel zu den Konzepttanz-Choreograf*innen gezählt wird, setzt sich in seiner Praxis unter anderem mit Tanzgeschichte und den Arbeiten der Judson-Dance-Theater-Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre auseinander und ist ebenso an institutionskritischen Fragen interessiert. Dabei geht er jedoch anders vor als seine französischen Landsmänner Le Roy und Bel: 2009 erfindet er eine neue Institution für die Tanzkunst und gründet das Musée de la danse in Rennes. Charmatz' zehnjährige Tätigkeit als dessen Leiter wird in der theater-, tanzwissenschaftlichen und kunsthistorischen Forschung mit Institutionskritik sowohl am Theater als auch am Museum in Verbindung gebracht und soll im vierten Kapitel genauer betrachtet werden.

225 Vgl. Retrospective by Xavier Le Roy o. D.; Three Collective Gestures o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4. Museum für Tanz

4.1 Tanz und Museum: ein Paradoxon?

> »Né d'un croisement contre-nature entre musée, lieu de conservation, la danse, art du mouvement, et le centre chorégraphique, lieu de production et de résidence, le Musée de la danse est un paradoxe qui tire sa dynamique de ses propres contradictions.«[1]
> *– Boris Charmatz*

Der Choreograf Boris Charmatz[2] (*1973) betont auf der Webseite des Musée de la danse[3], zu welchem er das Centre chorégraphique national de Rennes et de

1 Musée de la danse o. D. Frei übersetzt: »Entstanden aus einer unnatürlichen Kreuzung zwischen Museum als Ort der Bewahrung, Tanz als Bewegungskunst und dem Centre chorégraphique als Produktionsort und Wirkungsstätte, ist das Musée de la danse ein Paradoxon, das seine Dynamik aus seinen eigenen Widersprüchen schöpft.«

2 Zu Charmatz' Arbeit vor dem Musée de la danse vgl. unter anderem Amalvi, Gilles: More or Less Dance. A Multifaceted Portrait of Boris Charmatz. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 121–135; Cvejić, Bojana: The Vertiginous Invasion of a Tribe Called Dance- Boris Charmatz's Héâtre-Élévision (Pseudo Performance). In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 53–62; Janevski u. Wavelet 2017, S. 41–48; Wood, Catherine: Boris Charmatz. An Architecture of Attention (Revisited). In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 85–98.

3 Das Musée de la danse existierte von 2009 bis 2018. Es bestand aus zwei Räumlichkeiten, den sogenannten St. Melaine und Le Garage. Ersteres befindet sich im Zentrum von Rennes' Altstadt (am Standort des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne) und beherbergte die administrativen Büros sowie einen Ausstellungsraum, ein grosses und ein kleines Studio, Garderoben, Lagerräume und einen Garten, der mit der Kunsthochschule von Rennes geteilt wurde. Im Le Garage im Nordwesten der Stadt befanden sich neben weiteren Büros zudem drei grosse und zwei kleine Studios. Vgl. für diesen Abschnitt: Les espaces du Musée de la danse à Rennes o. D. Zu Charmatz und dem Musée de la danse

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Bretagne[4] 2009 umbenannt hat, an mehreren Stellen das Paradoxale, Unnatürliche (»contre-nature«) und Widersprüchliche an seinem Vorhaben.[5] Laut dem eben erwähnten Zitat versteht er das Museum als Ort der Konservierung, das in einem Gegensatz zur flüchtigen Tanzkunst[6] steht. Seine Sichtweise basiert auf einem bestimmten Verständnis der Institution Museum, das seine Wurzeln im 20. Jahrhundert hat.[7] Aufgrund dieses Verständnisses scheinen die Tanzkunst

---

vgl. unter anderem Charmatz u. Janevski o. D. [2013]; Copeland u. Charmatz 2013; Cramer, Franz Anton: Ein dritter Weg. Die choreografischen Räume des Musée de la danse. In: Büscher, Barbara (Hg.): Raumverschiebung. Black Box – White Cube. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7), S. 181–188; Lista 2014; Nicifero 2014; Wood 2014; Cvejić: Choreographing Problems 2015, S. 96–126; Cramer, Franz Anton u. Charmatz, Boris: Boris Charmatz in Conversation with Franz Anton Cramer. How to Dance with Art. In: Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleichter, Carolin (Hg.): How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 133–142; Franko 2017; Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017; Janevski u. Wavelet 2017; Wood: Boris Charmatz 2017, S. 85–96; Hudon u. Charmatz 2018; Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 136–141; Maar 2020. Zum Forschungsstand des Musée de la danse in Zusammenhang mit institutionskritischen Fragen vgl. weiter unten in diesem Kapitel.

4 Einfachheitshalber wird in diesem Kapitel oftmals die abgekürzte Version Centre chorégraphique national benutzt.

5 Vgl. Musée de la danse o. D. Auch Marie Bardet schreibt über das Paradoxale »of Dancing in a Museum«, vgl. Bardet 2018. An einer anderen Stelle auf der Webseite schreibt Charmatz von einer unmöglichen Ehe zwischen zwei Welten (»mariage impossible entre deux mondes«) und von Spannungen (»tensions«), vgl. Charmatz o. D. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Institution des Centre chorégraphique national, das Charmatz in seinem Zitat als Produktionsstätte bezeichnet, würde den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen.

6 Charmatz benutzt in Zusammenhang mit seiner Praxis meistens die Begriffe ›danse‹ respektive ›dance‹, manchmal auch ›performance‹. Obwohl in dieser Studie meistens der Begriff ›Choreografie‹ benutzt wird, wie in Kap. 1.3 in Zusammenhang mit der Begriffsproblematik dargelegt wurde, wird in diesem Kapitel in Anlehnung an Charmatz vermehrt von Tanz(-kunst) gesprochen. Die Tanzhistorikerin Alessandra Nicifero weist zudem in Zusammenhang mit Charmatz' Manifest auf die Begriffsproblematik hin; so schlage Charmatz darin vor, den Begriff ›chorégraphique‹ in Centre chorégraphique national zu streichen, weil es »bien plus qu'un espace où un chorégraphe trouve les moyens d'épanouissement de son travail« sei, vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 1. Frei übersetzt: Das Centre chorégraphique national sei »mehr als ein Raum, in dem ein Choreograf die Mittel findet, um seine Arbeit zu entfalten«. Nicifero führt zudem aus: »This limited assumption of what choreography, and the choreographic field is, still located in an antagonistic position with dance, remains to me a major issue.« Nicifero 2014, S. 36 (Nicifero zitiert in ihrem Text die englische Version des Manifests).

7 Neben Charmatz äussert sich beispielsweise auch Susan Bennett sehr ähnlich dazu, vgl. Bennett, Susan: Theatre & Museums. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und das Museum einander gegenüberzustehen, was demnach auch die Institutionen Theater und Museum und die Kunstformen, die sie beherbergen, einander gegenüberstellt: Demzufolge werden in der Regel im Museum wertvolle, leblose Objekte im Ausstellungsraum präsentiert, während im Theater lebende Menschen auf der Bühne auftreten. Folglich ist die jeweilige Institution auf unterschiedliche Voraussetzungen ausgerichtet: Während die musealen Objekte von Museumstechniker*innen im Vorfeld gesichert, fachgerecht und in einem idealen Klima ausgestellt werden müssen, erfordern die Akteur*innen im Theater spezifische Requisiten, Lichtsituationen und Bodenqualität, eine angenehme Raumtemperatur während des Auftritts sowie Umkleidemöglichkeiten. Dieses traditionelle Verständnis von Kunstformen und ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Institution erzeugt ein binäres Bild, in dem die Dauerhaftigkeit des Museums der Ephemeralität der Tanzkunst gegenübersteht.

Diese Vorstellung des Museums ist unter anderem auf seine Ursprünge zurückzuführen: Das ›mouseion‹ war im hellenistischen Griechenland ursprünglich ein Heiligtum der Musen, ein religiöser, kontemplativer Ort der »passiven Schau«[8]. Laut dem Kunst- und Kulturwissenschaftler Tobias Wall gründet darauf das Verständnis des Museums »als Kunsttempel, an dem der Betrachter der Kunst in anbetender Distanz begegnet«[9]. Laut dem Philosophen Theodor Adorno beschreibt das deutsche Adjektiv ›museal‹ Objekte, die am Sterben sind.[10] Die Aufbewahrung dieser Objekte sei Adorno zufolge zudem eher einem Respekt gegenüber der Geschichte zu verdanken, als dass sie auf einem gegenwärtigen Bedürfnis beruhe.[11] Dabei spielt der Autor auf die Tätigkeiten des Sammelns, Archivierens und Forschens an, die neben dem Vermitteln und Ausstellen zu den Hauptaufgaben des Museums gehören.[12] Bei Adorno taucht auch der Vergleich des Museums mit dem Mausoleum, eine Art Grabmal für die Kunst[13], auf, der mehr als hundert Jahre alt ist; so verglichen bereits die Futurist*innen in ihrem Manifest von 1909 die Museen mit Friedhöfen, von denen sie Italien befreien wollten.[14] Seither hält sich diese Auffassung hartnäckig: In den 1990er und 2000er Jahren ist diese noch immer Teil

8 Wall 2006, S. 22.

9 Ebd. Wall schreibt über das Museum als Ort der Distanz.

10 Vgl. Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum. In: ders.: Prisms. Übers. v. Samuel Weber u. Shierry Weber. London: Spearman 1967 (= Studies in contemporary German social thought), S. 173–185, hier S. 175.

11 Vgl. ebd.

12 Schneede, Uwe M.: Einführung. In: ders. (Hg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln: DuMont 2000, S. 7–17, hier S. 7.

13 Vgl. Adorno 1967, S. 175. Vgl. auch McGovern, Fiona: Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice. Bielefeld: transcript 2016, S. 69.

14 Vgl. Wall 2006, S. 134.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Diskurses über das zeitgemässe Museum und seine Zukunft, in dem einige gar sein Ende prophezeiten.[15]

Wird das Museum als ein Ort des Sammelns und Bewahrens, der über Monate hinweg dieselben leblosen Exponate ausstellt, verstanden, wird deutlich, weshalb die Tanzkunst, die als flüchtig und nicht sammelbar gilt und live erlebt werden muss, als gegensätzlich deklariert wird.[16] Das Museum schöpft diesem traditionellen Verständnis zufolge aus der Vergangenheit, während die Tanzkunst nur in der Gegenwart stattfinden kann.[17] Dass das Museum teilweise auch als Schrein für die (ruhige) Kontemplation von Kunst gesehen und damit konträr zur Lebendigkeit eines Auftritts in einem Theater verstanden wird, verdeutlicht das Bild des Gegensätzlichen noch mehr.[18]

Wie die vorangehenden Fallbeispiele aufgezeigt haben, ist dieses Verständnis jedoch längst überholt und somit problematisch: Einerseits entspricht die Institution Museum diesem gar nicht mehr, andererseits wird sie darin auf einen Aspekt reduziert. Dennoch bildet dieses Verständnis für Boris Charmatz einen zentralen Ausgangspunkt für die Erfindung eines Museums für Tanz: Er nutzt es, um das Musée de la danse strategisch auszurichten, dessen Existenz zu legitimieren und sein Vorhaben als dessen Leiter zu begründen. In diesem Kapitel soll genauer betrachtet werden, wie Charmatz seine Vorstellung des Museums begründet, wie er zum Theater steht und das Musée de la danse als Institution versteht. Überwindet er während seiner zehnjährigen Tätigkeit als Leiter des Musée de la danse die Vorstellung, dass

15 Vgl. Sternfeld 2018. Die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Nora Sternfeld schreibt 2018 beispielsweise von Krise und Aufbruch des Museums in den vergangenen Jahren sowie vom »Ende des Museums« und vom Museum als Ort der Kritik, der Vielstimmigkeit und der Verhandlung, vgl. ebd., S. 13. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf folgende Publikationen: O'Brien, Ruairí (Hg.): Das Museum im 21. Jahrhundert. Dresden: TUDpress 2007; Grenier, Catherine: La fin des musées? Paris: Du Regard 2013; Tyradellis, Daniel: Müde Museen, oder, Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten. Hamburg: Edition Körber-Stiftung 2014. Vgl. des Weiteren auch Crimp 1993; Witcomb, Andrea: Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum. London: Routledge 2003 (= Museum meanings). Zudem wurden einige Symposien zum Thema organisiert, wie *The End(s) of the Museum* (1995) in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona und *Le musée au XXIe siècle: disparition ou renaissance?* (2012) im Institut supérieur pour l'étude du language plastique in Brüssel. Vgl. unter anderem The End(s) of the Museum o. D.; Le musée au XXIe siècle: disparition ou renaissance? 2012.

16 »Yet museums traffic mostly in material designated as representing the past, while theatrical performance takes place resolutely in the present, ephemeral, resistant to collection.« Bennett 2013, S. 5.

17 Vgl. ebd. S. 5, 29. Vgl. zudem Guy, Georgina: Theatre, Exhibition, and Curation. Displayed and Performed. New York, NY u. London: Routledge 2016 (= Routledge advances in theatre and performance studies, Bd. 46), S. 12.

18 Vgl. Bennett 2013, S. 16, 20.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tanzkunst und Museum paradox sind? Kann das Musée de la danse als neue, alternative Institution und die choreografischen Arbeiten, die in dessen Rahmen entstanden sind, als Institutionskritik gesehen werden und wie reagieren die Institutionen Museum und Theater darauf? Zunächst sollen das Musée de la danse und das Manifest von Charmatz in den Fokus gerückt werden.

4.2 Boris Charmatz: Musée de la danse (2009–18)

2009 bewirbt sich Boris Charmatz mit einem aussergewöhnlichen Konzept für die Leitung des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne: Er verfasst ein Manifest für ein Musée de la danse, in welches er als neuer Leiter das Centre umwandeln möchte.[19] Wie in Kapitel 2.5 dargelegt wurde, werden Choreograf*innen nach einer zwanzigjährigen Pause seit der Jahrtausendwende zwar wieder vermehrt eingeladen, in Museen aufzutreten, ein »Museum für Tanz« stellt zu dieser Zeit jedoch eine Neuheit dar.[20] Charmatz' Manifest erinnert an Yvonne Rainers *NO Manifesto* von 1965; wie im Folgenden dargestellt werden soll, kann dieser Text, ähnlich wie Rainers Manifest, als Institutionskritik gelesen werden.[21] Wie bei Bel und

19 Für Charmatz' Manifest vgl. Charmatz o. D. [2009]. Es wurde in Französisch und Englisch auf der Webseite des Musée de la danse und in verschiedenen Publikationen, Zeitschriften und Broschüren veröffentlicht, beispielsweise in der Broschüre zu *If Tate Modern was Musée de la danse?* (2015), vgl. unter anderem Daurier, Romaric u. Bardiot, Clarisse (Hg.): Cabaret de curiosités. Black/White/Live Box. Valenciennes: Le phénix scène nationale u. Éditions Subjectile 2013; Charmatz, Boris: Manifesto for a Dancing Museum. In: Solomon, Noémie (Hg.): Dance. An Anthology. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 233–240; Charmatz, Boris: Manifesto for a National Choreographic Centre. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 45–48; If Tate Modern Was Musée de la danse? 2015.

20 2009 gibt es zwar einige Institutionen, die sich als »Tanzmuseum« bezeichnen, ihre Konzepte unterscheiden sich jedoch frappant von dem des Musée de la danse. Zu nennen sind unter anderem das Tanzmuseum des Deutschen Tanzarchivs in Köln, in dem Bestände aus dem Archiv gezeigt werden, das Dansmuseet in Stockholm, in dem »costumes, masks and visual art related to dance and theater« ausgestellt werden, Rolf de Marés Les Archives Internationales de la Danse und das National Museum of Dance in Saratoga Springs in den USA, dessen Ziel es ist, »to honor innovators who have made an indelible contribution to American professional dance«. Vgl. Das Tanzmuseum o. D.; Dansmuseet o. D.; Gioffredi, Paule: Les Musées de la danse de Rolf de Maré et Boris Charmatz. In: 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), S. 171–183; Museum History o. D. Zum institutionellen Sammlungsinteresse an der Tanzkunst und ihrer Geschichte vgl. zudem Andrade Ruiz 2023, S. 88–96.

21 Zu Rainers Manifest vgl. Rainer 1974, S. 71. Vgl. zudem Kap. 2.2. Zu Künstler*innenmanifesten vgl. unter anderem Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): »Clear the Air«. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Interdisziplinäre Positionen. Bielefeld: transcript 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Le Roy existiert somit auch in diesem Fallbeispiel ein Bezug zu den US-amerikanischen Choreograf*innen der 1960er und 1970er Jahre.

Charmatz beginnt das Manifest mit einer Schilderung seiner Unzufriedenheit mit den Begriffen »centre«, »chorégraphique« und »national« und schlägt vor, diese hinter sich zu lassen.[22] So sei es an der Zeit, dass sich ein Centre chorégraphique national über das blosse Choreografische hinaus erstrecken sollte.[23] Damit knüpft er an eine Kritik an, die er als Teil der französischen Gruppe Signataires du 20 août bereits zehn Jahre zuvor in einem Brief zu den Centres chorégraphique nationaux äusserte.[24] Er möchte es in ein Musée de la danse umwandeln und die Aufgaben dieser Institution, die sich im Laufe ihrer Geschichte etabliert haben, überdenken.[25] Jede dieser Aufgaben soll durch ein neues »Prisma« angeschaut werden; Forschung und Kreation, Bildung und Spass, die Arbeit einzelner Künstler*innen sowie kollektive Projekte gehören für Charmatz dazu.[26] Charmatz möchte sich beim Kreieren neuer Projekte im Centre chorégraphique national nicht mehr damit zufrieden geben, innerhalb der etablierten Systeme zu bleiben und diese noch weiter zu bestätigen. Stattdessen habe er vor, für die Stadt Rennes und die Region der Bretagne ein symbolisches Vehikel (»véhicule symbolique«) zu erschaffen, das sowohl die Aufgaben ei-

22 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 1.

23 Ebd. Die Centres chorégraphiques nationaux wurden in den 1980er Jahren in Frankreich gegründet, um die kreative Tätigkeit der leitenden Person und die Verbreitung ihrer Werke umzusetzen, vgl. Les centres chorégraphiques nationaux o. D. Mittlerweile gibt es 19 davon, die auf der Webseite der Association des Centres chorégraphiques nationaux einzeln vorgestellt werden, vgl. Association des Centres chorégraphiques nationaux o. D. 2022 war das Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne auf der Webseite der ACCN noch immer mit der Webseite des Musée de la danse verknüpft. Es gibt zudem zwei Centres nationaux de la danse CN D, eines in Paris Pantin und eines in Lyon, die beide 1998 eröffnet wurden. Zu deren Mission gehört laut der Webseite die Unterstützung und Verbreitung von Projekten, professionelle Ressourcen zur Verfügung zu stellen, künstlerische und kulturelle Vermittlung, Tanztraining und -ausbildung, aber auch Publikationen zu veröffentlichen, eine Mediathek & Cinemathek, Sammlungen sowie Recherche, vgl. Missions CN D o. D. Die Aufgaben der Centres nationaux de la danse sind viel breiter ausgelegt als in den Centres chorégraphiques nationaux, wobei auch ein Fokus auf die Überlieferung der Projekte, beispielsweise durch Publikationen und eine Sammlung, gelegt wird. 2018 fand zudem ein sechsteiliges Programm statt, für welches sechs internationale Kunstorte (»art sites«) eingeladen wurden, das Centre national de la danse während eines Wochenendes einzunehmen. Dazu gehörten neben dem Musée de la danse auch namhafte Kunstmuseen wie das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid und das Art Institute of Chicago. Vgl. L'invitation aux muséeso. D.

24 Zu den Signataires du 20 août (die sich frei mit »Unterzeichner*innen des 20. Augusts« übersetzen lassen) vgl. Janevski u. Wavelet 2017, S. 38–39; Sabisch 2017, S. 52–53.

25 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 2. Eine Neubenennung helfe dabei, wie die Choreografin Sara Wookey schreibt, vgl. Wookey 2020, S. 17.

26 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nes Centre chorégraphique national erfüllen als auch eine neue, ungewöhnliche und radikale Richtung einschlagen könne. Es soll zu einem offenen Ort werden, statt zu einem Altarraum (»sanctuaire«) für die Kunst, was als Andeutung an das Museum als Schrein verstanden werden kann.

Er beschreibt, wie seine Idee, ein Musée de la danse zu erschaffen, widersprüchlich wirken könne; so werde die flüchtige Tanzkunst laut Charmatz oftmals in einen Gegensatz zur bildenden Kunst gesetzt, die als statisch und dauerhaft aufgefasst und bevorzugterweise im Museum präsentiert werde.[27] Darauffolgend wird klar, dass Charmatz nicht nur am Centre chorégraphique national, sondern auch an der Institution Museum Kritik übt: Im Satz »il n'est pas question de fabriquer un musée mort, ce sera un musée vivant de la danse« wird sein Verständnis des Museums als Mausoleum unmissverständlich.[28] Hier schlage er eine Erneuerung vor, da das Museum mittlerweile so lebendig sein könne wie das Theater.[29] Um das »musée vivant de la danse« zu erschaffen, das ihm vorschwebe, sei es zuerst nötig, das Bild des traditionellen Museums zu vergessen.[30] Dabei unterlässt er es, die langjährige Institutional Critique am Museum, die sich unter anderem mit solchen Fragen beschäftigt, sowie die Entwicklung innerhalb vieler Museen seit der Jahrtausendwende zu erwähnen.[31] Das deutet darauf hin, dass er dem Museum ein Image überstülpen möchte, das 2009 eigentlich gar nicht mehr gilt, seinem Vorhaben jedoch Relevanz und Brisanz verleiht. So ist es ein kühnes Unterfangen, eine neue Institution für den Tanz innerhalb der bereits existierenden Institution des Centre chorégraphique national zu erschaffen und somit bestehende Strukturen zu hinterfragen – wahrscheinlich ist es dies noch mehr, wenn er dafür über die Grenzen seiner Disziplin hinausgeht.

Ist das Manifest jedoch auch als Provokation gegenüber dem Museum zu verstehen, wenn er darin als Choreograf am Museum Kritik übt und Erneuerungen vorschlägt? Tatsächlich war das Manifest zunächst für ein Gremium von Personen gedacht, das über die neue Leitung des Centre chorégraphique national entscheidet und die es offensichtlich überzeugt hat. Seit dem Amtsantritt von Charmatz wurde es prominent auf der Webseite des Musée de la danse publiziert.[32] Anhand von Charmatz' Projekten im Museumskontext wird ersichtlich, dass es einige Jahre gedauert hat, bis Museumsschaffende auf ihn und das Musée de la danse aufmerksam

27 Für den gesamten Absatz vgl. Ebd.

28 Vgl. Ebd., S. 2–3. Frei übersetzt: »Es soll kein totes Museum werden, sondern ein lebendiges Museum für Tanz.«

29 Vgl. Ebd., S. 2.

30 Vgl. Ebd., S. 3.

31 Vgl. dazu unter anderem Kap. 2.3 und 3.5.

32 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wurden.[33] Es bleibt also fraglich, inwiefern Charmatz zum Zeitpunkt der Gründung des Musée de la danse die Institution Museum tatsächlich neu erfinden wollte. Es ging ihm mit dem Musée de la danse jedoch darum, auf eine tradierte Museumsvorstellung zu verweisen und es gegen einen langjährigen Diskurs strategisch auszurichten, wie in Kapitel 4.3 erläutert wird.

In seinem Manifest wird deutlich, dass ihn das Museum vor allem für die Realisation seiner (Tanz-)Projekte interessiert: Es gehe ihm vorerst nicht um einen physischen, sondern um einen mentalen Raum (»espace«); so biete dieser die Möglichkeit, Spass zu haben und frei kreieren zu können.[34] Charmatz formuliert im Manifest eine eigene Definition von ›Museum‹, wie insbesondere im zweiten Teil des Manifests deutlich wird: Diese besteht aus zehn Geboten, die Charmatz ebenfalls als Teil seiner Bewerbung für die Leitung des Centre chorégraphique national verfasst hat und die sein Konzept weiter erläutern.[35] So soll das Musée de la danse ein Mikro-Museum (»micro-musée«) sein, das zwar klein sei, jedoch den Aufgaben eines »richtigen« Museums nachgehe; dazu zählt er »conservation, création, recherche, exposition, diffusion, sensibilisation, médiation«.[36]

Obwohl es ein von Charmatz initiiertes künstlerisches Projekt sei, sollen sich zahlreiche Künstler*innen daran beteiligen, was für die Entwicklung des Musée de la danse zentral sei; zudem soll es sich weder auf choreografische Projekte beschrän-

33 2012 zeigte Charmatz in den Tanks der Tate Modern in London das Stück *Flip Book*, welches noch unter seinem Namen (statt dem des Musée de la danse) angekündigt wurde. Zu *Flip Book* vgl. weiter unter in diesem Kapitel und exemplarisch Wehren 2016, S. 167–178; Solomon, Noémie: Choreography Unstill. Experimental Imaginaries in Boris Charmatz's Flip Book. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 71–84. Im gleichen Jahr co-kuratierte Charmatz zudem eine Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe mit dem Titel *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, zusammen mit Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer und Peter Weibel. Zu *Moments* vgl. exemplarisch Gareis, Sigrid; Schöllhammer, Georg u. Weibel, Peter (Hg.): Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. Köln: Walther König 2013; Lista 2014; Nicifero 2014; Büscher, Barbara u. Cramer, Franz Anton: Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen. Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch. Berlin u. Leipzig: Qucosa 2021, S. 50–72.

34 Vgl. Charmatz o. D. [2009], S. 2–3. Charmatz: »Il me semble que sous l'appellation de ›Musée‹, des artistes vont pouvoir s'amuser et créer librement.« Ebd., S. 2. Frei übersetzt: »Es scheint mir, dass sich Künstler*innen unter dem Begriff ›Museum‹ vergnügen und frei kreativ sein können.«

35 Vgl. ebd., S. 4–5. Dabei handle es sich nicht um Regeln, sondern um Gebote, die Charmatz aus Prinzip nicht brechen und nicht gebrochen sehen will.

36 Vgl. ebd., S. 4. Frei übersetzt: »Konservierung, Kreation, Forschung, Ausstellung, Verbreitung, Sensibilisierung, Vermittlung.«

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ken noch versuchen zu definieren, was Tanz sei.[37] Als provokantes Museum (»musée provoquant«) habe es eine konsequent zeitgenössische Herangehensweise an die Tanzkunst und hinterfrage bestehende und akzeptierte Konventionen.[38] Das künstlerische Schaffen und die Erfahrung des Publikums stünden im Mittelpunkt, was zur Folge habe, dass es nicht ein Ort für Akkumulation und Repräsentation, sondern ein Ort des Diskurses und der Kontroverse sein soll.[39]

Damit äussert sich Charmatz auf provokative Weise kritisch gegenüber dem Museum als Sammlungs- und Konservierungsort; gleichzeitig widerspricht er sich selbst, da er weiter oben im Manifest behauptet, das Musée de la danse solle die Aufgaben eines »echten« Museums übernehmen, wobei er Konservierung als Erstes nennt. Es wird aus dem Manifest noch nicht klar, wie er dies umzusetzen gedenkt. Vieles lässt er offen und formuliert oftmals nur vage, was den Kern seines Projekts ausmachen wird. Dies deutet darauf hin, dass genau das Teil des Konzepts ist: Als durchlässiges Museum (»musée perméable«) lasse das Musée de la danse eine fixe Identität hinter sich und Unterschiede zu; so bestehe es aus komplexen Zeitlichkeiten (»musée aux temporalités complexes«), indem es sich sowohl mit Beständigkeit als auch mit Flüchtigkeit befasse, mobil sei und auf unerwartete Orte übergreife.[40] Als ein kooperatives Museum (»musée coopératif«) sei es zwar unabhängig, kooperiere jedoch mit Tanzinstitutionen, Museen, Galerien und Universitäten, mit professionellen Tänzer*innen sowie mit Amateur*innen gleichermassen.[41] Das Musée de la danse existiere unmittelbar (»musée immédiat«), sobald die erste Geste vollzogen werde.[42] Auf der letzten Seite signiert Charmatz das Manifest mit seinem Namen und dem Zusatz »Fait à Leipzig, Berlin, Vienne, Rennes, Vanves, Bruxelles, Montreuil, en l'espace de quelques nuits tenaces«[43].

Wie ich im Folgenden aufzeigen werde, war das Manifest der Startschuss für seine Tätigkeit als Leiter dieser neuen Institution. Als Musée de la danse ist jedoch

37 Vgl. ebd. Dies beschreibt er unter »musée d'artistes« (frei übersetzt: »Museum der Künstler*innen«), »musée incorporé« (»integriertes Museum«) und »musée excentrique« (»exzentrisches Museum«).

38 Vgl. ebd.

39 Vgl. ebd. Dies beschreibt er unter »un musée transgressif« (»ein grenzüberschreitendes Museum«).

40 Vgl. ebd., S. 5.

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. ebd.

43 Ebd. Frei übersetzt: »Gemacht in Leipzig, Berlin, Wien, Rennes, Vanves, Brüssel, Montreuil, innerhalb einiger hartnäckiger Nächte.« Zudem ist in der Fusszeile des Dokuments, die in diesem Fall seitlich statt unterhalb des Textes zu finden ist, die Adresse aufgeführt, wobei dort Centre chorégraphique national statt Musée de la danse steht. An dieser Stelle werden auch die Geldgeber*innen und Unterstützer*innen des Projekts genannt, wie das Ministère de la culture und die Stadt Rennes, vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht nur das umbenannte Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne zu verstehen, sondern ein weitergreifendes Konzept, das Charmatz und ein grosses Team von Mitarbeitenden verschiedener Disziplinen während zehn Jahren verfolgten. Innerhalb dieses Rahmens ist es zu zahlreichen Projekten, Produktionen und Zusammenarbeiten gekommen, deren Fokusse sich über die Jahre verschoben und dazu geführt haben, dass sich das Musée de la danse laufend veränderte. Im Folgenden soll anhand von ausgewählten Arbeiten beleuchten werden, wie Charmatz dabei wiederholt bereits existierende – häufig institutionskritische – Diskurse strategisch nutzte, um das Musée de la Danse dagegen auszurichten.

Abb. 16: Musée de la danse, Rennes, 2014, © die Autorin.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

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.[44] 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.[45] 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, form the dance video or film to the dance floor, from the archive to the exhibition.[46]

Es ging Charmatz darum, darüber nachzudenken, was Tanzkunst heute sein und wie sie aussehen könne und was benötigt wird, diese zeitgemäss auszustellen.[47] Im Museum fand er einen potenziellen Raum, »which […] provides an opportunity for thinking freely«[48]. 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«[49]. Das lebendige und experimentelle Museé 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 Musen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weiterung der Tanzkunst (»›expanded‹ dance«) vorschlage.[50] 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«[51], 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.[52] 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.[53]

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.[54] Einerseits benutzte er die Räumen 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 musee 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 Banes 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 Keersmaeker), *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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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.[57] 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.[58] 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.[59] Für viele Projekte des Musée de la danse setzte sich Charmatz jedoch mit dem spezifisch musealen Format der Ausstellung auseinander.[60] 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 (»danses«).[61] 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).

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rend drei Tagen der Frage nachgingen, wie ein Musée de la danse aussehen könnte.[62] 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.[63] 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.[64] Einerseits lassen sich in seinen Aussagen wieder Aspekte der Gegensätzlichkeit zwischen Museum und Tanzkunst erkennen, die er bereits überspitzt in seinem Manifest formulierte.[65] Andererseits scheint er die Radikalität und Kompromisslosigkeit in seinem Vorhaben deutlich machen, das Musée de la danse legitimieren und dessen Neuheit proklamieren zu wollen.[66]

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.[67] 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.[68] 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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[69] 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.[70] Mit der Idee des »Live Museum« hält er zudem am Paradoxon der flüchtigen Tanzkunst und dem Museum als Konservierungs- und Sammlungsort 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.[71]

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.[72] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Disziplinen der Tanz-, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte, wie Catherine Wood oder Franz Anton Cramer, sprachen.[73]

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.[74] Diese Ausstellung verdeutlicht, wie stark sich das Konzept von Charmatz 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.[75] 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.[76]

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. Charmatz 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-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[77] 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.[78] 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.«[79]. 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.[80]

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 anzuspielen, wenn sie in einem Interview mit Charmatz wissen will, ob es ihm beim Musée de la danse auch um Geschichtsschreibung gehe.[81] 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.«[82] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.[83]

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.[84] 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.[85]

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.[86] 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 *Levée 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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vor besondere Herausforderungen, da sie sowohl in den Zwischenräumen als auch in der Sammlung beziehungsweise Ausstellung mit begrenztem Platz umgehen müssen und oftmals nicht die Hauptrolle spielen.

Abb. 18: 20 Dancers for the XX Century *als Teil von* Musée de la danse: Three Collective Gestures, *MoMA, New York, 18.–20. Oktober 2013, Fotografie: Julieta Cervantes, © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz.*

Ähnlich war es zwei Jahre später in der Tate Modern: *If Tate Modern was Musée de la danse?* hiess ein zweitägiges Ereignis im gleichnamigen Museum in London in 2015, während dessen das Musée de la danse ein Wochenende lang dessen Sammlungsräume sowie die riesige Turbine Hall bespielte.[87] Charmatz, der 2012 noch unter seinem Namen mit dem 40-minütigen Stück *Flip Book* (2009) in den Tanks[88] der Tate Modern zu Gast war, präsentiert somit drei Jahre später in diesem viel grösseren Rahmen einige der in den Jahren zuvor entwickelten Arbeiten des Musée de

87 Vgl. ebd. Vgl. auch Tolmie, Peter u. Giannachi, Gabriella: On Becoming an Audience. If Tate Modern Was Musée de La Danse? In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 99–106; Wood 2014; Wood: Boris Charmatz 2017; Andrade Ruiz 2023, S. 219–225.

88 Vgl. Wood, Janevski u. Laurent 2018, S. 136. Charmatz wurde damals zu einer einwöchigen Residency in den Tanks der Tate Modern eingeladen, in diesem Zusammenhang wurde das Stück *Flip Book* gezeigt, vgl. ebd., S. 136. Zu *Flip Book* vgl. unter anderem Wehren 2016, S. 167–178.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

la danse.[89] Vom Konzept her ging es nicht mehr nur um »Gesten«, wie noch 2013 im MoMA, sondern darum, die Tate Modern zu überdenken, wie der Titel deutlich macht: Was wäre, wenn die Tate Modern zum Musée de la danse werden würde; wie könnte die Tate Modern dann aussehen?

Abb. 19: Boris Charmatz, Public Warm Up *in der Tate Modern, Teil von* BMW Tate Live: If Tate Modern was Musée de la danse?, *15./16. Mai 2015, © Boris Charmatz, Fotografie: © Tate (Olivia Hemingway) 2015.*

Der Tanzwissenschaftler Mark Franko, der sowohl *Musée de la danse. Three Collective Gestures* als auch *If Tate Modern was Musée de la danse?* gesehen hat, schreibt in einem Aufsatz von 2017, dass es Charmatz darin nicht primär um »the problem of the entry of dance into the museum« gehe.[90] Er argumentiert dies mit der in beiden Museen gezeigten Arbeit *20 danseurs pour le XXe siècle*, die auch ausserhalb von Museen gezeigt werde: »[W]hat I want to argue in this essay is that Charmatz is using the encounter of dance and the museum in 20 Dancers in order to say something about history in general, and dance history in particular.«[91] Obwohl Tanzgeschichte tatsächlich das Thema von *20 danseurs pour le XXe siècle* ist und Frankos Argument

89 Zu sehen waren die Arbeiten *À bras-le-corps*, *Levée des conflits (extended)*, *expo zéro*, *20 danseurs pour le XXe siècle*, *manger (dispersed)*, *Roman Photo*, *Adrénaline* und ein Aufwärmen mit Boris Charmatz, vgl. If Tate Modern was Musée de la danse? o. D.

90 Vgl. Franko 2017, o. S.

91 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

für diese einzelne Arbeit gilt, soll im Folgenden aufgezeigt werden, dass Charmatz durchaus auch an der Institution Museum interessiert ist: Wenn die Interventionen des Musée de la danse im MoMA und in der Tate Modern nämlich als eigenständige Projekte in ihrer Ganzheit betrachtet werden, wird Charmatz' Absicht, institutionelle Veränderungen innerhalb dieser Institution herbeiführen zu wollen, deutlich.

Charmatz ist sich von Anfang an der Rolle, die die choreografischen Arbeiten im MoMA einnehmen würden, bewusst: Er beschreibt in einem Interview mit der Kuratorin Ana Janevski, die das Musée de la danse ins MoMA eingeladen hatte, dass die spezifischen Räumlichkeiten, wie das grosse Atrium, genauso bedeutsam für seine Herangehensweise waren, »as MoMA was on an institutional level«[92]. Einerseits stellt sich die Grösse und der Raum des Atriums als grosse Herausforderung heraus, da Charmatz bis zu diesem Zeitpunkt viel kleinere Räume gewohnt war, und führt dazu, dass das ursprünglich geplante Format, welches eine »poster session« beinhalten sollte, angepasst werden muss.[93] Andererseits wolle er mit dem vergleichsmässig kleinen Musée de la danse in einen Dialog mit der machtvollen Institution des MoMA treten – »[E]ntering into a close, but possibly oblique, dialogue with the power of MoMA's display and collection«[94]. Es geht Charmatz dabei nicht bloss um einen weiteren Tanzauftritt im Museum, sondern darum, über die Institution und die Rolle der Tanzkunst innerhalb dieser nachzudenken. So steht Charmatz dem aktuellen Boom, den die Tanzkunst im Museum erlebt, kritisch gegenüber:

> Dancers are not just people-who-skillfully-perform-the-movements-the-artist-has-given-them, the star pupils of an art that at last has come to life. Aren't they also disruptive forces, who must be able to find in museums the ground on which they can be transformed?[95]

Laut Charmatz können Tänzer*innen zwar als disruptive Kräfte innerhalb des Museums wirken, diese würden sich jedoch nur dann entfalten können, wenn das Mu-

92 Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 3.

93 Vgl. ebd. Später spricht er sich jedoch für das Atrium aus, vgl. Charmatz 2020. In einer Publikation über Charmatz, die Janevski und David Velasco 2017 gemeinsam für das MoMA in New York herausgegeben haben, schreibt Velasco über das Atrium: »[I]n the pars five years The Museum of Modern Art, in particular its Donald B. and Catherine C. Marron Atrium, has become a crucible for dance's experimentation with that long phenomenon called the modern. The Museum was designed primarily for the static arts, and the Atrium is an impossible place for dance, open and hard – yet few choreographers have put down a Marley floor to cushion its knew-cracking slate.« Velasco, David: Preface. In: ders.u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 7–9, hier S. 7.

94 Charmatz u. Janevski o. D. [2013], S. 4.

95 Dance Research Journal u. Charmatz 2014, S. 51.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seum zulässt, dass es transformiert wird.[96] In einem Interview mit dem Dance Research Journal lobt er Janevski, welche »provided the conditions for a dialogue between two institutions, theirs and ours, despite the differences in their respective sizes, ages, and power«[97]. Er macht deutlich, dass er darauf angewiesen sei, dass die Mega-Institution[98] MoMA Interesse an einem Dialog mit dem viel kleineren Musée de la danse und der Tanzkunst aufweist und für einen solchen bereit sein muss, was nicht selbstverständlich sei. Daraus kann geschlossen werden, dass es am einzelnen Museum liegt, ob es den Choreograf*innen und Tänzer*innen die Voraussetzungen bietet, um tatsächlich Veränderungen innerhalb der eigenen Institution anzustossen. Dies zeugt von Charmatz' kritischer Haltung zum Museum, die bereits in seinem Manifest von 2009 zu erkennen ist. Während damals jedoch seine Kritik am Centre chorégraphique national im Fokus stand, geht es nun darum, die Institution Museum zu verändern.[99] Statt bloss choreografische Arbeiten im Museum zu zeigen, hat Charmatz eine eigene Institution erschaffen wollen, die die Macht (»power«) habe, mit diesen Museen in einen Dialog zu treten und sie herauszufordern.[100] Charmatz: »We suggest institutional invention, institutional engineering.«[101]

Das ›Gastgeber-Museum‹, welches vom Musée de la danse temporär eingenommen wird, wird diesem »institutional engineering« unterzogen. Die Regeln und der Habitus der Museen, in denen das Musée de la danse gastiert, werden folglich nicht übernommen, im Gegenteil: Laut Charmatz gehe es darum, ihnen aufzuzeigen, wie sie aussehen könnten, wenn sie sich verändern.[102] Catherine Wood bestätigt, dass sich *If Tate Modern was Musée de la danse?* in die »institutional memory« der Tate Modern eingeschrieben habe und somit einen Einfluss auf zukünftige ähnliche Projek-

96 Charmatz spricht der Tanzkunst durchaus die Macht zu, das Museum zu verändern: »Dance and performance are mediums that can behave inside a museum in such a way as to modify their DNA and generate artistic spaces that are not already present.« Hudon u. Charmatz 2018, S. 359.

97 Dance Research Journal u. Charmatz 2014, S. 51.

98 Der Begriff ›Mega-Institution‹ geht auf Nina Möntmann zurück, die unter anderem das MoMA in New York als solche beschreibt, vgl. Möntmann, Nina: Art and its Institutions. In: dies. Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations. London: Black Dog Publishing 2006, S. 8–17, hier S. 10.

99 In seinen Aussagen schwingt dabei noch immer das Paradox von Tanzkunst und Museum mit: Das Museum, welches sich an einem Punkt »of institutional tension« befinde, stelle für die Tanzkunst auf den ersten Blick einen unpassenden, gar absurden oder unmöglichen Raum dar, so Charmatz, vgl. Dance Research Journal u. Charmatz 2014, S. 50.

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

101 Dance Research Journal u. Charmatz 2014, S. 50.

102 »The Musée doesn't try to conform to the rules and to the habitus of these museums, but rather proposes to them that they change.« Hudon u. Charmatz 2018, S. 356.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

te haben werde: »We did that; we can do it again.«[103] Dies zeigt, dass das Musée de la danse das MoMA und die Tate Modern für kurze Zeit einnimmt, die Institution infiltriert und sich in ihre Ausstellungsgeschichte einschreibt. Dass dies auch eine Auswirkung auf zukünftige Projekte hat, ist durchaus das Ziel: So sind die Interventionen im MoMA für Charmatz auch »une ébauche pour le futur, […] une projection vers une institution future souhaitable«[104].

Die Beispiele im MoMA und in der Tate Modern zeigen, wie das Musée de la danse die Institutionen nicht nur temporär zu infiltrieren vermochte, sondern diese nachhaltig veränderte und sich daran beteiligte, eine Grundlage für zukünftige performative Projekte zu bilden. Charmatz scheint es folglich mit dem Musée de la danse nicht nur darum zu gehen, eine neue Institution für den Tanz zu erschaffen, sondern auch, darüber hinaus wünschenswerte Institutionen der Zukunft vorzuschlagen. Hier lässt sich eine deutliche institutionskritische Haltung gegenüber dem Museum erkennen, die in den bisher vorgestellten Fallbeispielen fehlte. Zudem erhält das Vorhaben des Musée de la danse durch die Interventionen in Mega-Institutionen wie der Tate Modern und dem MoMA noch mehr Brisanz: Sein institutionskritischer Aspekt wird nämlich um eine weitere Ebene – die des ›Gastgeber-Museums‹, welches das Musée de la danse einlädt – erweitert. Es kann folglich behauptet werden, dass das Musée de la danse eine Form von Institutionskritik betreibt, die sich auf andere Institutionen ausweiten kann.

In der kunsthistorischen sowie tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung sind die eben besprochenen Beispiele des Musée de la danse im MoMA respektive in der Tate Modern bereits vereinzelt in Zusammenhang mit (institutions)kritischen Fragen besprochen worden, wobei unterschiedliche Perspektiven eingenommen wurden. Tanz- und Theaterwissenschaftler*innen beleuchten insbesondere die Rolle der Tanzkunst innerhalb der neuen institutionellen Rahmenbedingungen des Museums auf kritische Weise: Die Tanzwissenschaftlerin Alessandra Nicifero schreibt 2014 einen Artikel über Charmatz' Interventionen im MoMA und beschreibt die Potenziale und Risiken, die damit verbunden sind. Einerseits versteht sie es als Chance, um mehr Gleichberechtigung bei den Verhandlungen und ästhetischen Entscheidungen, die mit der Aufführung von Tanz im Museum verbunden sind, zu erreichen.[105] Wenn Museen wie das MoMA und die Tate Modern den Anspruch erheben, ein kreatives Laboratorium der Gegenwart zu sein, dann habe Charmatz' Musée de la danse ein Potenzial für transformative, interdisziplinäre Veränderungen, so Nicifero.[106] Sie weist andererseits auch auf das Risiko hin, gegebenenfalls

103 Westerman u. Wood 2020, S. 241.

104 Charmatz 2020.

105 Vgl. Nicifero 2014, S. 41. Sie stützt sich damit auf ein öffentliches Gespräch des Choreografen Ralph Lemon von 2013 im MoMA, an dem auch Boris Charmatz und Simone Forti teilnahmen.

106 Vgl. ebd., S. 42.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine »spectacular attraction for visitors« zu werden, »that museums are still figuring out in what format to sell and/or collect«[107]. Eine weitere Gefahr sieht Nicifero in der Vereinfachung; so treffe Charmatz zwar mit seinen Projekten den Nerv der Zeit, gleichzeitig tendiere er dazu, »to oversimplify issues in dance's histories, pedagogies, and practices«[108]. Niciferos Aussage kann als Argument für die These dieses Kapitels gesehen werden, dass sich Charmatz strategisch gegen bereits bestehende komplexe theater- und tanzwissenschaftliche sowie kunsthistorische Diskurse ausrichtet, was deren Vereinfachung zur Folge hat. Die Vereinfachung betrifft jedoch nicht nur, wie von Nicifero konstatiert, tanzgeschichtliche, -pädagogische und -praktische, sondern auch kunsthistorische Fragen und Diskurse, wie in diesem Kapitel aufgezeigt wurde.

Derweil nehmen Kunsthistoriker*innen und Museumsschaffende in Bezug auf das Musée de la danse eine Perspektive ein, die andere Verbindungen zu institutionskritischen Fragen eröffnet: Hudon schlägt im Gespräch mit Charmatz beispielsweise den Bogen zu den 1960er und 1970er Jahren und zur Institutional Critique und will von Charmatz wissen, in welcher Verbindung zu den »conceptual artists« aus dieser Zeit er das Musée de la danse versteht.[109] Charmatz nennt daraufhin die Arbeiten der Choreograf*innen Yvonne Rainer und Steve Paxton, die für »seine Generation« entscheidend waren, »in refusing to see what our work had to do in the present. We would consequently provoke a rupture with the standards of an art of spectacle-for-spectacle that was so highly valued almost everywhere«[110].

Tatsächlich bricht auch seine Generation von Choreograf*innen mit den Normen, wie bereits das dritte Kapitel zu Bel und Le Roy aufgezeigt hat. Während Charmatz' Vorgänger*innen Institutionalisierung jedoch ständig als ›verdächtig‹ ansahen, reagiere das Musée de la danse laut dem Choreografen auf einen dringenden Ruf nach Wiederaneignung und Neu-/Erfindung.[111] In einem Interview mit dem

107 Ebd. Sie weist in diesem Zusammenhang zudem auf die Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* im Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe hin, die von Charmatz co-kuratiert wurde, vgl. ebd.

108 Ebd., S. 36–37. In Zusammenhang mit *Flip Book*, einer der *Three Collective Gestures* im MoMA New York, weist Nicifero auch auf Widersprüchlichkeiten zum Manifest von Charmatz hin, vgl. ebd., S. 41.

109 Vgl. Hudon u. Charmatz 2018, S. 356. Sie nennt dabei keine*n dieser »conceptual artists« beim Namen, es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass unter anderem die Choreograf*innen des Judson Dance Theater und ihre Zeitgenoss*innen gemeint sind. Zudem wird hier der Begriff ›Institutionskritik‹ wiederverwendet, ohne zu spezifizieren, an welcher Institution Kritik geübt wird.

110 Ebd., S. 356–357. Nicifero stellt ebenfalls eine Verbindung zum Judson Dance Theater und der Grand Union her, vgl. Nicifero 2014, S. 37.

111 In den Worten Charmatz': »The museum which seeks to ›conserve the past‹ is suddenly given the potential to reinvent its essence and the art which follows.« Hudon u. Charmatz 2018, S. 357.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kurator Mathieu Copeland in 2013 erklärt Charmatz, dass das Musée de la danse einlade, Fragen zu stellen, (selbst)kritisch und sich selbst hinterfragend: »[T]hat is what allows us paradoxically to affirm an existing institutional construction […].«[112] Demzufolge lässt sich eine Institution durch das kritische Hinterfragen der eigenen Praktiken in der Öffentlichkeit neu legitimieren. Ich sehe in dieser Aussage von Charmatz, die er nicht ausführt, eine deutliche Parallele zu den Praktiken des New Institutionalism, die seit den 1990er Jahren alternative Formen der institutionellen Tätigkeit und der Reorganisation zeitgenössischer Kunstinstitutionen reflektieren und definieren.[113] Werden die Interventionen des Musée de la danse im MoMA und in der Tate Modern in Zusammenhang mit Charmatz' Aussage betrachtet, kommen diverse Fragen auf: Wurde das Musée de la danse von diesen Museen mit der Absicht eingeladen, dass es sich kritisch mit ihnen auseinandersetzt? Können diese Interventionen somit tatsächlich als eine Form des New Institutionalism gesehen werden? Diesen Fragen wird im Schlusskapitel dieser Studie nachgegangen.

4.5 Nach dem Musée de la danse

In den vorangehenden Kapiteln zum Musée de la danse habe ich mich bewusst entschieden, Charmatz als dessen Symbolfigur und Leiter ins Zentrum zu rücken. So war er Unterzeichner des Manifests, Aushängeschild des Projekts und hat sich zudem stets am Diskurs um das Musée de la danse (und darüber hinaus) aktiv und lautstark beteiligt. Es ist jedoch wichtig zu unterstreichen, dass er von einem grossen Team unterstützt wurde und immer noch wird, in dem langjährige Mitarbeitende wie »Director of Productions« Martina Hochmuth eine zentrale Rolle spielen.[114]

Das Musée de la danse war während der zehn Jahre seines Bestehens weit mehr als ein umbenanntes Centre chorégraphique national und wirkte auch ausserhalb seines Standorts in Rennes: Unter dem Namen des Musée de la danse fanden Interventionen in Theatern, Museen und im öffentlichen Raum in unterschiedlichen Formaten statt und es wurden damit grosse Erfolge gefeiert. Allerdings bestand das

112 Charmatz führt aus: »[A]rt and the institution don't go well together unless as the result of a critical and interrogative positioning.« Copeland u. Charmatz 2013, S. 106.

113 Vgl. Flückiger u. Kolb: New Institutionalism Revisited 2013, S. 6. Zu New Institutionalism vgl. Kap. 1.3 und 6 dieser Studie.

114 Das aktuelle Team wird auf seiner Webseite aufgelistet: Contacts o. D. Martina Hochmuth wird beispielsweise, neben der Kuratorin Catherine Wood und Assistenzkuratorin Capucine Perrot der Tate Modern, in der Broschüre zu *If Tate Modern was Musée de la danse?* (2015) erwähnt, vgl. BMW Tate live. If Tate Modern Was Musée de la danse? 2015., unpaginiert, letzte Seite. Charmatz hat erwähnt, ohne genauer darauf einzugehen, dass die Idee eines Musée de la danse von seiner langjährigen Mitarbeiterin Angèle Le Grand stammt, vgl. Copeland u. Charmatz 2013, S. 108; Wood 2014, S. 127.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Musée de la danse nur so lange, wie Charmatz auch die Leitung des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne innehatte.[115] Obwohl er 2013 dachte, dass das Musée de la danse auch noch in fünfzig Jahren existieren würde, wird rückwirkend deutlich, wie stark es an die Person Charmatz geknüpft war.[116] Das Centre chorégraphique national richtet sich mit jedem Wechsel der Leitung neu aus; dadurch werden auch dessen institutionelle Konventionen unmissverständlich sichtbar. Im Falle des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne war diese Neuausrichtung 2019 radikal: Die Leitung hat das Kollektiv FAIR-E übernommen, dessen Mitglieder einen Hintergrund im Hiphop-Tanz haben.[117]

Was bleibt nun übrig von der Institutionskritik von Charmatz, die er während zehn Jahren mit dem Musée de la danse erfolgreich praktizierte, die sich zu Beginn insbesondere an das Centre chorégraphique national richtete und allmählich darüber hinausstrahlte? Das Centre chorégraphique national hat mit dem Leitungswechsel 2019 eine Kehrtwende vollzogen und scheint zu seiner ursprünglichen Form zurückgefunden zu haben; auf das Musée de la danse und Charmatz wird auf der Webseite lediglich in einem Satz verwiesen.[118] Dies kann als Argument gesehen werden, dass sich das Centre chorégraphique national, dessen institutionelle Rahmenbedingungen Charmatz bereits 1999 als einer der Signataires du 20 août kritisierte, nur vorübergehend hat verändern lassen.

Es stellt sich zudem die Frage, was mit der Sammlung des Musée de la danse passiert ist, die sowohl an die Institution Centre chorégraphique national als auch an die Person Charmatz geknüpft ist. Trotz mehrmaliger Kontaktaufnahme mit Charmatz' Compagnie habe ich von ihnen keine Antwort auf diese Frage erhalten.[119] Einer Mitarbeiterin des aktuellen Teams des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne zufolge befindet sich ein Teil der Sammlung des Musée de la danse im Stadtarchiv von Rennes, während ein anderer Teil von Charmatz' Compagnie

115 Die Webseite des Musée de la danse bleibt online zugänglich und funktioniert als ein Online-Archiv der Ausstellungen und Ereignisse, die während der zehnjährigen Laufzeit stattgefunden haben. Des Weiteren sind das Manifest sowie die Abschiedsworte von Charmatz dort weiterhin einsehbar. Zudem wird auf die neue Leitung des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, deren Webseite sowie auf Charmatz' neue Webseite verwiesen, vgl. 2009–2018 o. D.

116 Vgl. Copeland u. Charmatz 2013, S. 111. Gleichzeitig habe es auch seine Arbeitsweise grundlegend verändert, so Charmatz, vgl. ebd.

117 Vgl. Fair-e o. D.

118 Vgl. Historique o. D.

119 Vgl. Hochmuth, Martina u. Rocchi, Hannah: Questions Musée de la danse pour PhD. Privater E-Mail-Verkehr, 29.11.2021-17.1.2023. Martina Hochmuth hat mir zwar zu Beginn andere Fragen beantwortet und wollte den Kontakt zu Charmatz herstellen, jedoch blieben meine E-Mails ab dem Herbst 2022 unbeantwortet.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aufbewahrt wird.[120] Dies kann als ein weiterer Beweis dafür gesehen werden, dass Tanzinstitutionen wie das Centre chorégraphique national nicht dafür ausgerichtet sind und nicht daran interessiert zu sein scheinen, sich nachhaltig mit ihrem bisherigen Programm auseinanderzusetzen und es zu archivieren. In Anbetracht dieser Feststellung erhalten die Interventionen des Musée de la danse in den Museen Tate Modern und MoMA noch mehr Wichtigkeit, da es sich zumindest dort nachhaltig in die Geschichte dieser Institutionen eingeschrieben hat.[121] Letztere hat zudem zur bisher umfangreichsten Publikation zum Œuvre von Charmatz geführt.[122]

Die Frage an Charmatz zur Sammlung des Musée de la danse und der Sicherung seines Œuvre, das zu einem wesentlichen Teil aus den Arbeiten besteht, die während seiner Zeit in Rennes entstanden sind, bleibt leider unbeantwortet. Einige dieser Arbeiten werden auch nach dem Ende des Musée de la danse weiterhin aufgeführt und gar weiterentwickelt: *20 danseurs pour le XXe siècle et plus encore* (2021) wurde beispielsweise am 10. September 2021 im Rahmen der Triennale Milano aufgeführt und basiert auf der weiter oben besprochenen und oft im Museum gezeigten Arbeit *20 danseurs pour le XXe siècle* (2012).[123] In Mailand wurde diese um eine digitale Arbeit des Filmemachers César Vayssié erweitert, die *Visite non-guidée* (2021) heisst und als Erforschung eines Stücks (»exploration d'une pièce«) von Boris Charmatz bezeichnet wird.[124] Vayssié wurde von Charmatz und der Fondation Cartier in Paris eingeladen, mit seinem Handy eine Plansequenz zu drehen, die als ›live streaming‹ während eineinhalb Stunden auf YouTube übertragen und die nachträglich in einer überarbeiteten Version langfristig online zugänglich gemacht wurde.[125] Dies zeigt,

120 Vgl. Journaud, Clémence an Rocchi, Hannah: Re: Question sur archive du Musée de la danse. Private E-Mail, 14.2.2023. Journaud spricht allerdings von »Archiv« statt von Sammlung.

121 In Kap. 6 wird die Sicherung des Werks der Choreograf*innen, unter anderem durch Museen, weiter thematisiert.

122 Das MoMA in New York hat eine Publikation zu Charmatz herausgegeben, in dem auch das Musée de la danse besprochen wird, vgl. Velasco u. Janevski 2017. Diese und die Publikation zu Ralph Lemon sind die Ersten der Serie *Modern Dance*, die von Velasco für das MoMA in New York herausgegeben wird, vgl. dazu Velasco 2017, S. 7. Vgl. des Weiteren auch Velasco, David u. Lemon, Ralph (Hg.): MoMA Dance. Ralph Lemon. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017. Im Rahmen von *If Tate Modern was Musée de la danse?* wurde zudem eine wissenschaftliche Studie durchgeführt, die in Fotografien, Videos, Interviews, Posts auf sozialen Medien und in einer ethnografischen Untersuchung resultierte, vgl. Tolmie u. Giannachi 2017, S. 99.

123 Vgl. 20 dancers for the XX century and even more o. D. Vgl. auch 20 danseurs pour le XXe siècle Boris Charmatz o. D.

124 Vgl. César Vayssié, Visite non-guidée 2021.

125 Dies wird in einem Video von Vayssié, das online zugänglich ist, zu Beginn als Text eingeblendet, vgl. ebd. In einem weiteren Slide wird zudem reflektiert, dass ein »Replay« per Definition nicht mehr live sei, weshalb dieses Video eine »neue Erkundung des Abends« sei und

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dass sowohl Charmatz als auch gewisse Museen weiterhin an einer Zusammenarbeit interessiert sind, da sie unter anderem die Möglichkeit bietet, das Format der Präsentation von Tanz und Choreografie weiterzudenken und, wie bei *Visite non-guidée*, beispielsweise mit einer digitalen Ebene zu erweitern.

Ab Januar 2019, kurz nachdem Charmatz die Leitung des Centre chorégraphique national abgegeben hatte, beginnt er unter dem neuen Projektnamen [terrain] Tanzstücke zu realisieren.[126] [terrain] scheint jedoch nicht nur der Projektname zu sein, sondern auch für inhaltliche Parameter zu stehen: Ähnlich wie Charmatz es beim Musée de la danse mit seinem Manifest tat, formuliert er auf der Webseite von [terrain] eine Absichtserklärung (»note d'intention«).[127] Er wolle damit ein »terrain de danse« gründen, wobei sich Terrain mit Grund, Grundstück, Spielfeld, Boden übersetzen liesse.[128] »Les corps en mouvement forment l'architecture visible et mobile d'une institution nouvelle«, beschreibt es Charmatz und will sich so von einem tatsächlichen Ort, einer bestimmten Tanzinstitution oder einem Gebäude lösen.[129] Der sich bewegende Körper stehe im Mittelpunkt und forme dabei fortlaufend diese neue Institution, so Charmatz. Dabei fällt auf, dass der Begriff ›Institution‹ wiederholt verwendet wird und Fragen, die ihn als Leiter des Musée de la danse beschäftigten, auch innerhalb von [terrain] wieder aufgegriffen werden. Für [terrain] scheint der öffentliche Raum eine zentrale Rolle zu spielen, wie aus dem Text deutlich wird; so stellt sich Charmatz ein Centre chorégraphique national ohne Mauern vor, in dem die Tänzer*innen sowie das Publikum dem Wetter ausgesetzt seien. [terrain] werde aufgrund von diversen Einladungen aus Zürich, Paris Pantin, Lissabon, Graz, Chabaud-Latour und Lens die Möglichkeit erhalten, sich zu verkörpern (»s'incarne«), so Charmatz auf seiner Webseite.[130]

Er spricht damit unter anderem das Zürcher Theater Spektakel an, das ihm im August 2019 die Möglichkeit bot, während 18 Tagen, der gesamten Dauer des Festivals, einen von ihm gewählten Raum zu bespielen. Charmatz entschied sich laut

---

verschiedene Ebenen verbinde. Es ist ein Zusammenschnitt von Aufnahmen von Vayssié mit Interviewsequenzen zwischen ihm und Charmatz, die im Vorfeld entstanden sind.

126 Er arbeitet dafür mit le phénix scène nationale de Valenciennes, der Opéra de Lille und der Maison de la Culture d'Amiens zusammen. Dies deutet darauf hin, dass Charmatz wieder vermehrt Stücke für eine kleinere Gruppe von Tänzer*innen choreografiert, wobei er in diesen auch selbst als Tänzer mitwirkt. Zu [terrain] und den neuen Produktionen vgl. Terrain o. D.

127 Vgl. ebd. Auf Charmatz' neuer Webseite wird das Musée de la danse weiterhin prominent erwähnt und auf dessen Webseite verwiesen, vgl. Musée de la danse o. D.

128 Vgl. Terrain o. D. Sein Projekt am Zürcher Theater Spektakel, welches als »Tanzgrund für Zürich« beschrieben wurde, wäre ein Argument, um den Begriff ›Grund‹ zu verwenden, vgl. Terrain | Boris Charmatz o. D.

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

130 Vgl. Terrain o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Webseite für einen Teil der Landiwiese, den er »Nichtraum« nennt, worauf er sein neues Vorhaben mit [terrain] testen wollte: »eine Kulturinstitution ohne festes Gebäude.«[131] In diesem »Versuch unter freiem Himmel« (»essai à ciel ouvert«) schuf er mit »einem Tanzgrund für Zürich« einen Schauplatz für regelmässige öffentliche Warm-ups, Vorstellungen, ein Symposium und Workshops.[132] In diesem Programm sind Parallelen zum Musée de la danse zu erkennen; so wurden in Zürich viele bereits bestehende Arbeiten von Charmatz, wie die öffentlichen Warm-ups (die beispielsweise in der Tate Modern stattgefunden haben) und die oftmals gezeigte Arbeit *20 danseurs pour le XXe siècle* aufgeführt. Es erinnert folglich an die mehrtägigen Interventionen des Musée de la danse im MoMA in New York, der Tate Modern in London und an Charmatz' Arbeiten im öffentlichen Raum in Rennes.

Eine neue Arbeit, die im Zusammenhang mit dem Zürcher Theater Spektakel entstanden ist, ist das Filmprojekt *TANZGRUND* (2021), welches Vayssié auf Einladung von Charmatz hin erarbeitete.[133] Vayssié beschreibt [terrain] auf seiner Webseite als »concept mouvant d'une néo-institution, sans murs ni toit«, das von Charmatz während drei Wochen am Ufer des Zürichsees getestet wurde und das Vayssié nun als »film manifeste« vorschlägt.[134] Das präzise Vokabular, das in Zusammenhang mit [terrain] benutzt wird und von Veranstalter*innen (wie dem Festival Zürcher Theater Spektakel) sowie Projektpartner*innen (wie Vayssié) reproduziert wird, verdeutlicht abermals Charmatz' Strategie: Der Choreograf thematisiert damit erneut einen bereits existierenden, langjährigen institutionskritischen Diskurs, an dem er sich vor und während seiner Arbeit als Leiter des Musée de la danse beteiligte und an den er mit [terrain] anknüpft. Er geht nun jedoch noch einen Schritt weiter, als er es beim Musée de la danse getan hatte: Während Letzteres noch an die Institution des Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne geknüpft war, ist das institutionslose Projekt [terrain] somit auch als Ausrichtung gegen dieses zu verstehen. Charmatz will sich mit [terrain] von jeglichem spezifischen Ort, seiner Geschichte und seinen institutionellen Konventionen lossagen und stattdessen eine eigene mauerlose Institution kreieren. Es ist naheliegend, dass er dafür auf den öffentlichen Raum zurückgreift, wie ihn viele Choreograf*innen seit den 1960er und 1970er Jahren[135], wie auch er selbst zu Musée-de-la-danse-Zeiten, immer wieder eingenommen haben. Es wird nachträglich deutlich, wie prägend seine Erfahrungen als Leiter des Musée de la danse waren; so scheint er die institutionskritische Arbeit weiterzuführen, wenn auch nicht mehr im Museumskontext.

131 Terrain | Boris Charmatz o. D.

132 Vgl. Ebd.

133 Vgl. Tanzgrund o. D. Frei übersetzt: »bewegliches Konzept einer Neo-Institution, ohne Wände und Dach«.

134 Vgl. Ebd.

135 Vgl. dafür Kap. 2.2.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ab September 2022 übernimmt Charmatz die Leitung des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch, das 1973 von der Choreografin Pina Bausch gegründet wurde.[136] Dieser Schritt gliedert ihn wieder an eine geschichtsträchtige Institution an und steht in einem Gegensatz zur Idee von [terrain]. Auf der Webseite des Tanztheaters Wuppertal sowie auf derjenigen von [terrain] macht Charmatz jedoch klar, dass er auch diese neue Aufgabe weiterhin unter dem Konzept von [terrain] zu erfüllen gedenkt: So müsse das Tanztheater Wuppertal »ein neues ›Terrain‹ finden, symbolisch wie konkret, in der Gegend verankert und durchlässig«[137]. Ihm schwebe vor, eine erste französisch-deutsche Tanzcompagnie zu gründen, da er sich wünsche, die Verbindung zwischen diesen Ländern zu stärken sowie »dezentrale europäische Partnerschaften und Kooperationen zu entwickeln«[138].

Es wird deutlich, dass auch nach seinem Amtsantritt als Leiter des Tanztheaters Wuppertal das Konzept von [terrain] sowie dessen Compagnie und Mitarbeitende weiterhin bestehen bleiben. Ich sehe hier ein Konfliktpotenzial, denn im Tanztheater Wuppertal gibt es bereits ein Ensemble von dreissig Tänzer*innen, deren Repertoire zu mindestens 80 Prozent aus Tanzstücken von Bausch besteht und von deren internationalen Gastspielen ein Grossteil der Einnahmen des Theaters abhängt.[139] Eine der Aufgaben von Charmatz wird deshalb sein, das Repertoire von Bausch weiterhin zu zeigen und sich damit auseinanderzusetzen.[140] Es bleibt abzuwarten, inwiefern die Compagnie und Mitarbeitende von [terrain] in Charmatz' Programm in Wuppertal mitwirken; so wird Martina Hochmuth, die nun »Director of Productions« von [terrain] ist, beispielsweise nicht auf der Webseite des Tanztheaters Wuppertal aufgeführt. An einer Pressekonferenz vom 21. Oktober 2021, an der Charmatz als neuer Leiter des Tanztheaters Wuppertal vorgestellt wurde, äussert sich der Choreograf jedoch dazu, wie er in seiner neuen Funktion unter anderem auf die Erfahrungen und Schlüsse aus der Zeit des Musée de la danse zurückgreifen werde:

> Je vais avoir besoin de temps pour me plonger dans ce répertoire [de Pina Bausch, Anm. HR] et sentir comment agir. J'ai le désir de faire des ›restaurations‹ légères, comme on dit en peinture, en posant juste un regard un peu

136 Auf der Webseite wurde eine Ankündigung zu seinem Vorhaben als Leiter des Tanztheaters Wuppertal veröffentlicht, vgl. Tanztheater Wuppertal 2021. Vgl. auch Biographie Boris Charmatz o. D.

137 Tanztheater Wuppertal 2021.

138 Ebd.

139 Vgl. Trouwborst, Dilger, u. Wagner-Bergelt 2020. Zum künstlerischen Nachlass von Pina Bausch vgl. unter anderem Wagenbach, Marc u. Pina Bach Foundation (Hg.): Tanz erben. Pina lädt ein. Bielefeld: transcript 2014 (= Kultur- und Medientheorie).

140 Auf der Webseite des Tanztheaters wird 2023 angekündigt, dass Charmatz mit dem Team des Tanztheaters Wuppertal an einer »Neueinstudierung« von Bauschs berühmtem Tanzstück *Café Müller* (1978) arbeitet.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

différent sur un répertoire qui ne doit pas trop bouger, mais juste vibrer avec le public d'aujourd'hui. Et j'ai aussi le désir d'expérimenter plus radicalement pour certains projets […]. Avec le Musée de la Danse, nous avons fait un gros travail pour comprendre ce que pouvait être dans le champs de la danse une collection, une muséologie, comment on pouvait faire des expositions vivantes avec des danseurs qui sont à la fois des archives vivantes, et des improvisateurs de leurs mémoires… J'espère que le savoir unique de la compagnie et mon travail de ›curateur‹ dans le champs de l'art vivant pourront permettre de replacer aussi le trajet de Pina dans une constellation d'artistes qui ont participé à son œuvre ou qui ont avec elle des ›affinités électives‹.[141]

Charmatz macht in diesem Zitat verschiedene Anspielungen, die von seinem Interesse an der bildenden Kunst, der Institution Museum und der Kurator*innenschaft zeugen. Indem er in Verknüpfung mit seinen neuen Aufgaben am Tanztheater Wuppertal, die auch mit Bauschs Repertoire zusammenhängen, auf das Musée de la danse Bezug nimmt, werden die für ihn relevanten Themen nochmals deutlich. Zudem ist in diesem Zitat eine Entwicklung in seinem Denken seit dem Manifest (2009) für das Musée de la danse zu erkennen: Er schreibt nicht mehr vom Paradox, sondern spricht von Tanzkunst, »expositions vivantes«, Sammlung, Museologie und Archiv. Bleibt zu beobachten, inwiefern er in Wuppertal an seine Arbeit im Musée de la danse weiter anknüpft, wie sich das institutionslose Konzept von [terrain] mit dem Programm des Tanztheaters verbinden lässt und wogegen er sich als Leiter dieser geschichtsträchtigen Institution möglicherweise strategisch ausrichtet, um auch künftig institutionelle Rahmenbedingungen und Konventionen zu hinterfragen.[142]

---

141 Die Medienmitteilung kann auf der Webseite von [terrain] aufgerufen werden, vgl. Charmatz 2021. Frei übersetzt: »Ich werde Zeit brauchen, um in dieses Repertoire [von Pina Bausch, Anm. HR] einzutauchen und zu spüren, wie ich damit umgehen möchte. Ich habe den Wunsch, leichte ›Restaurierungen‹ vorzunehmen, wie man in der Malerei sagt, indem ich einen etwas anderen Blick auf ein Repertoire werfe, das sich nicht zu sehr bewegen, sondern nur mit dem heutigen Publikum vibrieren soll. Und ich habe auch den Wunsch, bei einigen Projekten radikaler zu experimentieren […]. Mit dem Musée de la danse haben wir eine grosse Arbeit geleistet, um zu verstehen, was im Bereich des Tanzes eine Sammlung, eine Museologie sein könnte, wie man lebendige Ausstellungen mit Tänzer*innen machen könnte, die gleichzeitig lebende Archive und Improvisator*innen ihrer Erinnerungen sind … Ich hoffe, dass das einzigartige Wissen der Compagnie und meine Arbeit als ›Kurator‹ im Bereich der darstellenden Kunst dazu beitragen können, Pinas Weg in eine Konstellation von Künstler*innen einzuordnen, die an ihrem Werk beteiligt waren oder die eine ›Wahlverwandtschaft‹ mit ihr haben.«

142 Das erste Projekt *Wundertal* von Charmatz am Tanztheater Wuppertal hat vom 21.–29. Mai 2023 stattgefunden. Neben Interventionen im öffentlichen Raum Wuppertals wurde das Stück *Palermo Palermo* (1989) von Pina Bausch im Opernhaus gezeigt, vgl. Wundertal o. D.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

5. Wider den Binarismus

5.1 Anne Teresa De Keersmaeker: *Vortex Temporum* (2013)

> »So before the black-box piece *Vortex Temporum* was made, I already had a desire to somehow include the audience. With *Work/Travail/Arbeid*, we literally shifted *Vortex* from black to white; from night to day; from artificial light to natural light; from distance to proximity; from fixity to fluidity.«[1]
> – *Anne Teresa De Keersmaeker*

Im Oktober 2013 wird die Arbeit *Vortex Temporum* der Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker[2] (*1960) an der Ruhrtriennale in Bochum uraufgeführt. In diesem Tanzstück für sieben Tänzer*innen, sechs Musiker*innen und für eine musikalische Leitung kollaboriert De Keersmaeker mit dem Ictus Ensemble, das auf Neue Musik spezialisiert ist und im selben Gebäude wie die Choreografin mit ihrer Compagnie Rosas in Brüssel probt.[3] Teil des Konzepts dieser Arbeit ist es, dass jede*r Tänzer*in mit der Musik eines Instruments – Flöte, Klarinette, Geige,

1 Hoffmann u. De Keersmaeker 2017. Hervorhebung im Original.

2 Zu De Keersmaekers Arbeit vgl. unter anderem Adolphe, Jean-Marc (Hg.): Rosas. Anne Teresa De Keersmaeker. Tournai: La renaissance du livre 2002; Brandstetter, Gabriele: Synchronisierungen in Work/Travail/Arbeid von Anne Teresa de Keersmaeker. In: Brandstetter, Gabriele; Eikels, Kai van u. Schuh, Anne (Hg.): De/Synchronisieren? Leben im Plural. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 153–169; Cvejić u. De Keersmaeker 2013; Bishop 2015; Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015; Guisgand 2008; Hoffmann u. De Keersmaeker 2017; Jakab u. De Keersmaeker 2017; Dumais-Lvowski, Christian (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Rosas 2007–2017. Arles: Actes Sud 2018. Die Choreografin konzipiert ihre Stücke oftmals in Zusammenarbeit mit den Tänzer*innen ihrer Compagnie Rosas, vgl. Jakab u. De Keersmaeker 2017.

3 Die Räumlichkeiten an der Van Volxemlaan 164 in Brüssel befinden sich zudem in unmittelbarer Nähe des WIELS Contemporary Art Center.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Viola, Cello beziehungsweise Klavier – ›verbunden‹ ist (wobei es beim Klavier zwei Tänzer*innen sind – eine*r pro Hand) und beide während des Stücks aufeinander reagieren. Für die Bewegungen der Tänzer*innen sucht De Keersmaeker intuitiv nach Korrespondenzen mit den einzelnen Instrumenten, sowohl in der Musik als auch in den Gesten der Musiker*innen, welche die Instrumente spielen.[4]

Abb. 20: Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas, Vortex Temporum, *2015, © Anne Van Aerschot.*

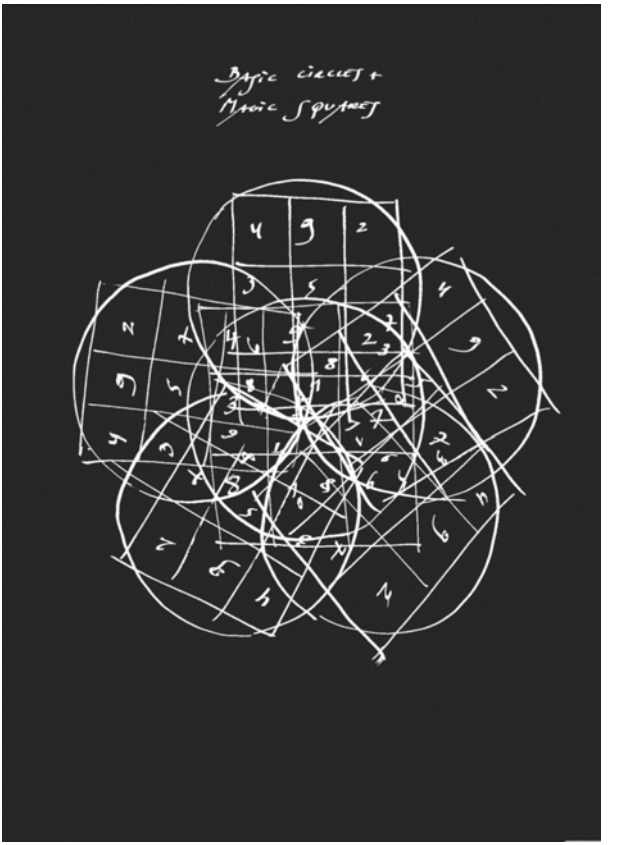
Die in Schwarz gekleideten Tänzer*innen folgen in der Choreografie dem Muster eines Vortex (Wirbel, Spirale) und kreisen – mal schnell, mal langsam – entlang von weissen Kreidekreisen auf dem schwarzen Tanzboden. Sie gehen, laufen, springen in die Höhe, während sie um die eigene Achse wirbeln. Als würden sie von einer Zentrifugalkraft beherrscht, bleiben sie jedoch immer innerhalb der weissen Kreidekreise. Daran orientieren sich auch die Musiker*innen, die De Keersmaeker nicht am Bühnenrand auftreten lässt, sondern in die Choreografie integriert: Auch sie sind schwarz gekleidet und gehen musizierend auf der Bühne umher; sogar der schwarze Klavierflügel wird plötzlich durch den Raum geschoben. Die fünf Kreidekreise am Boden, die durch einen sechsten Kreis verbunden werden, stehen für die sechs Instrumente und sind vom Publikum, das auf Stühlen frontal zum beleuchteten Bühnenraum ausgerichtet ist und in der Dunkelheit sitzt, gut erkennbar.[5]

4 Vgl. Cvejić u. De Keersmaeker 2013, o. S. »Dancing movement materializes the energy of music for the eyes«, beschreibt es De Keersmaeker in einem Interview über die Entstehung der Arbeit. Vgl. ebd.

5 Vgl. ebd. In der Publikation, die zu *Work/Travail/Arbeid* erschienen ist, sind einige Skizzen abgedruckt, die zeigen, wie De Keersmaeker die Kreidekreise komponiert und den Raum aufteilt. Die fünf Kreise, die sich gleichmässig überlappen, berühren sich alle an einem Punkt,

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 21: Anne Teresa De Keersmaeker, Basic Circles and Magic Squares, *Zeichnung. Abbildung aus Filipovic, Elena (Hg.):* Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. *Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 26.*



der gleichzeigt auch den Mittelpunkt des sechsten Kreises bildet, der die fünf Kreise miteinander verbindet. Jeder Kreis ist nach dem Prinzip des magischen Quadrats (»magic square«) aufgebaut, das De Keersmaeker oftmals braucht, um ihre Choreografien zu strukturieren. Vgl. Filipovic: Vertiginous Force 2015, S. 27. Die geometrische Aufteilung des Raumes war bereits in ihrer ersten choreografischen Solo-Arbeit, *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), zentral, die auf geometrischen Kreis- und Linienstrukturen basiert, vgl. Filipovic, Elena u. De Keersmaeker, Anne Teresa: Taking the Time for Time. Anne Teresa De Keersmaeker Interviewed by Elena Filipovic. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 35–47.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vortex Temporum, der Titel des Tanzstücks, geht auf das gleichnamige Schlüsselwerk (1994–96) spektraler Musik des Komponisten Gérard Grisey zurück und wird vom Ictus Ensemble live gespielt.[6] Obwohl die Komposition ursprünglich 40 Minuten dauert, ist De Keersmaekers Tanzstück ungefähr eine Stunde lang. Dies ist auf den ersten von zwei Teilen des Stücks zurückzuführen, der doppelt aufgeführt wird: Zuerst lässt De Keersmaeker die Musiker*innen den ersten Teil spielen, während die Tänzer*innen zuschauen; anschliessend tanzen die Tänzer*innen denselben Teil ohne Musik. Erst danach treten alle gemeinsam auf.

Als De Keersmaeker im Jahr 2013 vom WIELS Contemporary Art Center in Brüssel eingeladen wird, eine choreografische Arbeit für dessen Ausstellungsräume zu entwickeln, arbeitet sie gerade an ihrem Stück *Vortex Temporum*. Ausgehend von dieser Arbeit, die sie für die Black Box des Theaters konzipiert, schafft De Keersmaeker die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* für die weissen Ausstellungsräume des WIELS. Im Zitat zu Beginn des Kapitels 5.1 spricht De Keersmaeker über die beiden Arbeiten, die eng miteinander verknüpft sind und die mir im fünften Kapitel als Fallbeispiele dienen. Das Zitat beschreibt, dass bei *Work/Travail/Arbeid* in Bezug zu *Vortex Temporum* eine Verschiebung auf mehreren Ebenen stattfindet: von Schwarz zu Weiss, von Nacht zu Tag, von künstlichem zu natürlichem Licht, von Distanz zu Nähe, von Unbeweglichkeit zu Fluidität. Dabei scheint De Keersmaeker insbesondere auch die Rolle des Publikums zu interessieren, die sich aufgrund dieser Verschiebungen in den Arbeiten massgeblich unterscheidet. Da De Keersmaeker im Zitat jeweils zwei Begriffe einander gegenüberstellt, um verschiedene Aspekte der Verschiebung von *Vortex Temporum* zu *Work/Taravil/Arbeid* deutlich zu machen, schwingt zudem eine Vorstellung von Gegensätzlichkeit mit. Diese (vermeintliche) Gegensätzlichkeit wird in diesem Kapitel ebenfalls Thema sein.

5.2 White Cube_Black Box

Nachdem im vierten Kapitel aufgezeigt wurde, wie der Choreograf Boris Charmatz Tanzkunst und Museum einander gegenüberstellt und dies strategisch für sein Vorhaben im Musée de la danse nutzt, geht es hier um die Gegenüberstellung der Raummodelle White Cube und Black Box in Zusammenhang mit choreografischen Arbeiten im Museum. Meiner These zufolge kann der Binarismus White Cube_Black Box, der primär in der tanz-, theaterwissenschaftlichen und kunsthistorischen Forschung, aber auch von Künstler*innen diverser Disziplinen geschaffen wird, durch choreografische Arbeiten im Museum, wie jener von De Keersmaeker, überwunden werden.

6 Vgl. Brandstetter 2017, insbesondere S. 158–161; Cvejić u. De Keersmaeker 2013, o. S.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einleitend wird der Forschungsstand zu den beiden Raummodellen White Cube und Black Box, ihren Diskursen sowie ihrem Binarismus im Fokus stehen, während das Kapitel 5.5 De Keersmaekers choreografischen Arbeiten im Museum gewidmet ist. Aufgrund der Bedeutungsvarianten des Begriffs ›Black Box‹ im Kunstkontext, auf den noch genauer eingegangen wird, ist sogar ein zweifacher Binarismus auszumachen: einerseits in gegenwärtigen kunsthistorischen und filmwissenschaftlichen Diskursen, welche die Black Box als museumseigenes Raummodell, in dem Film und Videokunst ausgestellt wird, sehen und dieses dem White Cube entgegensetzen.[7] Andererseits wird die Black Box im Diskurs über choreografische Arbeiten im Museum oftmals als theaterspezifische Räumlichkeit gesehen, die dem White Cube als Ausstellungsraum als ebenfalls gegensätzlich gegenübergestellt wird.[8]

Im Folgenden wird aufgezeigt, dass sich die als White Cube und Black Box bezeichneten Raummodelle geschichtlich und politisch unabhängig voneinander entwickelt haben; sie unterscheiden sich somit nicht nur formal, sondern sind auch in einen je eigenen, langjährigen und noch immer andauernden Diskurs eingebunden. In der anschliessenden Gegenüberstellung der Raummodelle werden neben den Unterschieden auch die Gemeinsamkeiten deutlich gemacht und es wird erläutert, wo sich ihre Diskurse überschneiden und der Binarismus entstand. Nachfolgend wird auf die Problematiken des Binarismus White Cube_Black Box eingegangen und aufgezeigt, dass, obwohl De Keersmaeker selbst noch von Gegensätzlich-

7 Vgl. exemplarisch Breitwieser, Sabine (Hg.): White cube, black box. Vorträge und Reader zur Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark, Januar bis Juni 1996. Wien: EA-Generali Foundation 1996; Himmelsbach, Sabine: Vom »white cube« zur »black box« und weiter. Strategien und Entwicklungen in der Präsentation von Medienkunst im musealen Rahmen. In: Fleischmann, Monika u. Reinhard, Ulrike (Hg.): Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Heidelberg: whois 2004, S. 170–175; Manovich, Lev: Black Box – White Cube. Berlin: Merve 2005; Steyerl, Hito: White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs. In: Eggers, Maureen M. u.a. (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast 2005, S. 135–143; Steyerl, Hito: White Cube und Black Box. Kunst und Kino. In: dies.: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia + Kant 2008 (= republicart. Kunst und Öffentlichkeit, Bd. 8), S. 101–112; Uroskie 2014; Pantenburg, Volker: Black Box/White Cube. Kino und zeitgenössische Kunst. In: Groß, Bernhard u. Morsch, Thomas (Hg.): Handbuch Filmtheorie. Wiesbaden: Springer 2016, S. 1–17; Siewert, Senta: Performing Moving Images. Access, Archives and Affects. Amsterdam: Amsterdam University Press 2020 (= Framing film).

8 Vgl. exemplarisch Bishop 2011; Bishop: The Perils 2014; Büscher, Barbara (Hg.): Raumverschiebung. Black Box – White Cube. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7); Franko u. Lepecki: Editor's Note 2014; Moreno 2014; Bishop 2016; Bianchi, Pamela: Lo spettatore coreografato. O quando il teatro entra al museo. In: Itinera, 16/2018, S. 170–186; Bishop 2018; Franco u. Giannachi: Moving Spaces 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

keit spricht[9], der Binarismus in choreografischen Arbeiten tatsächlich überwunden werden kann.

Unter dem Begriff ›White Cube‹[10] wird ein Raummodell verstanden, das seit den 1920er Jahren im Kontext von Kunstausstellungen anzutreffen ist, jedoch genauso lange auch hinterfragt und kritisiert wird.[11] Das Paradebeispiel des White Cube lässt sich im MoMA in New York finden, das 1939 die Innenräume seines Neubaus für eine flexible Ausstellungsgestaltung konzipierte: Die frei beweglichen, vom Boden bis zur Decke reichenden weissen Stellwände sollten es ermöglichen, dass die Raumsituation für die jeweiligen Ausstellungsbedürfnisse angepasst werden kann.[12] Das Raummodell gewann über die Jahre an Popularität; im Deutschland der Nachkriegszeit war der White Cube bereits weit verbreitet und auch an der ersten documenta in Kassel im Jahr 1955 dominierten weisse Wände.[13] Der White Cube wurde als idea-

9 Vgl. Hoffmann u. De Keersmaeker 2017.

10 Der Begriff ›White Cube‹ stammt von Brian O'Doherty, der diesen in einem 1976 publizierten Text im Kunstmagazin Artforum erstmals benutzte. Die deutsche Übersetzung, »weiße Zelle«, stammt vom Kunsthistoriker Wolfgang Kemp aus dem Jahr 1996, vgl. O'Doherty u. Kemp 1996. Da sich dieser deutsche Begriff nicht durchgesetzt hat, wird in der vorliegenden Studie der originale Begriff von O'Doherty, der als allgemein anerkannt gilt, verwendet, vgl. dazu auch Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«. In: Ullrich, Wolfgang u. Vogel, Juliane (Hg.): Weiß. Ein Grundkurs. Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 29–63, S. 29; Kravagna, Christian: White Cube. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2006, S. 302–305; Lähnemann 2011, S. 113.

11 Vgl. Grunenberg, Christoph: The Modern Art Museum. In: Barker, Emma (Hg.): Contemporary Cultures of Display, New Haven: Yale University Press 1999 (= Art and Its Histories, Bd. 6), S. 26–49, S. 30, 38. Mit White Cube sei sowohl der Galerie- als auch der Museumsraum gemeint, wie Wolfgang Kemp erläutert, vgl. O'Doherty u. Kemp 1996, S. 121. Vgl. dazu auch Lähnemann 2011, S. 113.

12 Weisse Ausstellungsräume waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur im MoMA in New York anzutreffen, auch die Nationalsozialisten bevorzugten sie, vgl. dazu Grunenberg, Christoph: The Politics of Presentation. The Museum of Modern Art, New York. In: Pointon, Marcia Rachel (Hg.): Art Apart. Art Institutions and Ideology Across England and North America. Manchester: Manchester University Press 1994, S. 192–210. Vgl. auch Berlinische Galerie (Hg.): Beyond the White Cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute. Dokumentation zum Symposium in der Berlinischen Galerie am 25.3.2011. Berlin: Berlinische Galerie 2011, S. 14; Filipovic, Elena: The Global White Cube. In: On Curating, 22/2014, S. 45–63, hier S. 46.

13 Vgl. Grasskamp, Walter: The White Wall. On the Prehistory of the White Cube. In: On Curating, 9/2011, S. 78–89, hier S. 88. An der zweiten documenta vier Jahre später platzierte deren Leiter Arnold Bode die Skulpturen im Aussenbereich in »open air white cubes«, indem er weisse Wände um die Skulpturen herum anordnete, die gegen oben offen waren, so Grasskamp.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

les Raummodell für bildende Kunst gesehen, da er unter anderem Neutralität, Ordnung, Fortschritt, westliche Modernität und Universalität suggerierte.[14]

Der Künstler und Kunstkritiker Brian O'Doherty führt in seinen vier Essays, die zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin Artforum erschienen sind und 1986 als Sammelband mit dem Titel *Inside the White Cube* publiziert wurden, den Begriff ›White Cube‹ ein.[15] Er lenkt damit die Aufmerksamkeit auf das Raummodell, das zum Zeitpunkt seiner Publikation zwar nicht mehr neu war, jedoch bisher noch nicht in der Form theoretisch besprochen wurde.[16] Er beschreibt kritisch, wie der gleichmässig beleuchtete weisse Galerie- und Museumsraum die darin ausgestellte Kunst von allem abschirme, was ausserhalb existiere, und es somit nichts gebe, was die Betrachter*innen vom Kunstwerk ablenken könne.[17] Gelange ein Objekt in den White Cube, werde es zum Kunstwerk, so O'Doherty.[18] Er hält fest, dass der White Cube das Kunstwerk mit seinen vier Wänden und den strengen Gesetzen, die in ihm vorherrschen, »rahmt« und somit als historisches, ideologisches und ästhetisches Konstrukt zu verstehen sei, das nicht neutral sei, wie es ihm zuzuschreiben versucht wird.[19]

Seit O'Doherty haben sich viele Kunsthistoriker*innen, Kritiker*innen und Kurator*innen zum White Cube auf kritische Weise geäussert. Insbesondere ab Mitte der 1980er Jahre rückten die Geschichte der Ausstellung und somit auch ihre Räumlichkeiten in den Fokus der kunsthistorischen Forschung.[20] Der Kunsthistoriker Christoph Grunenberg, der 1999 »the reasons behind the global success and continuing authority of the white cube«[21] anhand des MoMA in New York untersucht, sieht in dessen weissen Wänden die physische Materialisierung der selektiven Aneignung der Moderne durch das Museum.[22] Der Aspekt der Selektion und damit

14 Vgl. Filipovic 2014, S. 46.

15 Vgl. O'Doherty 1997. O'Doherty hat später offengelegt, dass viele Personen zu der Zeit über ähnliche Fragen nachgedacht haben, vgl. Sheikh 2009. Zum Werk O'Dohertys und zum Kontext, in dem er als Kritiker und Installationskünstler diese Texte geschrieben hat, vgl. Lähnemann 2011.

16 Der weisse Museumsraum wurde jedoch bereits vor O'Doherty kritisiert, vgl. Grunenberg 1999, S. 39–40; Cain 2017.

17 Vgl. O'Doherty u. Kemp 1996, S. 9.

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. ebd., S. 10. Vgl. auch Sheikh 2009; Guy 2016, S. 16. Der Körper im White Cube wird zu Beginn von Kap. 6 thematisiert.

20 Vgl. Grassmann 2011, S. 78. Vgl. exemplarisch Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München: DKV 1986 (= Kunstgeschichte und Gegenwart). Kritik am White Cube gab es jedoch schon vorher, vgl. exemplarisch Grunenberg 1999, S. 39–40.

21 Ebd., S. 26.

22 Vgl. Grunenberg 1994, S. 192–210. Vgl. auch Grunenberg 1999. Der Architekturhistoriker Mark Wigley macht eine Unterscheidung zwischen den Farben »off-white«, die in Deutschland verbreitet war, und »white white« im MoMA in New York ab 1939, vgl. Eliasson, Olafur; Wigley,

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einhergehenden Exklusion wird im Diskurs um den White Cube oftmals thematisiert: Der Kunsttheoretiker und Kurator Peter Weibel setzt in seinem Aufsatz *Beyond the White Cube* von 2007, der 1997 unter dem Titel *Inklusion: Exklusion* auf Deutsch erschienen ist, den White Cube mit der westlichen Kultur gleich. Er argumentiert, dass der White Cube ein Synonym für Exklusion sei und nicht nur ästhetische Abweichungen, sondern auch andere Kunstkonzepte sowie die Kunstproduktion von »fremden und anderen« Menschen, Kulturen, Geschlechtern, Religionen und Stimmen von den Ausstellungsdisplays des White Cube ausgeschlossen wurden.[23] So plädiert Weibel nicht nur für eine Dekonstruktion des White Cube, sondern auch der »White Art«, die er als »Western Art« definiert.[24]

2005 merkt die Kunsthistorikerin und Kuratorin Elena Filipovic in ihrem Text über *The Global White Cube* an, dass nicht nur der White Cube, sondern auch seine Betrachter*innen idealisiert würden: »The ideal viewer (white, middle-class) is also constructed – well behaved, solemn, disembodied, and able to focus on the singularity of the work of art with an uninterrupted gaze.«[25] Filipovic, die O'Dohertys Essays in Zusammenhang mit dem globalen Phänomen der internationalen Kunstschauen (wie der Biennale, der documenta und der Manifesta) bespricht, verweist mit Catherine David auf die künstlerische Leiterin der documenta X (1997). Diese legt im Einführungstext des Ausstellungskatalogs nahe, dass viele zeitgenössische ästhetische Praktiken und ihre heutigen Medien »die (räumlichen, zeitlichen und ideologischen) Grenzen des ›white cube‹« sprengten, was auch in der documenta X thematisiert werde.[26] In der darauffolgenden documenta 11 (2002) des Kurators Okwui

---

Mark u. Birnbaum, Daniel: The Hegemony of TiO2. A Discussion on the Colour White. In: Eggel, Caroline (Hg.): Your Engagement Has Consequences: On the Relativity of Your Reality. Baden: Lars Müller Publishers 2006, S. 241–251, hier S. 241. Zur weissen Farbe in der Architektur der 1920er und 1930er Jahre vgl. weiter unten in diesem Kapitel sowie Wigley, Mark: White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, MA: MIT Press 1995; Steyerl 2005; Steyerl 2008.

23 Vgl. Weibel, Peter: Beyond the White Cube. In: Buddensieg, Andrea u. Weibel, Peter (Hg.): Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective. Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 138–149, S. 142–143. Vgl. auch Weibel, Peter (Hg.): Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Köln: DuMont 1997.

24 Vgl. Weibel 2007, S. 142.

25 Filipovic 2014, S. 45. Filipovics Text, der 2014 in der Zeitschrift *On Curating* gedruckt wurde, ist erstmals 2005 in der Publikation *Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe* erschienen, vgl. Vanderlinden, Barbara u. Filipovic, Elena (Hg.): Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe. Cambridge, MA: MIT Press 2005.

26 Vgl. David, Catherine: Vorwort. In: documenta X Kurzführer. Ostfildern: Hatje Cantz 1997, S. 11–12; Filipovic 2014, S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Enwezor, so Filipovic, habe jedoch eine »Rückkehr zur Ordnung« und zum »unvermeidbaren« White Cube stattgefunden.[27] Die Autorin kritisiert die Universalität des White Cube, der sich als international anerkannter Ausstellungsrahmen durchgesetzt habe, unabhängig davon, wo er sich befinde und was darin ausgestellt werde.[28] Gleichzeitig stellt sie die Frage, wie es sich mit der Kunst von wenig bekannten Künstler*innen oder jener Kunst verhalte, die nicht immer sofort als solche zu erkennen ist, wenn der White Cube hinter sich gelassen und sie in Räumen ausgestellt werde, die sich nicht als »Kunstbastionen« bekannt geben.[29] Den White Cube mit einem anderen Modell zu ersetzen, das als neuer Standard dienen soll, sieht Filipovic jedoch nicht als Lösung, genauso wenig wie Kunst nur noch in zerbröckelnden Industriegebäuden auszustellen.[30] Sie lässt in ihrem Text die Künstlerin und Filmemacherin Hito Steyerl zu Wort kommen, die an der Suche nach anderen Räumen für Kunst kritisiert, dass die Mechanismen des White Cube auch auf diese ausgedehnt würden.[31]

Die Kunsthistorikerin Charlotte Klonk unterstellt O'Doherty in ihrem Aufsatz von 2015, dass er den Mythos um den White Cube selbst kreiert habe, da es die uniforme weisse Zelle gar nie gegeben habe.[32] Zudem schreibt sie von einem Ende der Dominanz des White Cube, das sich ihrer Meinung nach durch zahlreiche Kriti-

27 Vgl. ebd., S. 54. Filipovic rückt in ihrem Text zudem die Zwangslage in den Fokus, in der sich viele Kurator*innen befinden: Eine Ausstellung verstricke die Zuschauer*innen nämlich nicht nur in einen physischen und intellektuellen, sondern auch immer in einen ideologischen Raum, vgl. ebd., S. 46.

28 Vgl. ebd., S. 51.

29 Vgl. ebd. Sie verweist damit auf den Effekt, den der White Cube auf die darin ausgestellte Kunst haben kann. Darüber schreibt bereits O'Doherty, vgl. O'Doherty u. Kemp 1996, S. 10.

30 Vgl. Filipovic 2014, S. 59.

31 Vgl. ebd., S. 58–59. Filipovic nennt keine Originalquelle für Steyerls Zitat. Auf Steyerl, die sich sowohl zum White Cube als auch zur Black Box äussert, wird in Kap. 5.4 genauer eingegangen. Vgl. zudem Steyerl 2005; Steyerl 2008.

32 Vgl. Klonk, Charlotte: Myth and Reality of the White Cube. In: Murawska-Muthesius, Katarzyna u. Piotrowski, Piotr (Hg.): From Museum Critique to the Critical Museum. London: Routledge 2015, S. 67–79, hier S. 67. Klonk argumentiert, dass die weissen Wände des Museums über die Jahre als Projektionsfläche für unterschiedliche Visionen der Gesellschaft dienten und sich ihre Bedeutung somit auch verändert habe. Vgl. auch Klonk, Charlotte: Wie die weiße Wand ins Museum kam und der White Cube zum Mythos wurde. In: Engler, Martin u. Hollein, Max (Hg.): Gegenwartskunst. 1945 – heute im Städel Museum. Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 311–319. O'Doherty, der sich 2006 im Rahmen eines Vortrags an der Columbia University nochmals zum White Cube äussert, meint, dass der »Niedergang der Malerei als vorherrschende Form jedoch […] die Reinheit des weißen Raums gefährdet. Daher können wir nun auch von einer Anti-White-Cube-Mentalität sprechen«, vgl. O'Doherty, Brian: Atelier und Galerie. Berlin: Merve 2012, S. 87.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ken und Symposien zum Thema ankündige.[33] Dieser Meinung steht der zwei Jahre zuvor erschienene Text *The Return of the White Cube* (2013) des Kunsthistorikers und Kurators Igor Zabel gegenüber, der sich damit auf die documenta 11 von Enwezor bezieht.[34] Zabel stellt die Frage, ob der White Cube gar nie wirklich verschwunden sei, sondern in Wahrheit seit Jahren die Norm darstelle.[35] Auch Raummodelle, die sich mit der Charakteristik »Beyond the White Cube« rühmen, würden diesen als Referenzpunkt nehmen, so Zabel.[36] Obwohl neben Kurator*innen und Kunsthistoriker*innen auch bildende Künstler*innen seit jeher scharfe Kritik am White Cube üben, sei er laut Zabel nach wie vor die bevorzugte Raumsituation geblieben und alles, was vom klassischen White Cube abweiche, werde weiterhin als experimentell bezeichnet.[37] Der Autor schliesst daraus, dass es von Künstler*innen ebenso wie von Kurator*innen eine aktive Strategie erfordere, die Möglichkeiten, Grenzen und Bedeutungen des White Cube aufzuzeigen, was sich auch als Chance für das Raummodell herausstellen könne.[38] Dies erinnert an eine Aussage Grunenbergs von 1999, in der er die Langlebigkeit des White Cube darauf zurückführt, dass das Raummodell ständig erneuert und transformiert werde, um den neusten Entwicklungen in der Kunst der Gegenwart und in den Museumskonzepten zu entsprechen.[39]

---

33 Vgl. Klonk 2015, S. 67. Ein Beispiel wäre das bereits erwähnte Symposium in Berlin, vgl. Berlinische Galerie 2011. 2012 fand im Sprengel Museum in Hannover zudem das Symposium *White Cube – Right Cube?* statt, vgl. Symposium White Cube – Right Cube? 2012.

34 Vgl. Zabel, Igor: The Return of the White Cube. In: Manifesta Journal, 1/2003, S. 18–27.

35 Vgl. ebd., S. 18.

36 Vgl. ebd. Als eine Alternative zum White Cube sei die ›Yellow Box‹ von Chang Tsong Zung, einem Galeristen aus Hongkong, zu nennen, die er in den frühen 2000er Jahren in Zusammenarbeit mit anderen Kunstschaffenden entwickelte. Vgl. dazu Gladston, Paul; Howarth-Gladston, Lynne u. Chang, Tsong Zung: Inside the Yellow Box. Cultural Exceptionalism and the Ideology of the Gallery Space. In: Journal of Curatorial Studies, 6, 2/2017, S. 194–211. »Beyond the White Cube« bleibt beliebt und ist beispielsweise in den Texten von Campbell-Dollaghan und Weibel sowie in mehreren Titeln von Symposien zum Thema enthalten, vgl. dazu Weibel 2007; Campbell-Dollaghan 2013.

37 Vgl. Zabel 2003, S. 22. Es fällt auf, dass in Berichten über Ausstellungen mit alternativen Ausstellungsräumen oft hervorgehoben wird, dass es sich diesmal eben nicht um einen White Cube handelt. Vgl. dazu beispielsweise Campbell-Dollaghan 2013. Daniel Buren, Joseph Kosuth, Robert Barry, Christo und andere Künstler*innen dieser Generation setzten sich in den 1960er Jahren mit dem Galerie- und Museumsraum und dessen Bedeutung für die Kunstproduktion auseinander und übten sich in ›Institutional Critique‹, vgl. Buren, Daniel: Notes on Work and Installation 1967–75. In: Studio International, 190, 977/1975, S. 124–129. Der Kunsthistoriker Ingmar Lähnemann schreibt in seiner Dissertation *Inside and outside the White Cube* (2011) über den White Cube als Institution und die Kritik bildender Künstler*innen, vgl. Lähnemann 2011, S. 257–307. Zur Institutional Critique vgl. Kap. 2.3 und 3.5 dieser Studie.

38 Vgl. Zabel 2003, S. 27.

39 Vgl. Grunenberg 1999, S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anders als der Begriff ›White Cube‹, der ausschliesslich im Ausstellungskontext verhandelt wird, ist der Begriff ›Black Box‹ in unterschiedlichen Kontexten präsent und hat somit viele Bedeutungsvarianten: Als Black Box wird im heutigen Sprachgebrauch zunächst sowohl das bruch- und feuersichere Gehäuse bezeichnet, das sich in jedem Flugzeug befindet und wichtige Flugdaten sowie Geräusche im Cockpit speichert, als auch ein Teil eines kybernetischen Systems, dessen Aufbau und innerer Ablauf erst aus den Reaktionen auf eingegebene Signale erschlossen werden können.[40] Angelehnt an dieses Verständnis kann die Bezeichnung ebenfalls als Metapher für einen geschlossenen Bereich fungieren, der nicht oder nur teilweise erforscht und analysiert werden kann.[41]

Wenn im Kunstkontext von Black Box gesprochen wird, ist damit zwar immer ein Schwarzraum gemeint; welche Kunst er beherbergt, muss jedoch noch präzisiert werden. Unter dem lateinischen Begriff ›Camera obscura‹ (dunkle Kammer) ist beispielsweise die seit Jahrhunderten für die Herstellung von Bildern benutzte Vorgängerin der Fotokamera gemeint.[42] Mit Parallelen zum Schattentheater, einer von hinten beleuchteten Seidenleinwand, auf der Figuren Schatten werfen, wurde 1895 von den Brüdern Lumière mit dem Kino eine Black Box erfunden, die bis heute beliebt ist: Typischerweise beobachten Zuschauer*innen darin von fixen Sitzreihen aus, ihre »Körper – ganz Auge – stillgestellt und das noch verbleibende Licht gelöscht«, Projektionen, die auf eine weisse (Lein-)Wand gerichtet werden.[43] Doch auch in Zusammenhang mit dem Theater kann von einer Black Box gesprochen werden. So wird damit die Ablösung der ›Guckkastenbühne‹ bezeichnet, in der Zuschauer*in-

40 Vgl. Bellenbaum, Rainer: Black Box. In: Texte zur Kunst, 66/2007, S. 38–42, hier S. 39–40.

41 Vgl. Zaunschirm, Thomas: Black Cube und White Box. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 75–87, hier S. 77.

42 Vgl. Beil, Ralf: Der Schwarzraum. Phänomen, Geschichte, Gegenwart. In: ders. (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 9–24, hier S. 10–11. Beil schreibt eine *Kleine Geschichte des Schwarzraums*, vgl. ebd., S. 10–15. Vgl. zudem Ganz, Thomas: Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1994. Zur ›Camera obscura‹ vgl. Mannoni, Laurent u. Crangle, Richard: The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema. Exeter: University of Exeter Press 2000 (= Exeter studies in film history), S. 3. Roland Barthes hingegen bezeichnet den Fotoapparat als »camera lucida« (helle Kammer), vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

43 Vgl. Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 14–15. Zu den Gebrüdern Lumière vgl. unter anderem Mannoni u. Crangle 2000, S. 450. Es ist jedoch anzumerken, dass der Kinoraum keine vollkommene Black Box ist, da Projektionen eine weisse Wand erfordern und auf einer schwarzen Wand nichts projiziert werden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nensaal und Bühne durch ein Proszenium voneinander getrennt sind.[44] Als Gegensatz zur ›Guckkastenbühne‹ zeichnet sich die Black Box durch einen flexiblen leeren Theaterraum mit schwarzen Wänden, Decke und Boden aus, der je nach Anforderung anders eingerichtet oder ausgeleuchtet werden kann.[45] Die sogenannten ›Black Box Theater‹ kamen in den 1960er und 1970er Jahren auf, gehen auf ein Konzept des Architekten und Bühnenbildners Adolphe Appia (1862–1928) zurück und sind bis heute weit verbreitet.[46] Der Theaterwissenschaftler Jens Roselt versteht die Idee *The Empty Space* (1968) des Theaterregisseurs Peter Brook, indem er einen leeren Raum beschreibt, der neben einer zuschauenden und einer agierenden Person nichts weiter braucht, um Theater aufzuführen (»an act of theatre«), als Vorgängerin der Black Box.[47] Der schmucklose Raum als Aufführungsort kann auch ausserhalb von Theaterbauten eingerichtet werden, beispielsweise in Fabriken, Scheunen oder Schlachthöfen.[48]

Im Museumskontext wird der Begriff ›Black Box‹ ebenfalls gebraucht: 2001 befasste sich das Kunstmuseum Bern in einer Ausstellung mit der Black-Box-Situation im Museum, die in den 1960er Jahren als technische Einrichtung zur Film- und Videobetrachtung in den Museumskontext einzog.[49] Dafür wird ein Ausstellungsraum abgedunkelt und mit einem Vorhang verschlossen, um der*dem Zuschauer*in darin eine immersive Sichtung der bewegten Bilder zu ermöglichen.[50] Weiter gibt es im Museum auch Installationen, die in Schwarzräumen eingerichtet werden, wie beispielsweise Lucio Fontanas *Ambiente nero* (1949), Daniel Spoerris *Tastlabyrinth* (1961) oder einige der Lichtinstallationen von Olafur Eliasson, wie *Model for a timeless garden* (2011).[51] Es gilt folglich, dass bei der Verwendung

44 Zur ›Guckkastenbühne‹ vgl. Roselt 2014, S. 262. Wie die Performance- und Theaterwissenschaftlerin Shannon Jackson anmerkt, ist die Black Box eine Form des Theaterraumes, die auf einen Raum mit Proszenium-Bühne reagierte, und somit nicht mit ›dem‹ Theater gleichzusetzen, vgl. Jackson 2014, S. 57.

45 Vgl. Wiles 2003, S. 254.

46 Vgl. ebd. Vgl. auch Bablet, Denis u. Bablet, Marie-Louise: Adolphe Appia, 1862–1928. Darsteller – Raum – Licht. Eine Ausstellung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Übers. v. Guido Meister. Überarb. Aufl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982.

47 Vgl. Roselt 2014, S. 264. Vgl. zudem Brook 2008 [1968], S. 11. In Verbindung zu Brook schlägt Roselt ausserdem einen Bogen zu den Forderungen des Theatertheoretikers Antonin Artaud, der 1932 ein Raummodell ohne architektonisch fixierte Trennung von Bühne und Zuschauer*innensaal entwirft, vgl. Roselt 2014, S. 264.

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. Bellenbaum 2007, S. 39. Senta Siewert befasst sich zudem in einem kurzen Kapitel ihrer Publikation mit dem Einzug der Filmkunst ins Museum, der in New York und Frankreich bereits in den 1930er Jahren stattfand, vgl. Siewert 2020, S. 54–60, insbesondere S. 55.

50 Vgl. Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 10.

51 Zu Fontana und Spoerri vgl. Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 16–17. Zu Eliasson vgl. Reust, Hans Rudolf: Olafur Eliasson. Yet Untitled. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Begriffs ›Black Box‹ im Kunstkontext immer präzisiert werden muss, ob vom theatralen, kinematischen oder musealen Raummodell gesprochen wird. In der vorliegenden Studie ist damit in erster Linie, wenn nicht anders angegeben, das Raummodell des Theaters gemeint.

5.3 Zur Gegenüberstellung und Überschneidung der Diskurse der Raummodelle

Nachdem den Ursprüngen der einzelnen Raummodelle Black Box, White Cube und ihren Diskursen nachgegangen wurde, geht es im Folgenden um ihre Gegenüberstellung. Welche Eigenschaften teilen sie, wodurch unterscheiden sie sich und wo überschneiden sich ihre Diskurse? Zudem soll aufgezeigt werden, wie ebendiese Überschneidung dazu führte, dass die Black Box als Raummodell an Relevanz gewann und der erwähnte Binarismus White Cube_Black Box entstand, und welche Rolle die choreografischen Arbeiten im Museum dabei spielen.

Beide Raummodelle existierten natürlich bereits, bevor ein Begriff dafür gefunden wurde. Doch während O'Doherty den White Cube in den 1970er Jahren einer ersten umfänglichen Analyse unterzog, blieb eine grundsätzliche Reflexion des Kunstparameters der Black Box lange aus: Anders als beim Begriff ›White Cube‹, der 1976 von O'Doherty eingeführt wurde, ist die Verwendung des Begriffs ›Black Box‹ schwieriger herzuleiten, was wohl auf dessen Bedeutungsvarianten zurückzuführen ist.[52] Letzterer wurde ab den 1980er Jahren in der theaterwissenschaftlichen Forschung vereinzelt benutzt.[53] Obwohl die Räumlichkeiten von Kino respektive Theater zentrale Forschungsthemen der Medien-, Film- und Theaterwissenschaft bilden, wird der Begriff ›Black Box‹ bis heute nicht einheitlich verwendet.[54] Im Ver-

---

in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 108–113.

52 Bei beiden Raummodellen hat sich der englische Begriff durchgesetzt, vgl. zum White Cube S. 176, FN 10 in dieser Studie.

53 Büscher, Eitel und Pilgrim halten fest, dass die Black Box als Bühnenraum wenig untersucht wurde, vgl. Büscher, Barbara; Eitel, Verena Elisabet u. Pilgrim, Beatrix von: Einleitung. In: Büscher, Barbara (Hg.): Raumverschiebung. Black Box – White Cube. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7), S. 5–8, hier S. 6.

54 Exemplarisch formuliert der Theaterwissenschaftler Max Herrmann mit »Bühnenkunst ist Raumkunst« die Wichtigkeit des Raumes für die Theaterwissenschaft, vgl. Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis [1931]. In: Corssen, Stefan (Hg.): Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Tübingen: Niemeyer 1998 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 24), S. 152–163, hier S. 153. Zum Theaterraum vgl. exemplarisch Koneffke, Silke: Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900–1980. Berlin: Reimer 1999; Wihstutz, Ben-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gleich zum White Cube wurde auch der Kritik an der Black Box geringere Beachtung geschenkt: Während zwar zahlreiche Aspekte des Kinos sowie des Theaters, wie beispielsweise die Passivität des Publikums im dunklen Zuschauer*innensaal, in der Forschung breit besprochen wurden, blieb eine Hinterfragung der Räumlichkeit der Black Box im Stil des kritischen White-Cube-Diskurses jedoch aus.[55]

Ein Grund dafür könnte das Fehlen einer vergleichbar provokativen Schrift wie jener O'Dohertys sein, die den Diskurs hätte anstossen und worauf explizit hätte Bezug genommen werden können. Doch während sich die Kritik an der Institution Museum auch gegen den White Cube richtete, galt die Kritik an der Institution Theater mehr dem Theater- und Tanzsystem als solchem und weniger dessen Innenraum, wie die bisher besprochenen Fallbeispiele in dieser Studie aufzeigen: Die Choreograf*innen des Judson Dance Theater zogen in den 1960er und 1970er Jahren andere Aufführungsorte dem Theater zwar vor, sie funktionierten jedoch viele ihrer alternativen Innenräume zu Black Boxes um, indem sie beispielsweise den Kirchenraum verdunkelten, Bestuhlung an den Wänden entlang aufstellten und den Bühnenraum mit Scheinwerfern beleuchteten.[56] Auch die Konzepttanz-Choreograf*innen bevorzugen nach wie vor meistens die Black Box, dies sogar in ihren Arbeiten, die institutionskritisch gegenüber dem Theater waren, wie beispielsweise Le Roys Arbeit *Untitled* (2005) aufzeigt.[57]

Ein weiterer Grund für die vergleichsweise geringe theoretische Auseinandersetzung mit der Black Box könnte sein, dass es sich bei der Black Box nur um eine

---

jamin u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. Paderborn: Fink 2010; Kotte 2013. Zum Kinoraum vgl. exemplarisch Riesinger, Robert (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus Publikationen 2003 (= Film und Medien in der Diskussion, Bd. 11); Frohne, Ursula (Hg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München: Fink 2012; Aab, Vanessa: Kinematographische Zeitmontagen. Zur Entwicklungsgeschichte des Kinos. Marburg: Schüren 2014 (= Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd. 47). Christoph Rodatz vergleicht in seiner Dissertation den Theater- mit dem Kinoraum, vgl. Rodatz, Christoph: Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und ausserhalb von Theaterräumen. Bielefeld: transcript 2010 (= Theater, Bd. 23), S. 92.

55 Zur Passivität des Publikums vgl. exemplarisch Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: dies.; Risi, Clemens u. Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin: Theater der Zeit 2004 (= Recherchen, Bd. 18), S. 11–26, hier S. 12–13; Nash, Mark: Art and Cinema. Some Critical Reflections (2005 Postscript). In: Leighton, Tanya (Hg.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing in association with Afterall 2008, S. 444–459, hier S. 447.

56 Dies wird anhand der Fotos der Aufführungen, die im Katalog der Judson-Dance-Theater-Ausstellung im MoMA New York abgebildet sind, deutlich, vgl. Janevski u. Lax 2018, S. 33, 101–111, 142, 163, 165. Auch Haitzinger schreibt, dass die Black Box allgemein weniger institutionskritisch konnotiert sei als der White Cube, vgl. Haitzinger 2019, S. 185.

57 Vgl. dazu Kap. 3.3. Le Roy adaptierte diese Arbeit ausserdem für seine Ausstellung in Barcelona.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Variante des Theaterraumes handelt; so ist beispielsweise der Theaterraum mit Proszenium-Bühne ebenfalls weit verbreitet.[58] Explizite Kritik an der Black Box habe ich in meinen Recherchen nur im Zusammenhang mit dem Choreografen Jérôme Bel gefunden: Lepecki sieht in Bels früher Arbeit *Jérôme Bel* (1995) das Fundament der Tanzkunst angefochten, »by operating a thorough dismantling of the black box, a parody of its optical, acoustic, representational and spatial modernist presuppositions«[59]. Die Black Box werde laut Lepecki als Ruine präsentiert, was als Anspielung auf die Debatte zum Museum als Mausoleum sowie auf die Publikation *On the Museum's Ruins* (1993) von Douglas Crimp gedeutet werden kann.[60]

Im Ausstellungskontext, in dem verdunkelte Museums- und Galerieräume für Video- und Film-Projektionen bereits seit den 1960er Jahren existieren, wurde der Begriff ›Black Box‹ erst seit den 1990er Jahren benutzt, um diese zu beschreiben.[61] In dieser Zeit nimmt ebenfalls das Interesse an der Black Box als museales – wenn noch nicht als theatrales – Raummodell zu. Dies geschieht simultan mit einem stetig zunehmenden Interesse an seiner Gegenüberstellung mit dem White Cube. Da die Black Box vermehrt als Gegenparadigma zum White Cube besprochen wird, ist anzunehmen, dass damals gerade deswegen das Interesse der Kunstgeschichte an der Black Box grösser war als in der Theaterwissenschaft.[62] Während sich beispielsweise Claire Bishop im Jahr 2008 mit der Verwendung des Begriffs ›Black Box‹ im

58 Jackson hält beispielsweise fest, dass die Black Box kein Äquivalent zum Theater sei, sondern nur eine Variante, vgl. Jackson 2014, S. 57. In der vorliegenden Studie wurde jedoch auch aufgezeigt, dass nicht alle Choreograf*innen und Wissenschaftler*innen diese Unterscheidung machen; so haben Trisha Brown, Susan Rosenberg sowie André Lepecki die Proszenium-Bühne mit einer Black Box gleichgesetzt. Vgl. dazu S. 77 respektive S. 103–104 dieser Studie.

59 Lepecki 2004, S. 175.

60 Vgl. ebd. sowie Crimp 1993. Zum Museum als Mausoleum vgl. Kap. 4 dieser Studie.

61 Zum Einzug der Black Box in das Museum vgl. Bellenbaum 2007, S. 39. Zur Begriffsverwendung im Museumskontext vgl. Bishop 2018, S. 29. So trägt beispielsweise eine Ausstellung im Museum der Moderne in Salzburg im Jahr 1996 den Begriff ›Black Box‹ im Titel, vgl. Breitwieser 1996.

62 Mit der Ausstellung *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst* im Kunstmuseum Bern im Jahr 2001 erscheint die erste tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Thema, vgl. Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001. Beil benutzt in diesem Ausstellungskatalog den deutschen Überbegriff ›Schwarzraum‹ in Zusammenhang mit dem musealen Raummodell. Die Kunsthistorikerin Katharina de Andrade Ruiz benutzt in einem französischen Text über De Keersmaeker den Begriff ›boîte noire‹, vgl. Andrade Ruiz, Katharina de: Penser la danse comme exposition. Work/Travail/Arbeid, Anne Teresa De Keersmaeker. In: 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), S. 157–161, hier S. 158–159.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kontext der bildenden Kunst auseinandersetzt, bleibt eine Herleitung für dessen Verwendung in der Theater-, Film- und Medienwissenschaft noch aus.[63]

Die Black Box als verdunkelter Raum für Film- und Videoprojektionen im Museum wird dabei durchaus als Konkurrenz zum White Cube gesehen: Für den Kurator Chris Dercon, der ursprünglich Theaterwissenschaft studiert hat, bleibe die Black Box im Museum ein White Cube, der nur schwarz gestrichen worden sei.[64] Der Philosoph und Kunstkritiker Boris Groys sieht 2001 mit dem Einzug der Black Box in das Museum den Untergang des White Cube heraufdämmern.[65] Auch der Medienwissenschaftler Rainer Bellenbaum weist darauf hin, dass der Einzug der Black Box ins Museum in den 1960er Jahren mit dem Rückzug des White Cube einherging.[66] O'Doherty selbst scheint ähnlicher Meinung zu sein, wenn er 2012 schreibt: »The greatest breach in the white cube's walls was the invasion of film and video.«[67] Diese Beispiele zeigen deutlich, dass die Black Box im kunsthistorischen Diskurs jener Zeit in erster Linie als Präsentationsraum für Film- und Videokunst verstanden wird. So wird die Black Box dem White Cube als Pendant gegenübergestellt und damit ein Binarismus geschaffen.[68]

---

63 Vgl. Bishop 2018, S. 29. In meinen Recherchen zur erstmaligen Verwendung des Begriffs ›Black Box‹ in Zusammenhang mit dem Kinoraum bin ich auf das Filminstitut in Düsseldorf gestossen, das 1983 für Filmvorführungen des Filmforums eine Black Box eingerichtet hatte. Heute heisst das Kino des Filmmuseums in Düsseldorf Black Box, vgl. Filmmuseum Geschichte o. D. Nicole Haitzinger geht in ihrem Text von 2019 kurz auf den Begriff ›Black Box‹ ein, wobei sie sich auch auf Bishop beruft, vgl. Haitzinger 2019.

64 Vgl. Dercon, Chris: Sonnenflügel – Mondtrakt. In: Uwe M. Schneede (Hg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln: DuMont 2000, S. 65–80, hier S. 76. Vgl. zudem Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 9. Dercon bezieht sich unter anderem auf den Fotokünstler Jeff Wall, der sich ebenfalls zur Thematik äusserte: »Das Wort ›Museum‹ scheint mit Tageslicht assoziiert, während das Kino einen dunklen Raum voraussetzt. Von Anfang an erhob das Museum den Anspruch, ein Universalmuseum zu sein. Dann aber muss es neben dem Tag auch die Nacht in sich bergen, dann muss das Museum auch Dunkelräume bekommen.« Dercon, Chris: Man kann ein Museum sein oder man kann modern sein, aber man kann nicht beides sein. In: Huber, Hans Dieter; Locher, Hubert u. Schulte, Karin (Hg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen. Ostfildern: Hatje Cantz 2002, S. 163–178, hier S. 172–173.

65 Vgl. Groys, Boris: Zur Ästhetik der Videoinstallation. In: Pakesch, Peter (Hg.): Stan Douglas. Le Détroit. Basel: Schwabe 2001 (= Kunsthalle Basel, Bd. 2001/44), o. S. Vgl. zudem Steyerl 2005, S. 140.

66 Vgl. Bellenbaum 2007, S. 39. Bellenbaum verweist auf institutionskritische Künstler*innen wie Buren, Asher und Weiner und beschreibt die Black Box im Museum »weniger als Kino, eher als dessen Zitat, gerahmt und perspektiviert vom hellen Umraum«, vgl. ebd., S. 40. Vgl. ferner Manovich 2005, S. 126–127; Nash 2008 [2005], S. 444.

67 O'Doherty, Brian: Boxes, Cubes, Installations and Money. Berkeley, CA: University of California Press 2018, S. 330.

68 In folgenden Publikationen ist dies auch der Fall: Himmelsbach 2004; Steyerl 2005; Steyerl 2008; Balsom, Erika: Architectures of Exhibition. In: dies.: Exhibiting Cinema in Contemporary Art. Amsterdam: Amsterdam University Press 2013, S. 27–64; Elsaesser, Martin: Das kine-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In der bereits mehrfach erwähnten Publikation zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern in 2001, in der die Black Box im Museum in Zusammenhang mit dem White Cube erstmals breiter diskutiert wird, geht der Kurator und Kunsthistoriker Ralf Beil nicht nur auf ihre Gegensätze, sondern auch auf ihre Gemeinsamkeiten ein: So bespricht er beispielsweise ihre Künstlichkeit und die Isolierung des Kunstwerks sowie der Betrachter*innen, die in beiden Räumen geschieht.[69] Beil unterstreicht dabei auch die Eigenständigkeit der Black Box: »Der Schwarzraum ist nicht einfach die Off-Variante des beleuchteten White Cube, sondern im Gegenteil ein höchst differenzierter Zwischenort, eine Heterotopie im Foucault'schen Sinne.«[70] Damit verweist Beil auf den Begriff der ›Heterotopie‹ von Michel Foucault, der diesen beispielsweise anhand des Museums, des Kinos oder des Theaters formuliert: Von dem Moment an, in dem die Rezipient*innen diese Räume betreten, befinden sie sich in einem zu ihrer Alltagswelt abgelösten Gefüge, in dem spezifische Anordnungen existieren und speziellen Konventionen gehorcht werden muss.[71] Was Foucault all-

matographische Dispositiv nach dem Film. Über die Zukunft der Obsoleszenz und Handlungsmacht der Bilder. In: Ursula Frohne, Lilian Haberer u. Annette Urban (Hg.): Display und Dispositiv. Ästhetische Ordnungen. Paderborn: Fink 2014, S. 61–86, hier S. 79; Uroskie 2014; Pantenburg 2016; Siewert 2020. Die Kuratorin Sabine Breitwieser benutzt im Titel ihrer Ausstellung, in der es um Skulptur und Film im Ausstellungsraum geht, Black Box in Verbindung mit White Cube, vgl. Breitwieser 1996. Filipovic sieht in der Black Box das »cinematic […] pendant« (Filipovic 2014, S. 45) des White Cube.

69 Vgl. Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 9, 20.

70 Ebd., S. 20. Vgl. zudem Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [8]1994 (= Suhrkamp-Taschenbuch, Bd. 2271). Zu Beils Vergleich der Black Box mit dem White Cube vgl. zudem Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 9, 20–22. Beil verweist zudem diesbezüglich auf Elisabeth Bronfens Text in derselben Publikation, vgl. Bronfen, Elisabeth: Die Black Box des seelischen Apparates. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 65–74.

71 Vgl. Rodatz 2010, S. 83. Durch ein Zusammenspiel aller Elemente im Raum (wie Gerüche, Laute, Licht) entsteht eine Erfahrung, die eng mit der Räumlichkeit zusammenhängt und sich vom Alltag abhebt, vgl. Schwarte, Ludger: Gleichheit und Theaterarchitektur. Voltaires Privattheater. In: Wihstutz, Benjamin u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. Paderborn: Fink 2010, S. 33–35. Schwarte bezieht sich bei dieser Erklärung auf den Theaterraum. Über Heterotopien spricht Foucault erstmals im Jahr 1967 in einem Vortrag, dieser wurde später unter dem Titel *Andere Räume* auf Deutsch publiziert, vgl. Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter u. Paris, Heidi (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik. Essais. Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46. Laut Maar differenziere Foucault zwischen Orten, die mehrere Orte nebeneinander platzieren oder erscheinen lassen, wie beispielsweise im Theater, und Diskontinuitätserfahrungen (Heterochronien), zu denen das Museum als Ort der Zeitakkumulation zählt, vgl. Maar 2010, S. 177–194, hier S. 188. Zu Heterotopien vgl. auch Elia-Borer, Nadja u.a. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik. Bielefeld: transcript 2013 (= Medien-Analysen, Bd. 15).

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gemein anhand von Museum, Kino, Theater und anderen Räumen formuliert, wird von Beil auf White Cube und Black Box übertragen.[72] Auch wenn Beil dabei den abgedunkelten Museumsraum meint, lässt sich dies meiner Meinung nach auch auf die theatrale Black Box übertragen und somit als Gemeinsamkeit der beiden Raummodelle bezeichnen.[73]

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Leere: Die Theater- und Tanzwissenschaftlerin Georgina Guy zieht in Zusammenhang mit der bereits erwähnten Publikation *The Empty Space* (1968) von Brook, der den Raum meint, in dem Theater aufgeführt wird, einen Vergleich zum White Cube, stellt jedoch fest, dass der Anspruch auf Leere die darin gegebenen institutionellen Rahmungen in beiden Fällen verberge.[74]

Mit der expliziten Gegenüberstellung der Raummodelle des White Cube und der Black Box des Theaters begann sich die Forschung hingegen erst seit Mitte der 2010er Jahre auseinanderzusetzen: Die Publikation *Raumverschiebung. Black Box* –

---

72 Vgl. Beil: Der Schwarzraum 2001, S. 20–22. Laut Beil schirme die Black Box im Museum die Anwesenden noch extremer ab als der White Cube, »da die Black Boxes völlig gegeneinander abgeschlossen« seien, vgl. ebd., S. 20.

73 In Zusammenhang mit Foucault soll zudem darauf verwiesen werden, dass Black Box und White Cube in der Forschung teilweise als ›Dispositive‹ bezeichnet werden. Während der White Cube als Ausstellungsdispositiv verstanden wird, wird die Black Box sowohl als Vorführungsdispositiv als auch als Ausstellungsdispositiv von Video und Film bezeichnet, vgl. Zaunschirm 2001, S. 84. Auch Bellenbaum beschreibt die Black Box als »Ausstellungs- und Vorführungsdispositiv«, vgl. Bellenbaum 2007, S. 40. Vgl. dazu auch Büscher, Barbara: Ausstellen und Aufführen. Ausstellen als Aufführen – Performancekunst und ihre Geschichte(n) im Museum seit den 1990er-Jahren. In: dies.u. Cramer, Franz Anton: Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen. Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch. Berlin u. Leipzig: Qucosa 2021, S. 97–160, hier S. 114, 149–160. Es würde den Rahmen der vorliegenden Studie jedoch sprengen, genauer auf Foucaults Ideen der Heterotopie und des Dispositivs einzugehen. Zum Begriff des ›Dispositivs‹ vgl. Foucault 1978. Für den Forschungsstand zum Dispositiv-Begriff und -Diskurs in verschiedenen Wissenschaften vgl. Bührmann, Andrea D. u. Schneider, Werner: Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld: transcript 2008 (= Sozialtheorie. Intro), S. 12–13. Zum Theater als Dispositiv vgl. exemplarisch Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg u. Siegmund, Gerald (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2017 (= theaomai. Studien zu den performativen Künsten, Bd. 9). Der Philosoph Giorgio Agamben übersetzt derweil den Begriff mit »Apparatus«, vgl. Agamben, Giorgio: What Is an Apparatus? And Other Essays. Übers. v. David Kishik u. Stefan Pedatella. Stanford, CA: Stanford University Press 2009 (= Meridian. Crossing Aesthetics). Dieser Begriff wird in der kunsthistorischen wie theaterwissenschaftlichen Forschung ebenfalls verwendet, vgl. exemplarisch Lepecki, André: Choreography as Apparatus of Capture. In: The Drama Review, 51, 2/2007, S. 119–123; Siegmund, Gerald: Apparatus, Attention, and the Body. The Theatre Machines of Boris Charmatz. In: The Drama Review, 51, 3/2007, S. 124–139; Cvejić: Retrospective 2014; Cvejić 2015; Bishop 2018; Franco u. Giannachi: Moving Spaces 2021. Zu den Formaten Ausstellung und Aufführung vgl. zudem S. 197, FN 115 dieser Studie.

74 Vgl. Guy 2016, S. 15. Vgl. zudem Brook 2008 [1968].

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

White Cube (2014) der Medienwissenschaftlerin Barbara Büscher war dabei massgebend.[75] Für Büscher, Verena Elisabeth Eitel und Beatrix von Pilgrim, die festhalten, dass die Black Box als Bühnenraum und Studio-Theater noch wenig untersucht wurde, suggeriert die Black Box des Theaters wie der White Cube »Neutralität, Offenheit und letztlich die Negierung des konkreten physischen Raumes«[76]. Die Autorinnen untersuchen in ihrer Forschung diese beiden unterschiedlichen »Raum-Anordnungen«, die ihnen zufolge für »zwei verschiedene Präsentations- oder Aufführungsformate gelten können« und »zugleich Modelle einer je anderen Rezeptions- und Wahrnehmungserwartung, Modelle einer An-Ordnung von Zeigen – Sehen – Gesehenwerden« implizieren.[77] Sie erwähnen damit die unterschiedlichen Formate der Aufführung und Ausstellung, die für Black Box respektive White Cube stehen und den Rezipient*innen eine je andere Erfahrung bieten würden.

Während Büscher, Eitel und Pilgrim 2014 noch von »Raumverschiebung« sprechen, bezeichnet Büscher in ihrer 2021 zusammen mit Franz Anton Cramer herausgegebenen Publikation *Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen. Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch* das Museum und das Theater als Dispositive und spricht von einer »Verbindung oder Kollision dieser beiden Dispositive«[78]. Meiner Meinung nach ist in der Bezeichnung von 2014 noch ein Binarismus zu erkennen. Wie die Fallbeispiele in der vorliegenden Studie aufzeigen, beginnt der Binarismus in der Praxis jedoch bereits in den 2010er Jahren durch choreografische Arbeiten im Museum aufzubrechen. So lehnen sich beispielsweise die Fallbeispiele »*Rétrospective« par Xavier Le Roy* und *Work/Travail/Arbeid* von De Keersmaeker, das in Kapitel 5.5 besprochen wird, an das museumsspezifische Format der Ausstellung an und binden die Anwesenheit der Zuschauer*innen als wesentliches Element ihrer Arbeit mit ein. In Büschers Publikation von 2021 äussert sich hingegen eine Tendenz, die weg vom Binarismus führt: Mit der Verbindung oder Kollision der beiden Dispositive Theater und Ausstellung respektive Museum, und somit der Black Box und des White Cube, beschreibt die Autorin genau das, was in De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* passiert und sich somit jenseits des Binarismus bewegt.

Neben Büschers Beiträgen bietet auch derjenige der Wissenschaftlerin und Künstlerin Inés Moreno besonders massgebende Anhaltspunkte für die vorliegende Studie, da sie ebenfalls zu den Ersten gehört, die sich mit dem White Cube in Verbindung zur Black Box des Theaters auseinandersetzen. Darin stehen die unterschiedlichen Gegebenheiten im Vordergrund und die Gegensätzlichkeit wird wiederholt hervorgehoben: Moreno geht 2014 auf beide Raummodelle ein und

75 Vgl. Büscher 2014.

76 Büscher, Eitel u. Pilgrim 2014, S. 5.

77 Vgl. ebd.

78 Büscher 2021, S. 110, vgl. auch S. 109–110. Auch Haitzinger bezeichnet Theater und Museum als Dispositive, vgl. Haitzinger 2019, S. 183.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

analysiert mehrere performative Arbeiten »as modes of exhibition«, wobei sie einen besonderen Fokus auf deren unterschiedliche zeitliche und räumliche Dimension legt.[79] Anders als in der Black Box, in der die Tänzer*innen aus dem Lichtkegel heraus- und von der Bühne abtreten können, sei im White Cube laut Moreno alles ersichtlich:

> Naked bodies under harsh lighting are cast into the observation space of the white cube. The involvement of their continual presence becomes part of the framework of the conventions of the exhibition space, in which everything is made visible, even the in-between times: the setting-up time, break times, the moments when one performer takes over from another, warming-up exercises, and the daily rituals of starting work.[80]

Moreno beschreibt den White Cube als Beobachtungs- oder Überwachungsraum, in dem nichts verborgen werden kann; auch Zwischenmomente und Übergangssituationen wie Pausen, das Aufwärmen, der Moment, in dem sich zwei Tänzer*innen ablösen, die in der Black Box oftmals verborgen bleiben, werden sichtbar.[81] Ihre Beschreibung der nackten Körper der Tänzer*innen unter der grellen Beleuchtung hat zudem eine negative Konnotation und scheint den Eindruck hervorzurufen, dass diese im White Cube fehlplatziert sind.[82] Diese erinnert an die Debatte über die schwierigen Arbeitsverhältnisse, auf die Choreograf*innen und Tänzer*innen im Museum meistens treffen; so wird das Fehlen von Rückzugsmöglichkeiten, eines geeigneten Tanzbodens und einer angenehmen Raumtemperatur immer wieder kritisiert, insbesondere auch von den Tänzer*innen selbst.[83]

---

79 Vgl. Moreno 2014, S. 79.

80 Ebd., S. 84.

81 Dies kann als Verweis auf den Text von Steyerl gesehen werden, die im White Cube ebenfalls einen Überwachungsapparat sieht, vgl. Steyerl 2005, S. 138.

82 Ich sehe darin eine Parallele zu O'Dohertys Beschreibung, »dass [im White Cube, Anm. HR] Augen und Geist willkommen sind, raumgreifende Körper dagegen nicht« (O'Doherty u. Kemp 1996, S. 10), die zu Beginn von Kap. 6 dieser Studie thematisiert wird.

83 Vgl. unter anderem Dancehouse 2016; Bishop 2016, S. 2–3; Clements 2013; Rainer 2013; Wookey, Sara u. Peake, Florence: Florence Peake. In: Wookey, Sara: Who cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 19–22, hier S. 20; Sheets 2015; Dubrule 2019. Dorothy Dubrule, die als Interpretin in einer Arbeit von Tino Sehgal arbeitete, berichtet beispielsweise, wie sie sich im Museumsraum umkleiden musste und negative Erfahrungen mit Besucher*innen machte, vgl. ebd. Es wird zudem immer wieder thematisiert, dass Tänzer*innen und Performer*innen im Museum als »Objekt« (Bishop) oder »Ding« (Levine) wahrgenommen werden, vgl. Levine 2013; Bishop 2016, S. 2. Bishop, Levine, Mårten Spångberg und Sara Wookey machen sich folglich für gerechte Arbeitsbedingungen für Performer*innen und Tänzer*innen im Museum stark, vgl. Bishop, Claire: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso 2012, hier S. 219; Spångberg 2012; Levine 2013, S. 301; Spångberg 2014; Bishop, Claire: Performance Art vs. Dance.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Frage nach dem idealen Raum für performative Arbeiten im Museum, die Teil dieser Debatte ist, zeigt jedoch, dass nicht alle Choreograf*innen und Tänzer*innen dieselben Anforderungen haben: Rainer beispielsweise wünscht sich im Museum unterschiedliche Räume für Tanz, wie eine »classical black box with retractable bleachers, a lighting grid, a sprung floor […]. Also dressing rooms and showers«[84]. Im Gespräch mit Catherine Wood weist die Choreografin und Tanzwissenschaftlerin Sara Wookey hingegen darauf hin, dass nicht alle Choreograf*innen und Tänzer*innen den »traditionellen« gefederten Tanzboden wollen würden, was Wood am Beispiel von De Keersmaeker bestätigt.[85] Auch laut dem Tanzwissenschaftler und Choreografen Thomas DeFrantz könne nicht pauschal gesagt werden, was es brauche, um Tanz (im Museum) zu zeigen, denn: »[T]he circumstances of dance continue to change.«[86]

Was folglich in dieser Debatte deutlich wird, ist, dass das Museum flexibel sein muss. Dies ist auch Woods Erfahrung als Kuratorin der Tate Modern; so beschreibt sie, dass das Museum mittlerweile einen Tanzboden angeschafft habe, der bei Bedarf verlegt werden könne, jedoch nicht permanent installiert sei.[87] Andererseits wird in der Debatte vermehrt darauf hingewiesen, dass ohne ebendiese museumseigenen Räume choreografische Arbeiten in der Form gar nicht existieren würden: Rainer sieht in den Räumlichkeiten des Museums beispielsweise das grösste Potenzial für Choreograf*innen, die in diesem Kontext arbeiten.[88] Laut Wood hätten die Interventionen des Musée de la danse in der Tate Modern wohl gar nicht stattgefunden, wenn Museen über perfekt ausgestattete Theater verfügen würden.[89]

Dennoch wird in den Museen seit einem Jahrzehnt am idealen Raum, um performative Arbeiten zu zeigen, getüftelt, wie die folgenden Beispiele darlegen. Dabei ist auffällig, wie in diesem Zusammenhang auf eine Verbindung der Gegebenheiten des White Cube und der Black Box oder auf ein alternatives Raummodell gesetzt wird: Die Tate Modern eröffnete 2012 drei ehemalige Öltanks, die mehrheitlich in ihrem industriellen Rohzustand belassen wurden, als Ausstellungsräume. Die sogenannten »Tanks« werden als »a permanent gallery for live art, performances and

---

Professionalism, De-Skilling, and Linguistic Virtuosity. In: Costinaș, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 40–45; Bishop 2018, S. 23; Wookey 2019.

84 Wookey, Sara u. Rainer, Yvonne: Yvonne Rainer. In: Wookey, Sara: Who cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 54–63, hier S. 55.

85 Vgl. Wookey, Sara u. Wood, Catherine: Catherine Wood. In: Wookey, Sara: Who cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 26–35, hier S. 32.

86 Thomas F. DeFrantz Dancing the Museum 2017.

87 Vgl. Wookey u. Wood 2015, S. 30–32.

88 Vgl. Wookey u. Rainer 2015, S. 60.

89 Vgl. Wookey u. Wood 2015, S. 32.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

a film and video« angepriesen und sollen hybride Räume darstellen, in den Worten des ehemaligen Direktors der Tate Modern, Chris Dercon, »neither white cube nor black box«[90]. 2015 weihte das Whitney Museum of American Art in New York seinen Neubau ein, der »a multi-use black box theater for film, video, and performance with an adjacent outdoor gallery« sowie »a 170-seat theater with stunning views of the Hudson River« aufweist.[91] Auch das MoMA in New York plante für seinen jüngsten Erweiterungsbau von 2019 ein »fully equipped« Studio, »dedicated space for performance, process, and time-based art«, welches jedoch Budgetkürzungen zum Opfer fiel.[92]

Claire Bishop, die sich seit 2011 mit choreografischen Arbeiten im Museum auseinandersetzt und wie Moreno bedeutend für deren Diskurs ist, schlägt bereits 2014 flexible, hybride Räume vor, »both for visual art performances (where ideas of context and intervention remain key) and the performing arts (where acoustic and lighting conditions are finessed to maximize audience attention)«[93]. Sie bezieht sich dabei auch auf die ›Gray Box‹, eine Kombination aus White Cube und Black Box für

90 The Tanks o. D.; Guy 2016, S. 14; Warsza u. Wood 2017, S. 46. Dennoch fällt auf, dass die Tanks des Öfteren als Black Boxes genutzt werden, wie ein Blick in die Videodokumentation vergangener Ausstellungen zeigt, vgl. The Tanks o. D. Für die Eröffnung der Tanks im Jahr 2012 konnten Anne Teresa De Keersmaeker sowie Boris Charmatz gewonnen werden. De Keersmaeker arbeitete mehrere Wochen in den Tanks und adaptierte zusammen mit einer Tänzerin ihrer Compagnie *Rosas* ihr Stück *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), vgl. Anne Teresa De Keersmaeker Fase. Four Movements tot he Music of Steve Reich o. D. Boris Charmatz zeigte in den Tanks ebenfalls eine bereits bestehende Arbeit, die er öfters in Museen aufführt, *Flip Book* (2009), vgl. Boris Charmatz o. D.
Mit dem »Performance Room« schuf die Tate Modern 2012 jedoch noch einen weiteren Raum, in dem Choreograf*innen und Performer*innen ihre Arbeiten zeigen konnten und der gleichzeitig eine Auseinandersetzung der Tate Modern mit Neuen Medien darstellt. Der »Performance Room« wird als erster Raum weltweit, der ausschliesslich dafür konzipiert wurde, Performance Art, Tanz und Choreografie online und in Direktübertragung zu zeigen, angepriesen, vgl. Perrot 2014. Die Aufführungen sind weiterhin auf dem YouTube-Videokanal der Tate Modern einsehbar. Im Gegensatz zu den Tanks bestand der »Performance Room« jedoch wieder aus einem White Cube, vgl. ebd.

91 The Building o. D.

92 Vgl. Sheets 2015, o. S.; Halbreich 2017, S. 15; Lowry, Glenn D.: Foreword. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 6. So finden auch nach der Eröffnung des Erweiterungsbaus 2019 performative Arbeiten weiterhin meistens im Atrium des MoMA statt. Als Schweizer Beispiel ist die Fondation Beyeler in Riehen/Basel zu nennen, die ihrerseits als Teil des Erweiterungsbaus einen Gartenpavillon mit einer transparenten Glasfassade, einem holzverkleideten Innenraum und einer »besseren Infrastruktur für Veranstaltungen« zu bauen plant, der abends für Performances, Lesungen, Filme, Konzerte und Vernissagen genutzt werden kann. Vgl. Museumsneubau o. D.

93 Bishop: The Perils 2014, S. 73.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tanzkunst und Performance Art, die für den Erweiterungsbau im MoMA geplant war.[94] Auch der Kurator Travis Chamberlain schreibt über die Gray Box, wobei er daran Zweifel sowie den Gedanken äussert, dass es sich dabei um einen Kompromiss handle.[95] Dennoch kann diese Debatte um die Gray Box als Tendenz in der Museumspraxis sowie in der kunsthistorischen Forschung gesehen werden, weg vom Binarismus White Cube_Black Box zu kommen.

Bishop kommt in einem Aufsatz von 2018 abermals auf White Cube und Black Box zu sprechen, welche aufgrund neuer Technologien vermehrt unter Druck geraten und zu einem »hybrid apparatus« konvergieren würden.[96] Symbolisiert durch die Farbe, die entsteht, wenn Weiss und Schwarz gemischt werden, beschreibt sie die »dance exhibition« als eine »graue Zone«, in der das Verhalten von Darsteller*innen und Rezipient*innen noch verhandelt werden müsse.[97] Dieser von Bishop beschriebene hybride Raum, der in performativen Arbeiten im Museum entstehen könne, kann ebenfalls als Argument dafür gesehen werden, dass der Binarismus White Cube_Black Box darin überwunden wird.

In den Auseinandersetzungen mit dem White Cube und der Black Box in der kunsthistorischen, theater- und tanzwissenschaftlichen Forschung[98] seit 2018 ist der Binarismus allerdings weiterhin vereinzelt vorhanden; so schreiben beispielsweise die Kunsthistorikerin Pamela Bianchi 2018 und die Tanzwissenschaftlerinnen Susanne Franco und Gaia Clotilde Chernetich 2019 von einer Migration von der Black Box zum White Cube.[99] Diese Beschreibung zieht eine Vereinfachung des

94 Vgl. ebd., S. 66; Pogrebin 2016; Chamberlain, Travis: A New Kind of Critical Elsewhere. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 223–226.

95 Vgl. ebd., S. 224.

96 Vgl. Bishop 2018, S. 31. »This, then, is the gray zone: an apparatus in which behavioral conventions are not yet established and up for negotiation […]. The dance exhibition thus occupies a hybrid realm in which audience behavior is unpredictable and the performers may even need to be protected by guards.« Ebd., S. 38–39. Sie geht danach auf den Akt des Fotografierens und des Teilens dieser Fotografien auf den sozialen Medien ein.

97 Ebd.

98 Für relevante Forschung zu choreografischen Arbeiten im Museum, die zwar nicht die Black Box, jedoch den White Cube besprechen, vgl. Lepecki 2006; Cramer: The Stage and the Museum 2014; Rosenberg 2017; Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018; Day 2019; Chernetich 2020.

99 Vgl. Bianchi 2018, S. 173–176; vgl. Chernetich u. Franco 2019. Vgl. auch Furtado 2017. Die Kunst- und Theaterwissenschaftlerin Gwendolin Lehnerer schreibt, dass transdisziplinäres Kuratieren im White Cube anders ist als in der Black Box; der Titel *White Cube vs. Black Box* in ihrem Text lässt jedoch weiterhin einen Binarismus vermuten, vgl. Lehnerer, Gwendolin: Transdisciplinary Curation in the Performing Arts. In: On Curating, 55/2023, S. 17–24, hier S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Phänomens nach sich, das in Wirklichkeit viel komplexer ist und in beide Richtungen geht, wie das Fallbeispiel *Work/Travail/Arbeid* in Kapitel 5.5 exemplarisch aufzeigt. Franco spricht in einem Aufsatz von 2020 und einem von 2021, den sie mit der Performancewissenschaftlerin Gabriella Giannachi herausgegeben hat, indes von Hybridisierung der Raummodelle, was eine höhere Komplexität vermuten lässt und an Bishops Forschungen anknüpft.[100] Die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Nicole Haitzinger hingegen äussert sich in ihrer Publikation von 2019 expliziter dazu: »Die bildenden und szenischen Künste des 20. Jahrhunderts zeugen von komplexen medialen Migrationen von Körpern und Formen jenseits der vorgegebenen institutionellen (Raum- und Rahmen-)Bedingungen.«[101] Sie verweist damit nicht nur auf die Räume, sondern auch auf die weiteren Rahmenbedingungen, die die Institutionen jeweils vorgeben, jedoch von den Künstler*innen auch überschritten werden.

5.4 Zur Problematik des Binarismus

An dieser Stelle soll etwas genauer auf die Problematik des Binarismus White Cube_Black Box eingegangen werden, mit dem ich mich während meiner Recherche konfrontiert gesehen habe. Der Diskurs um diesen Binarismus existiert bereits seit Anfang der 2000er Jahre, wobei sich Kunstschaffende wie Kunsthistoriker*innen und -theoretiker*innen kritisch dazu äussern und diesen aufbrechen wollen: Insbesondere die Künstlerin Hito Steyerl setzt sich Mitte der 2000er Jahre in ihren Texten *White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs* und *White Cube und Black Box. Kunst und Kino* mit dem Binarismus auseinander und geht speziell auf die Farben Schwarz und Weiss und deren Assoziationen ein.[102] Als Beispiel zieht sie den

100 Vgl. Franco 2020, S. 235; Franco u. Giannachi: Moving Spaces, Rewriting Museology 2021, S. 12. Franco verweist zudem auf Beatrice von Bismarck, vgl. Franco 2020, S. 235; Bismarck, Beatrice von: Relations in Motion. The Curatorial Condition in Visual Art and its Possibilities for the Neighbouring Disciplines. In: Frakcija Performing Arts Journal, 55/2010, S. 50–57, hier S. 55. Von Hantemann geht zwar nicht explizit auf die Raummodelle ein, bespricht aber ein neues institutionelles Modell zwischen Museum und Theater, vgl. Hantelmann 2018. Darauf wird in Kap. 6 nochmals eingegangen.

101 Haitzinger 2019, S. 185. Haitzinger schreibt zudem, dass eine »Erweiterung des White Cube mittels Tanz« und eine »Verflechtung« von Museum und Theater stattfinde, vgl. ebd., S. 186 respektive S. 199. Der Umgang mit den Raummodellen in De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* wird in Kap. 5.5 und 5.6 dieser Studie besprochen. Vgl. Filipovic: Anne Teresa De Keersmaeker 2015.

102 Vgl. Steyerl 2005; Steyerl 2008. Zu nennen ist beispielsweise auch das Gespräch zwischen dem Architekturhistoriker Mark Wigley, dem Künstler Olafur Eliasson und dem Kunsthistoriker Daniel Birnbaum von 2006 zur Farbe Weiss, in dem sie das museale Raummodell der Black Box nicht als Gegenparadigma, sondern als Komplize (»accomplice«) des White Cube beschreiben, vgl. Eliasson, Wigley u. Birnbaum 2006, S. 251. Wigley beschreibt, wie die Neu-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Architekten Le Corbusier und sein Interesse an »Weißheit« heran. So behauptete dieser 1925, dass Architektur nur dann modern sei, wenn sie weiss sei.[103] Steyerl legt dar, wie sich die Ansicht, dass weisse Farbe moralisch konnotiert sei und für Reinheit und Sittlichkeit stehe, bis heute gehalten habe.[104] Sie geht zudem auf den Aspekt der weissen Wand als von ihr sogenannten »Überwachungsapparat« ein, der »eine auf Vermeidung von Exzessen basierende Zivilisation« kontrolliere.[105] Laut Steyerl löse hingegen die Black Box des Kinos[106] genau die gegenteiligen Assoziationen aus: Dort werde das Publikum Leidenschaften und Trieben ausgesetzt.[107] Bei Steyerl geht es folglich um den Binarismus der Black Box des Kinos und des White Cube, wobei sie festhält, dass

> durch die Überwindung des Binarismus zwischen zwei als inkommensurabel gedachte Raumformate […] sich ein Möglichkeitsraum [eröffnet], der weniger durch die farbliche Uniformität seitens Hintergrunds gedacht werden kann, als durch die Heterogenität seiner Erscheinungen und die reale Buntheit der Arbeiten, die er versammelt.[108]

Drei der zentralen Absichten der vorliegenden Studie sind in diesem Zitat enthalten: So geht es mir einerseits darum, aufzuzeigen, dass in den hier vorgestellten choreografischen Arbeiten im Museum weit mehr geschieht, als bloss auf die formalen Kriterien des White Cube zu reagieren. Die Raummodelle werden von den Choreograf*innen keineswegs immer als gegeben akzeptiert, sondern teilweise gar verändert, damit eine raum- und situationsspezifische Arbeit möglich ist, wie die Ausführungen zu De Keersmaekers Ausstellung in Kapitel 5.5 zeigen werden. Letztlich

---

tralität des White Cube mit dem Einzug der Black Box verschwinde: »[B]ecause the black box makes the white seem much whiter. This is one of the great paradoxes of white.« Ebd., S. 247. Vgl. zudem Wigley 1995.

103 Vgl. Steyerl 2005, S. 136. Vgl. zudem Le Corbusier: L'art décoratif d'aujourd'hui. Paris: Crès 1925; Steyerl 2008.

104 Vgl. Steyerl 2005, S. 136.

105 Vgl. ebd., S. 138.

106 Obwohl sich Steyerl in ihren Texten hauptsächlich mit der Black Box des Kinos auseinandersetzt, erwähnt sie auch ein Beispiel, in dem es um den Theaterraum geht: Sie geht auf William Kentriges Installation *Black Box/Chambre noire* (2005) ein, der »mit dieser Bühnenkonstruktion […] den zentralperspektivischen Apparat des Blicks in den Mittelpunkt [rückt], der den Theater- und späteren Kinoraum prägt«, vgl. Steyerl 2008, S. 109.

107 Vgl. Steyerl 2005, S. 138. »Das Kino als Institution ist der Moralität und Zivilisation des Regimes der weißen Farbe diametral entgegengesetzt.« Steyerl 2008, S. 104.

108 Steyerl 2005, S. 142. Des Weiteren erwähnt auch Filipovic den Binarismus, ohne genauer darauf einzugehen, und spricht von »white washing« im rassistischen Sinne, vgl. Filipovic 2014, S. 45.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

sind die Fallbeispiele in dieser Studie bester Beweis für die Mannigfaltigkeit der Arbeiten, die in diesem Möglichkeitsraum entstehen können, der sich eröffnet, wenn der Binarismus überwunden wird.

Auch Shannon Jackson erwähnt, wenn auch nur am Rande, den Binarismus White Cube und Black Box des Theaters: Sie kritisiert unter anderem die Betitelung der Tagung *The Black Box and the White Cube* »as a way of binarizing the visual art and theatrical trajectories«[109]. Tatsächlich werden die beiden Begriffe immer wieder als Schlagwörter für Ausstellungen, Arbeiten, Tagungen und Symposien verwendet und einander gegenübergestellt, zuletzt beispielsweise im Titel der Ausstellung *White Cube, Black Box* (2017) im Kunstforum Wien[110], des Panels *In Between White Cube, Black Box, and Online Screens. Curation and Exhibition of Artists' Films* (2021)[111] und des Symposiums *White Cube/Black Box. The Universal Museum and the Digital Age* (2021) im Metropolitan Museum in New York.[112]

An Jacksons Kritikpunkt möchte die vorliegende Studie anknüpfen. So geht es um eine Beleuchtung der Thematik sowohl aus tanz-, theaterwissenschaftlicher als auch kunsthistorischer Perspektive, die die eben dargelegte Binarisierung in der Forschung nicht reproduziert. Obwohl in dieser Studie ebenfalls mit diesen Begrifflichkeiten gespielt wird, soll mit dem Unterstrich zwischen White Cube_Black Box im Titel von Kap. 5.2 visualisiert werden, ähnlich wie es der Gender-Gap in der gendergerechten Schreibweise tut, dass beide Raummodelle nur die äusseren zwei Pole bilden, sich dazwischen jedoch ein Feld auftut, das viele Varianten hervorbringt. Wenn in der vorliegenden Studie White Cube und Black Box einander gegenübergestellt werden, geht es weder darum, eine binäre Sichtweise zu unterstützen, noch die Raummodelle auf ihre formalen Aspekte zu reduzieren. Es soll hingegen ein dynamisches Spannungsverhältnis aufgezeigt werden, das entstehen kann, wenn choreografische Arbeiten, die zwischen White Cube und Black Box situiert werden, in den Kontext des Museums treten. Dies wird im Folgenden anhand eines weiteren

109 Jackson 2014, S. 57. Sie meint damit den Congress on Research in Dance von 2014. Dieser Text wurde auch in Jacksons Publikation von 2022 erneut gedruckt, vgl. Jackson, Shannon: Back Stages. Essays across Art, Performance, and Public Life. Evanston, IL: Northwestern University Press 2022 (= Performance works).

110 Die Ausstellung im Kunstforum Wien dauerte vom 19.1. bis zum 26.3.2017. Darin setzten sich Künstler*innen mit den Rahmenbedingungen der Raummodelle auseinander, vgl. White Cube, Black Box o. D.

111 Das Panel vom 17.9.2021 war Teil des Online-Symposium *The State of the Moving Image*, das von e-flux organisiert und von Lukas Brasiskis kuratiert wurde, vgl. Panel 1 In Between White Cube, Black Box, and Online Screens o. D.

112 Das Symposium *White Cube/Black Box. The Universal Museum and the Digital Age* fand am 21.6.2021 statt, vgl. White Cube/Black Box o. D. Zu erwähnen ist zudem das Theaterstück *Black Box* (2020) von Rimini Protokoll, ein Theaterstück für eine Person, vgl. Black Box Phantomtheater für 1 Person o. D. Die Uraufführung fand am 9.6.2020 im Théâtre de Vidy in Lausanne statt.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fallbeispiels von Anne Teresa De Keersmaeker verdeutlicht. Dabei soll der bisherige Forschungsbericht zu White Cube und Black Box als Auslegeordnung für die Argumentation dienen.

5.5 Anne Teresa De Keersmaeker: *Work/Travail/Arbeid* (2015)

Als Anne Teresa De Keersmaeker das Tanzstück *Vortex Temporum* (2013) erarbeitet (Abb. 20, S. 172), wird sie von Elena Filipovic, der damaligen Kuratorin des WIELS Contemporary Art Center in Brüssel, für eine Zusammenarbeit angefragt. Filipovic lässt ihr freie Hand, die einzige Vorgabe ist, dass De Keersmaeker für die Räume des Kunstzentrums eine neue choreografische Arbeit entwickelt, statt ihr bisheriges Œuvre mit dokumentierendem Material auszustellen.[113] Die Choreografin erarbeitet daraufhin, ausgehend von ihrem Tanzstück *Vortex Temporum*, die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid*, die im Jahr 2015 während neun Wochen im WIELS zu sehen ist.[114] Laut Filipovic stellt sich De Keersmaeker bei *Work/Travail/Arbeid* zu Beginn die Frage: »What would it mean for a dance piece to perform as an exhibition?«[115] Vie-

113 Vgl. Snauwaert, Dirk: Foreword. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 7–9, hier S. 7. Da sich das WIELS nur einige hundert Meter entfernt vom Standort des Gebäudes von De Keersmaekers Compagnie Rosas und ihrer Tanzschule P.A.R.T.S. im Südwesten Brüssels befindet, habe von Beginn an ein enger Austausch stattgefunden und das einzig Verwunderliche an der Zusammenarbeit sei, dass sie nicht früher zustande gekommen ist, so Dirk Snauwaert, Direktor der WIELS, vgl. ebd., S. 8.

114 Die Ausstellung war vom 20.3. bis zum 17.5.2015 im WIELS zu sehen, vgl. Anne Teresa De Keersmaeker o. D. Zu *Vortex Temporum* vgl. Kap. 5.1 dieser Studie.

115 Filipovic: Vertiginous Force 2015, S. 17. Filipovic schreibt über De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* in Verbindung zu Le Roys Ausstellung: »[I]t is among the most ›retrospective‹ of the choreographer's works to date. And yet this is decidedly not a retrospective exhibition, whether in a conventional sense or in the sense Le Roy provocatively gives the term.« Ebd., S. 23. An dieser Stelle wird auf eine Auseinandersetzung mit den Formaten der Aufführung und Ausstellung verzichtet. Zum Aufführungsbegriff vgl. exemplarisch Fischer-Lichte 2004; Umathum 2011, S. 17–23. Zum Ausstellungsbegriff vgl. unter anderem Bismarck, Beatrice von: Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess. In: Busch, Kathrin; Meltzer, Burkhard u. Oppeln, Tido von (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich: Diaphanes 2015 (= DENKT KUNST), S. 139–156, hier S. 140; Busch, Kathrin: Figuren der Deaktivierung. In: Busch, Kathrin; Meltzer, Burkhard u. Oppeln, Tido von (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich: Diaphanes 2015 (= DENKT KUNST), S. 15–36, hier S. 15–16. Für eine Verbindung von Ausstellung und Aufführung vgl. exemplarisch Hantelmann, Dorothea von: How to Do Things with Art. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens u. Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin: Theater der Zeit 2004 (= Recherchen, Bd. 18), S. 63–75, S. 63; Hanak-Lettner 2010, S. 35; Umathum 2011; Cramer 2013; Butte u.a. 2014; Busch 2015, S. 26; Hoffmann, Jens:

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

le der Elemente des ursprünglichen Konzepts von *Vortex Temporum* – die Musik, die Bewegungen, die Verknüpfung der Tänzer*innen und der Instrumente – behält sie bei; auf zeitlicher, räumlicher und körperlicher Ebene finden jedoch grundlegende Verschiebungen statt, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll.

In *Work/Travail/Arbeid* lässt De Keersmaeker die Tänzer*innen und Musiker*innen während der gesamten Ausstellungsdauer täglich sieben Stunden am Stück in zwei Räumen des WIELS auftreten.[116] Dafür dehnt sie das ursprünglich einstündige Konzept ihres Tanzstücks *Vortex Temporum* entsprechend aus: Sie kreiert neun einstündige Sequenzen, in denen die Tänzer*innen und Musiker*innen in unterschiedlichen Konstellationen – als Solo, Duett, Trio, Quartett oder alle zusammen – auftreten. Jede einstündige Sequenz ist wie eine einzelne Aufführung von *Vortex Temporum* aufgebaut: Während des ersten Teils spielen die Musiker*innen alleine, darauf folgt der Teil, der von den Tänzer*innen ohne Musik getanzt wird. Im letzten Teil kommen Musik und Tanz zusammen, wobei sich die Musiker*innen zu einem Zeitpunkt im hinteren Teil des kleineren Raumes positionieren, während sich die Tänzer*innen auf der gesamten Ausstellungsfläche bewegen. Zwei kleine Uhren, die in den Räumen montiert wurden, dienen den Darsteller*innen als zeitliche Orientierungshilfe innerhalb der Sequenzen ihrer Auftritte.

Obwohl während der sieben Stunden, an denen das WIELS täglich geöffnet ist, jede Stunde dasselbe Musikstück gespielt und dieselbe Choreografie aufgeführt wird, findet aufgrund der verschiedenen Kombinationen, in denen die Darsteller*innen auftreten, nie zur selben Zeit die gleiche Sequenz statt: Der von De Keersmaeker entworfene neunstündige Zyklus führt dazu, dass am nächsten Tag nicht mit derselben Kombination begonnen wird wie am Tag davor.[117]

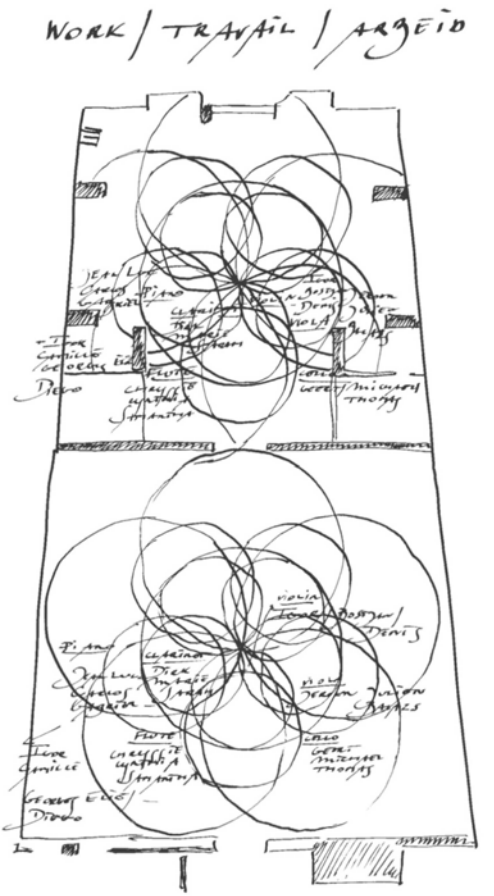
Theater of Exhibitions. Berlin: Sternberg Press 2015, S. 28; Maar 2018, S. 243; Andrade Ruiz 2023, S. 79–88.

116 Für die folgende Ausstellungsbeschreibung stütze ich mich auf zahlreiche Berichte darüber sowie auf meinen eigenen Besuch der Volksbühne Berlin am 26.4.2018, wo die Ausstellung gezeigt wurde, und auf meine Erinnerungsnotizen. Die Ausstellung an der Volksbühne Berlin wird zudem in Kap. 5.6 thematisiert. Zu *Work/Travail/Arbeid* vgl. unter anderem Bishop 2015; Filipovic: Anne Teresa De Keersmaeker 2015; T'Jonck, Pieter: Golden Hours & Work/Travail/Arbeid. In: Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance, 5/2015, S. 8–11; Report International conference 2017; Akıncı 2017; Brandstetter 2017; Cruz 2017; Farago 2017; Hoffmann u. De Keersmaeker 2017; Jakab u. De Keersmaeker 2017; Sulcas 2017; Anne Teresa De Keersmaker 2018; Andrade Ruiz 2023, S. 187–212.

117 Später wurden die neunstündigen Zyklen zu zwölfstündigen Zyklen und um eine zweite Besetzung von Tänzer*innen, die sich auswechselten, erweitert, vgl. Filipovic, Elena: Essays. Afterword. In: dies. (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 3–8, hier S. 3. Die »unterschiedlichen Zeiten zwischen Theater und Museum, zwischen *Black Box* und *White Cube*« in De Keersmaekers Arbeiten spielen in Brandstetters Text eine wesentliche Rolle, vgl. Brandstetter 2017, S. 153–169, hier S. 161–162, Hervorhebung im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 22: Anne Teresa De Keersmaeker, Grundrisszeichnung von Work/Travail/Arbeid *im WIELS Contemporary Art Center, Brüssel. Abbildung aus Filipovic, Elena (Hg.):* Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. *Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 42.*



Auch die Fläche, auf der getanzt wird, wird in der Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* im Gegensatz zu *Vortex Temporum* von De Keersmaeker massgeblich erweitert: So stehen ihr im WIELS zwei nebeneinanderliegende Ausstellungsräume im Erdgeschoss zur Verfügung, die durch einen breiten Durchgang verbunden sind. De Keersmaeker fügt mit Kreidekreisen am Boden, die von einem Raum in den an-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

deren übergehen, ein verbindendes Element hinzu, woran sich die Darsteller*innen wie in *Vortex Temporum* orientieren (vgl. auch Abb. 21, S. 173).

Abb. 23: Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas, Work/Travail/Arbeid*, 2015, WIELS Contemporary Art Center, Brüssel, © Anne Van Aerschot.*

Anders als im Theater entscheidet sich De Keersmaeker im WIELS gegen eine fixe Bestuhlung und belässt die Ausstellungsräume in ihrem leeren Zustand. Dies hat einen massgeblichen Einfluss auf Körperlichkeit und Räumlichkeit: Die Zuschauer*innen müssen nicht mehr frontal zur Bühne ausgerichtet auf fixierten Stühlen Platz nehmen, sondern können sich frei im Ausstellungsraum bewegen. Da die Arbeit nun auf zwei Räume aufgeteilt ist, müssen sie sich zudem entscheiden, wie lange sie sich im jeweiligen Raum aufhalten, und können das Geschehen nicht mehr in seiner Ganzheit überblicken, wie das bei *Vortex Temporum* im Theater der Fall ist. Durch die unzähligen Positionen, die die Zuschauer*innen in den beiden Räumen einnehmen können, verändert sich ihre Perspektive kontinuierlich. Der breite Durchgang zwischen den beiden Räumen erlaubt zudem durchgehende Blicke und eröffnet so neue Sichtachsen.[118]

Bühne und Zuschauer*innenbereich sind nicht mehr voneinander getrennt; die Darsteller*innen und das Publikum teilen sich im WIELS die beiden Ausstellungs-

118 De Keersmaeker äussert sich in einem Interview mit Filipovic über die Kreidekreise, die im Museum etwas anders aussehen als im Theater, vgl. Filipovic u. De Keersmaeker 2015, S. 40.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

räume. Der Bereich, auf dem getanzt und musiziert wird, ist zwar wie im Theater auf dem Boden mit den Kreidekreisen markiert, nun jedoch auch für die Zuschauer*innen begehbar. Obwohl sich die meisten von ihnen an den Wänden entlangbewegen und sich dort oftmals hinsetzen, wenn sie länger im Raum verweilen, trauen sich dennoch einige Zuschauer*innen, die Kreidekreise tatsächlich zu betreten. Im Vergleich zu *Vortex Temporum* ist die Distanz zu den Darsteller*innen in beiden Situationen verändert: Für die Zuschauer*innen, die an den Wänden entlang Platz nehmen, ist die Frontalität, die im Theater vorherrscht, nicht mehr gegeben. Für diejenigen von ihnen, die sich in den Bereich der Kreidekreise begeben, kann sich die Distanz zu den Darsteller*innen drastisch verringern und teilweise nur noch einen halben Meter betragen: So weichen die Tänzer*innen und Musiker*innen dem Publikum freilich immer aus, lassen sich davon in ihrer Choreografie jedoch nicht beirren, orientieren sich weiterhin an den Kreidekreisen am Boden und bewegen sich dicht um die Zuschauer*innen herum.

Obwohl die Darsteller*innen stets in ihrer Rolle bleiben, können sich durchaus Blickwechsel mit den Zuschauer*innen ergeben. Die Nähe führt ausserdem dazu, dass wenig verborgen bleibt; so kann zeitweise gar der Schweiss auf der Stirn der Tänzer*innen wahrgenommen werden. Anders als in der Black Box des Theaters wird in dieser choreografischen Arbeit im Museum vieles für die Zuschauer*innen offengelegt: Einerseits ist damit die Menschlichkeit der schwitzenden, atmenden Darsteller*innen gemeint, deren Arbeit von nahem betrachtet und mit denen Blicke ausgetauscht werden können. Andererseits betrifft dies auch die Abläufe zwischen den einstündigen Sequenzen; so können die Darsteller*innen hier nicht einfach rasch von der Bühne abtreten, in der Dunkelheit oder hinter dem Vorhang verschwinden.[119]

Wie Moreno beschreibt[120], macht der White Cube vieles, was dem Publikum im Theater verwehrt bleibt, sichtbar: So können die Zuschauer*innen beispielsweise daran teilhaben, wie die Tänzer*innen die Kreidekreise zu Beginn jeder einstündigen Sequenz von Hand aufzeichnen, und damit die physische und konzeptuelle Fläche entwerfen, auf der sie auftreten werden. Filipovic versteht dies einerseits als Geste, das Publikum einzuladen, sich ebenfalls auf diese Fläche zu begeben und sich dort zu bewegen, andererseits als Offenlegung der tatsächlichen Arbeit (»labor«), die mit der Entstehung und Ausführung von *Work/Travail/Arbeid* verbunden ist.[121] Das Aufeinandertreffen von Darsteller*innen und Zuschauer*innen im selben Raum, in dem Erstere eine strikte Choreografie befolgen, während die Bewegungen

119 Filipovic erklärt es damit, dass es im Museum im Gegensatz zum Theater kein »off the stage, no given beginning, no clear end« gebe, vgl. Filipovic: Vertiginous Force 2015, S. 20.

120 Vgl. Moreno 2014, S. 84.

121 Vgl. Filipovic: Vertiginous Force 2015, S. 21. Neonfarbige Schnüre dienten den Tänzer*innen als Hilfe, um die Kreidekreise nachzuziehen.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Letzteren unvorhersehbar sind, erzeuge laut Filipovic zudem eine Spannung, worin sich die Ausstellung deutlich vom Tanzstück unterscheide.[122] Dies macht ergänzend deutlich, dass die Zuschauer*innen im Ausstellungsraum ebenfalls während der ganzen Zeit für die anderen Anwesenden sichtbar und nicht mehr in der Dunkelheit des Zuschauer*innensaals verborgen sind, wie das in *Vortex Temporum* im Theater der Fall ist.

Ein weiterer Unterschied zwischen De Keersmaekers Arbeit für die Black Box und der für den White Cube betrifft die Isoliertheit von der Aussenwelt, die in den Diskursen als Gemeinsamkeit der beiden Raummodelle beschrieben wurde: Während die Zuschauer*innen in *Vortex Temporum* für die Dauer einer Stunde im Theater von der Aussenwelt abgeschirmt werden, ist bei *Work/Travail/Arbeid* das Gegenteil der Fall. Im WIELS, dessen Räume ursprünglich klassische White Cubes waren, nimmt De Keersmaeker Eingriffe daran vor: Nach Gesprächen mit der Künstlerin Ann Veronica Janssens und in Absprache mit der Kuratorin entscheidet sich die Choreografin, die weiss bemalten, raumhohen Stellwände in den beiden Räumen, die seit der Eröffnung des WIELS im Jahr 2008 existieren, entfernen zu lassen. So kommen die breiten Fenster im oberen Teil des ehemaligen Industriegebäudes zum Vorschein, die natürliches Licht in die Räume fallen lassen. Zudem wird ein grauer Boden aus Holz verlegt, der sich besser als Tanzboden eignet.[123] Tageslicht statt künstliches Licht und die Blicke in die Natur sind konträr zu dem, was einen White Cube ursprünglich ausmacht, und stehen im Gegensatz zu O'Dohertys Beschreibung des White Cube als »unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen«[124]. Die Abschirmung ist somit in *Work/Travail/Arbeid* im WIELS nicht mehr gegeben; das sich ständig verändernde Tageslicht sowie die Uhren erinnern die Anwesenden daran, wie lange sie sich schon im Raum aufhalten.[125]

Es fällt auf, dass die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid*, die 2016 im Centre Pompidou in Paris und 2017 in der Tate Modern in London sowie im MoMA in New York und 2018 im Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean MUDAM in Luxemburg zu sehen war, bisher immer in Räumen gezeigt wurde, die streng genommen keine White Cubes (mehr) sind.[126] Im Centre Pompidou wurde die Ausstellung in einem Raum im

122 »This tension between the highly structured and the totally unexpected is part of what signals the piece's transportation from theater to exhibition.« Ebd., S. 20.

123 Vgl. Wood, Catherine: The Still Point. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 63–80, S. 66.

124 O'Doherty u. Kemp 1996, S. 10. O'Doherty beschreibt den White Cube als gleichmässig beleuchteten Raum ohne Fenster, die die Betrachter*innen vom Kunstwerk ablenken könnten, vgl. ebd., S. 9. Vgl. zudem Wood 2015, S. 70–71 und weiter unten in diesem Kapitel.

125 Vgl. ebd., S. 70.

126 Vgl. Work/Travail/Arbeid Anne Teresa De Keersmaeker o. D. Vom 26.2.–6.3.2016 war die Ausstellung im Centre Pompidou, vom 8.–10.7.2016 in der Tate Modern, vom 29.3.–2.4.2017

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erdgeschoss mit breiter Fensterfront gezeigt, in den Passant*innen hineinblicken konnten[127], in der Tate Modern war sie in der riesigen Turbinenhalle zu sehen, während im MoMA die Halle des Atriums bespielt wurde.[128] Auch im MUDAM wurde die Ausstellung in einem Raum mit hohen Wänden gezeigt, in dem ein grosses Fenster Blicke nach draussen freigab und viel Tageslicht hereinliess.[129] Alle eben beschriebenen Räume verbindet folglich, dass sie keine White Cubes im Sinne O'Dohertys sind. Dennoch wird in der Forschung zu *Work/Travail/Arbeid* und von der Choreografin selbst der Begriff ›White Cube‹ für die Bezeichnung der Raumsituationen, in denen die Ausstellung gezeigt werden, verwendet.[130]

Es kann daraus geschlossen werden, dass sich das Verständnis, was als White Cube bezeichnet werden kann und als solcher verstanden wird, ausgeweitet und verändert hat. Ein Blick in die kunsthistorische Forschung zeigt, wie solche Räume bereits seit längerem als White Cube bezeichnet werden oder dass sie zumindest »the premise of the white cube« verfolgen, wie Christoph Grunenberg 1999 beschreibt: So seien die Räume des »postmodern museum« noch immer weiss, aber hätten Fenster und Öffnungen, die den Blick in anliegende Räume sowie in den Aussenbereich freigäben.[131] Als weiteres Beispiel sind die Kunsthistorikerin Erin Joelle McCurdy und die Kunstwissenschaftlerin Gillian Jakab zu nennen, die MoMAs Atrium als einen White Cube bezeichnen.[132]

---

im MoMA, am 14./15.4.2018 im MUDAM und vom 26.–29.4.2018 an der Volksbühne Berlin zu sehen. Auf Letztere wird in Kap. 5.6 eingegangen. Neben *Work/Travail/Arbeid* wurde De Keersmaekers Tanzstück *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) im Jahr 2012 in den Tanks der Tate Modern gezeigt.

127 *Fase* wurde 2019 in einem ähnlichen Raum der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen aufgeführt, vgl. Anne Teresa De Keersmaeker – Fase o. D.

128 Im Atrium war 2011 bereits *Fase* zu sehen, vgl. Performance 13 o. D. De Keersmaekers Auftritt war Teil eines Tanz- und Performanceprogramms, das parallel zur Ausstellung *On Line. Drawing Through the Twentieth Century* (2010) stattfand. Neben De Keersmaeker waren Choreograf*innen wie Trisha Brown und Ralph Lemon eingeladen, zu bestimmten Uhrzeiten im Atrium aufzutreten, vgl. The Museum of Modern Art's Performance Exhibition Series Continues in January 2011 with Eclectic Group of Performance 2010.

129 Im selben Raum war 2017 bereits *Fase* zu sehen, vgl. Gehmacher, Cotter u. Leick-Burns 2018.

130 Vgl. unter anderem Bishop 2015, o. S.; Brandstetter 2017, S. 165; Dupuis 2015; Wood 2015, S. 66; Hoffmann u. De Keersmaeker 2017, o. S.; Jakab u. De Keersmaeker 2017, o. S.

131 Vgl. Grunenberg 1999, S. 44. Er verweist in diesem Zusammenhang auch auf Krauss' Text zum postmodernen Museum, vgl. Krauss, Rosalind E.: Postmodernism's Museum Without Walls. In: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W. u. Nairne, Sandy (Hg.): Thinking About Exhibitions. London u. New York, NY: Routledge 1996, S. 241–245.

132 Vgl. Jakab u. De Keersmaeker 2017, o. S.; McCurdy, Erin Joelle: Exhibiting Dance, Performing Objects: Cultural Mediation in the Museum. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 251–262, hier S. 256.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Begriff scheint zu einem gängigen Synonym für den beleuchteten, weissen Ausstellungsraum geworden zu sein, unabhängig davon, ob er die Zuschauer*innen von der Aussenwelt abgrenzt oder nicht. Während der weisse, geschlossene Ausstellungsraum ursprünglich austauschbar war und sich in der Theorie, abgesehen von der Grösse, nicht von einem anderen White Cube unterschied, erhält er nun eine Raumspezifik: In diesen ›erweiterten‹ Versionen des White Cube kommen architektonische Eigenheiten zum Vorschein. Diese Raumspezifik hat einen Einfluss darauf, wie De Keersmaeker *Work/Travail/Arbeid* aufbaut: So werden für den grossen Raum im Centre Pompidou die Kreidekreise vergrössert, in der gigantischen Turbinenhalle der Tate Modern gar verdreifacht, was zur Folge hat, dass mehr Tänzer*innen engagiert werden müssen.[133] Der Raum dient somit nicht mehr als neutraler White Cube, sondern wird zu einem wesentlichen Element, das auf *Work/Travail/Arbeid* Einfluss hat: Er gibt buchstäblich den Rahmen vor, an dem sich die Bewegungen der Musiker*innen, Tänzer*innen und Zuschauer*innen orientieren, und kommt dadurch zum Vorschein. Gleichzeitig verschiebt sich die Aufmerksamkeit weg von den weissen Wänden hin zum Rauminneren; die Wände werden vom Publikum höchstens noch als Möglichkeit zum Anlehnen benutzt. *Work/Travail/Arbeid* kann somit als Arbeit gesehen werden, die die Gegebenheiten des White Cube sowohl offenlegt als auch transformiert und damit sowie mit der Rezeption experimentiert. Die Beobachtungen zu diesem Fallbeispiel untermauern Grunenbergs These der Langlebigkeit des White Cube, wonach das Raummodell ständig erneuert und transformiert werde, um den neusten Entwicklungen in der Kunst der Gegenwart zu entsprechen.[134]

Bei *Work/Travail/Arbeid* handelt es sich zwar nicht um De Keersmaekers erste Arbeit für den Museumskontext, ihre Besonderheit in der Auseinandersetzung mit dem White Cube soll an dieser Stelle jedoch nochmals hervorgehoben werden, indem sie mit einer früheren Arbeit der Choreografin, die oftmals im Museum gezeigt wird, verglichen wird: *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982). Diese Arbeit, oft nur *Fase* genannt, besteht aus vier Choreografien zu vier Kompositionen des Musikers Steve Reich: *Piano Phase* (1967), *Come out* (1966), *Violin Phase* (1967) und *Clapping Music* (1972).[135] Laut De Keersmaeker unterscheidet sich die Präsentation von *Fase* im Museum nicht sonderlich von der im Theater.[136] Der einzige Unterschied sei, dass das Publikum nicht mehr frontal ausgerichtet ist, sondern näher an die

133 Dies ist im Bericht der Konferenz *Dance and the Museum*, die 2016 in Mechelen, Belgien, stattfand, festgehalten, vgl. Report International conference 2017.

134 Vgl. Grunenberg 1999, S. 48.

135 Zu *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* vgl. Braeuninger, Renate: Structure as Process. Anne Teresa De Keersmaeker's Fase (1982) and Steve Reich's Music. In: Dance Chronicle, 37, 1/2014, S. 47–62.

136 Vgl. Filipovic u. De Keersmaeker 2015, S. 36.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fläche, auf der getanzt wird, heranrücken und rundherum Platz nehmen könne. In *Work/Travail/Arbeid* habe sie im Gegensatz zu *Fase* die neuen Rahmenbedingungen im Museum genutzt, um die Gewohnheiten (»habits«) des Theater- als auch des Museumsraums zu überdenken und anzupassen.[137]

Während die Tänzer*innen in *Fase* im Museum dieselbe Kleidung tragen wie bei der Tanzaufführung im Theater, ist die schwarze Kleidung der Tänzer*innen und Musiker*innen in *Vortex Temporum* respektive ihre helle Kleidung in *Work/Travail/Arbeid* farblich auf die jeweilige Raumsituation abgestimmt.[138] Während *Fase* im Museum meistens als 16-minütiges Solo *Violin Phase*[139] auf einer hell beleuchteten Fläche mit Sitzmöglichkeiten an den Seitenlinien aufgeführt wird und an eine klassische Black-Box-Situation wie in *Vortex Temporum* erinnert, ist in *Work/Travail/Arbeid* eine Verschiebung zu erkennen: nicht nur von der Tanzaufführung abends zu einer Ausstellung tagsüber, sondern auch von künstlichem Licht, das auf die Darsteller*innen im Bühnenbereich gerichtet ist, zu natürlichem Licht, das durch die Fenster in den Ausstellungsraum fällt und ihn gleichmässig beleuchtet. In den Worten De Keersmaekers: »[F]rom night to day; from artificial light to natural light.«[140]

Die Beschreibung »from distance to proximity; from fixity to fluidity« aus dem Zitat am Anfang des Kapitels 5.1 verweist hingegen auf ihren Wunsch, anders als in *Fase* im Museum und in *Vortex Temporum* im Theater, das Publikum zu involvieren. So wird die Distanz zwischen Zuschauer*innen und Darsteller*innen im Ausstellungsraum verkleinert, indem die Bestuhlung ganz weggelassen wird. Dies hat zur Folge, dass sich das Publikum frei im Raum bewegen kann und zu einer Variablen wird, was mehr Flexibilität von den Darsteller*innen erfordert: Obwohl die Choreografie und Musik in *Work/Travail/Arbeid* wie in allen Arbeiten De Keersmaekers einem strikten Schema folgen, bleiben die Handlungen der Zuschauer*innen unvorhersehbar, worauf die Darsteller*innen fortlaufend reagieren müssen. Im Gegensatz

137 Vgl. ebd.

138 Dies kann als formaler Aspekt der Verschiebung von Black Box zu White Cube, den De Keersmaeker im Zitat am Anfang des fünften Kapitels mit »from black to white« beschreibt, gesehen werden. Vgl. dazu auch weiter unten in dieser Studie.

139 De Keersmaeker tanzte am 22./23.1.2011 auf einer von mehreren Scheinwerfern hell beleuchteten, quadratischen weissen Sandfläche in der Mitte des Atriums des MoMA in New York zweimal täglich *Violin Phase*, vgl. Performance 13 o. D. Auch 2018 im MUDAM in Luxemburg und 2018 im National Museum of Modern and Contemporary Art MMCA in Seoul wurde *Violin Phase* so aufgeführt, vgl. Anne Teresa De Keersmaeker dances *Violin Phase* at MUDAM Luxembourg 2017; Violin Phase at the National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul, Korea 2018.

140 Hoffmann u. De Keersmaeker 2017, o. S. Dabei entspricht die Entscheidung, im White Cube mit natürlichem Licht zu arbeiten, eigentlich nicht dem ursprünglichen Konzept des White Cube, wie eben aufgezeigt wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu den Präsentationen des Tanzstücks *Fase* im Museum scheint De Keersmaeker *Work/Travail/Arbeid* zudem als neue, eigenständige Arbeit zu verstehen; dies legen der neue Titel sowie der eigene Eintrag der Ausstellung auf ihrer Webseite nahe.[141]

Zu De Keersmaekers Ausstellung ist des Weiteren eine umfassende Publikation erschienen, die laut der Herausgeberin Filipovic einerseits als eine Art Anleitung (»guide«) für den Besuch der Ausstellung zu verstehen ist und andererseits mehrere Essays und zahlreiche dokumentierende Fotos enthält.[142] Bojana Cvejić weist in ebendieser Publikation auf das Risiko hin, das damit verbunden war, ein Stück, das für den Theaterraum konzipiert war, für den Museumsraum zu adaptieren.[143] Auch für Filipovic sei zu Beginn der Zusammenarbeit nicht klar gewesen, wie die Ausstellung aussehen würde, und es sei ein analytisches Vorhaben gewesen, da sich die Resultate erst im Prozess entwickelt und offenbart haben.[144] Die grosse Anzahl der Involvierten sowie die vielen Ungewissheiten und unplanbaren Aspekte seien mit dieser Ausstellung verbundene Herausforderungen gewesen.

Ebenfalls unüblich sei die Live-Musik gewesen, die einen genauso wesentlichen Teil der Arbeit ausmache wie die Choreografie.[145] De Keersmaeker und Filipovic sind jedoch der Meinung, dass sich das von Gérard Grisey komponierte Musikstück *Vortex Temporum*, in dem es, wie der Titel vermuten lässt, um Zeit geht, ausgezeichnet eigne, um die neuen zeitlichen Gegebenheiten der Ausstellung zu übernehmen.[146] Das spezifische Stück, welches der Idee einer Spirale zugrunde liegt, schliesse laut De Keersmaeker fixe Frontalität (»fixed frontality«) bereits aus:

> Grisey works with the idea of condensing time and expanding time, that made it for me particularly worthwhile to try to this challenge: what if you put this music and this dance in the museum? Because it was proper to the very material of that choreography, of that music, to break those borders which are so specifi-

141 Vgl. Filipovic u. De Keersmaeker 2015, S. 35. Vgl. Work/Travail/Arbeid o. D. Dies kann als Parallele zu Le Roys Ausstellung *Rétrospective par Xavier Le Roy* gesehen werden, vgl. Kap. 3.3 dieser Studie.

142 Vgl. Filipovic: Essays 2015, S. 5.

143 Vgl. Cvejić, Bojana: Dance in Earnest. On Time and Attention in Work/Travail/Arbeid. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 9–16, hier S. 12.

144 Vgl. Filipovic: Essays 2015, S. 3. Die Ausstellung verzeichnete jedoch laut Filipovic sehr hohe Besucher*innenzahlen, zudem hätten viele von ihnen die Ausstellung mehrmals besucht, was ihr zufolge als Erfolgskriterium gelten sollte, vgl. ebd., S. 4.

145 Vgl. Filipovic: Vertiginous Force 2015, S. 17.

146 Vgl. Filipovic u. De Keersmaeker 2015, S. 37–38. Vgl. zudem Filipovic: Vertiginous Force 2015, S. 17. Zur Zeit in De Keersmaekers hier besprochenen Arbeiten vgl. zudem Brandstetter 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> cally different between the black box and the white cube: no frontality; circular movement; fluid movement; fluid space; expanding time; contracting time.[147]

Wenn De Keersmaeker beschreibt, dass sich die Musik Griseys und ihre Choreografie angeboten hätten, um die Grenzen der beiden diametralen Raummodelle zu überwinden, dann kann ihr unterstellt werden, dass sie den Binarismus White Cube_Black Box aufrechterhält oder zumindest in ihrem Denken von diesem Binarismus ausgeht. Die Wahl der schwarzen Kleidung der Tänzer*innen und Musiker*innen in *Vortex Temporum* respektive ihrer hellen Kleidung in *Work/Travail/Arbeid*, die somit farblich auf die jeweilige Raumsituation abgestimmt ist, lässt ebenfalls noch eine Gegenüberstellung erahnen, die De Keersmaeker im Zitat am Anfang des Kapitels 5.1 mit »from black to white« beschreibt.[148] Das Farbliche wird auch in der Publikation von Filipovic symbolisch aufgegriffen; so haben die Hefte zu *Work/Travail/Arbeid* weisse Umschlagsseiten, während das Heft zu *Vortex Temporum* schwarze Umschlagsseiten hat.[149] Durch die Analyse von De Keersmaekers Arbeiten im Museum wird jedoch deutlich, dass hier nicht eine Verschiebung in eine Richtung, von der Black Box zum White Cube, sondern eine »Verbindung oder Kollision dieser beiden Dispositive« im Sinne Büschers stattfindet.[150] Dies soll in Kapitel 5.6 zur Version von *Work/Travail/Arbeid*, die 2018 an der Volksbühne Berlin gezeigt wurde, abschliessend weiter verdeutlicht werden.

5.6 *Work/Travail/Arbeid* an der Volksbühne Berlin (2018)

Anne Teresa De Keersmaeker wird 2017 von dem neu ernannten Leiter, Chris Dercon, der zuvor die Tate Modern in London geleitet hatte, an die Volksbühne Berlin eingeladen. Obwohl es aufgrund von grossem öffentlichem Protest[151] nur eine Spielzeit (2017/18) unter seiner Leitung gab, ist Dercons (kurzzeitige) Position für die vorliegende Studie von grosser Relevanz: So ist es höchst ungewöhnlich, dass

147 Jakab u. De Keersmaeker 2017, o. S.

148 Vgl. Hoffmann u. De Keersmaeker 2017, o. S.
Dies wurde auch in der Publikation zur Ausstellung wieder aufgegriffen, die aus vier einzelnen Heften besteht: Je ein Heft setzt sich mit *Vortex Temporum* und *Work/Travail/Arbeid* auseinander, das schwarze respektive weisse Umschlagsseiten hat, vgl. Filipovic: Anne Teresa De Keersmaeker 2015. Die weiteren beiden Hefte bestehen aus fünf Essays zu De Keersmaekers Arbeiten beziehungsweise einer Sammlung von Fotografien der Arbeiten De Keersmaekers.

149 Vgl. Filipovic: Anne Teresa De Keersmaeker 2015.

150 Vgl. Büscher 2021, S. 110. Büscher schreibt von den Dispositiven Theater und Ausstellung/Museum, vgl. ebd., S. 109.

151 Vgl. Höbel 2018. Vgl. zudem Gareis, Sigrid: What Is a Curator in the Performing Arts? In: On Curating, 55/2023, S. 5–10, hier S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Museumsschaffende ein Theater führen. Dercon, der Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Filmtheorie studiert hat, interessiert sich für die Schnittstelle zwischen Museum und Theater respektive bildender Kunst und Tanzkunst.

Dies wird sowohl in seinem Programm der Tate Modern (die er von 2011 bis 2016 leitete) als auch der Spielzeit 2017/18 der Volksbühne Berlin deutlich: Illustre Protagonist*innen aus der zeitgenössischen westeuropäischen Tanzszene, wie Boris Charmatz, Mette Ingvartsen und eben De Keersmaeker, die unter seiner Leitung bereits in der Tate Modern aufgetreten sind, lädt er auch an die Volksbühne Berlin ein.[152] Mit Tino Sehgal, der 2017 eine Arbeit im Foyer der Volksbühne zeigt, wird zudem jemand eingeladen, der hauptsächlich im Museumskontext auftritt.[153] Da die Umbauarbeiten der Volksbühne Berlin zu Beginn der neuen Spielzeit im September 2017 noch nicht abgeschlossen sind, findet die Eröffnung unter dem Titel *Fous de danse* (2017) im öffentlichen Raum statt: Dieses eintägige Programm, das von Boris Charmatz und dem Musée de la danse mitorganisiert wurde, beinhaltet unter anderem Auftritte der Choreograf*innen Charmatz, Lucinda und Ruth Childs und De Keersmaeker auf dem früheren Flugplatz Berlin-Tempelhof.[154] In diesem Zusammenhang findet beispielsweise die Uraufführung von Charmatz' choreografischer Arbeit *10'000 Gestes* (2017) statt, die Aufführung von De Keersmaekers *Violin Phase* aus *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* sowie eines Ausschnitts aus *Partita 2* (2013), einer Arbeit, die De Keersmaeker für sich, Charmatz und eine Violinistin choreografiert hatte.[155]

Vom 26. bis 29. April 2018 zeigt De Keersmaeker zudem *Work/Travail/Arbeid* im Grossen Haus der Volksbühne Berlin.[156] Für die folgende Ausstellungsbeschreibung orientiere ich mich an meinem eigenen Besuch der Volksbühne Berlin am 26. April 2018 und an meinen Erinnerungsnotizen. Die Ausstellung, wie sie auf dem Faltblatt

152 Mette Ingvartsen wird gar Teil des Teams der Volksbühne, vgl. Luzina 2015b.

153 Zur Arbeit vgl. unter anderem Buhr 2017. Zu Sehgal vgl. zudem Kap. 3.5 dieser Studie.

154 Die Arbeiten, die unter Dercons Leitung an der Volksbühne gezeigt wurden, sind auf der Webseite der Volksbühne leider nicht mehr aufrufbar. *Fous de danse* wurde bereits 2015 und 2018 in Rennes gezeigt, vgl. dazu Kap. 4.3.

155 *10'000 Gestes* wurde im Februar 2018 auch auf der Hauptbühne der Volksbühne gezeigt, nachdem die Umbauarbeiten abgeschlossen waren.

156 Das Programm von Dercon (wie auch das der anderen vergangenen Leiter*innen der Volksbühne Berlin) ist auf der Webseite der Volksbühne nicht mehr aufrufbar, mir liegt jedoch das Faltblatt zu De Keersmaekers Ausstellung vor, das während jener Tage an die Zuschauer*innen verteilt wurde. Die Choreografin äusserte sich in einem Publikumsgespräch, das anlässlich der Ausstellung organisiert wurde, dass sie sich bewusst wegen der Raumsituation der Volksbühne dafür entschieden habe, *Work/Travail/Arbeid* zu zeigen. Sie sagte zudem, dass sie nicht daran interessiert sei, die Ausstellung in anderen Theatern zu zeigen, und für die Volksbühne eine Ausnahme gemacht habe. Diese Aussagen, wie auch die Beschreibung des Ausstellungsbesuchs, basieren auf meinen Erinnerungsnotizen, die ich während meines Besuchs am 26.4.2018 gemacht habe.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bezeichnet wird, ist während dieser Tage von 18 Uhr respektive von 14 Uhr bis 22 Uhr durchgehend geöffnet und findet auf der Hauptbühne der Volksbühne statt. Nach dem Kauf eines Tickets an der Abendkasse (das in meinem Fall mit 12 Euro inklusive Ermässigung für einen Theatereintritt mit freier Platzwahl sehr günstig ist) können sich die Zuschauer*innen, wie in der Volksbühne üblich, im Foyer aufhalten, ihre Jacken an der Garderobe abgeben und sich an der Bar verköstigen. Der Theatersaal mit imposanter Proszenium-Bühne und einem steil emporsteigenden Zuschauer*innenraum bleibt während der gesamten Zeit zugänglich.

Beim Betreten des Theatersaals werden die Zuschauer*innen von einer Person instruiert, dass die Bühne betreten werden dürfe. Eine Rampe führt zum grossen Bühnenraum hoch, der in der Form eines Halbkreises in den Zuschauer*innenraum ragt und dessen Hinterwand ebenfalls abgerundet ist. Vorhang sowie Absperrungen fehlen, die Licht- und Tontechnik, an der hohen Decke des Theaters befestigt, ist sichtbar. Sowohl der Zuschauer*innenraum wie auch der Bühnenraum sind beleuchtet und können als Indiz dafür gelten, dass sich Zuschauer*innen in beiden Bereichen aufhalten und darin frei bewegen dürfen.

Als ich den Theatersaal betrete, haben sich die meisten Anwesenden auf der Bühne eingefunden und entweder am Bühnenrand zum Zuschauer*innensaal, entlang der runden Hinterwand oder in der Mitte der Bühne auf dem Boden Platz genommen. Es herrscht ein reges Treiben, Zuschauer*innen sprechen im Flüsterton miteinander, die Stille, die im Theater während einer Aufführung oftmals noch vorherrscht, ist nicht mehr gegeben. Die Zuschauer*innen können beobachten, wie zwei Tänzer*innen mit einer Schnur und einer Kreide Kreise auf den Boden zeichnen. Damit beginnt *Work/Travail/Arbeid*, die derselben Struktur wie im Museum folgt: In einstündigen Sequenzen treten die Tänzer*innen von De Keersmaekers Compagnie Rosas und die Musiker*innen des Ictus Ensemble in unterschiedlichen Kompositionen auf. Auch hier bietet eine kleine Uhr am Bühnenrand den Darsteller*innen eine zeitliche Hilfestellung. Statt zu begrenzten oder angekündigten Uhrzeiten kann dem Geschehen in der Volksbühne während der gesamten Öffnungszeiten beliebig lange beigewohnt werden, wie das im Museum der Fall ist. Obwohl die Öffnungszeiten, die bis 22 Uhr gehen, nicht museumstypisch sind, ist es auch im Theater nicht üblich, während bis zu acht Stunden einer Aufführung beizuwohnen.

Auch dass sie unterschiedliche Standorte auf der Bühne sowie im Zuschauer*innenraum einnehmen können, bietet den Zuschauer*innen eine im Theaterkontext ungewohnte Erfahrung. Statt fixiert auf den Stühlen im Zuschauer*innenraum Platz zu nehmen und auf Pausen warten zu müssen, um sich bewegen zu können, sind sie nun ähnlich frei wie bei einem Museumsbesuch. Da der gesamte Theatersaal beleuchtet ist, sind ihre Bewegungen gleichzeitig für alle sichtbar: Besonders ungewohnt ist es, die Proszenium-Bühne zu betreten, die durch eine Erhöhung und Lücke zur ersten Sitzreihe im Zuschauer*innenraum deutlich getrennt ist. Von

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hier aus bieten sich ungewohnte Blicke: Wird an der hinteren Bühnenwand Platz genommen, kann sowohl das Geschehen auf der Bühne sowie im Zuschauer*innensaal dahinter beobachtet werden (Abb. 24).

Abb. 24: Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas, Work/Travail/Arbeid*, 2018, Volksbühne Berlin, © die Autorin.*

Zudem ermöglicht diese Position Einblicke in den Backstage-Bereich seitlich der Bühne, aus dem von Zeit zu Zeit Tänzer*innen und Musiker*innen auf- und abtreten, um ihre Kolleg*innen abzulösen.[157] Wie schon in *Work/Travail/Arbeid* im Museum können sich die Zuschauer*innen ausserdem so mitten in die Choreografie begeben und die Arbeit der Darsteller*innen hautnah miterleben. Wird hingegen im Zuschauer*innensaal Platz genommen und das Geschehen somit aus etwas Distanz betrachtet, wird zwar wieder die gewohnte Rolle einer*eines Theaterbesucherin*Theaterbesuchers eingenommen; es wird aus dieser Position jedoch erst augenfällig, dass alle Personen, die sich auf der Bühne befinden, als Akteur*innen wahrgenommen werden: Tänzer*innen, Musiker*innen sowie Zuschauer*innen teilen sich die Bühne buchstäblich (Abb. 25). Um 22 Uhr, als die Musik zu Ende gespielt

157 Anders als im Museum besteht hier ein »off-stage« Bereich. Dieser wird jedoch nicht durch einen Vorhang geschützt, wie das bei einer Proszenium-Bühne meistens der Fall ist.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird und die Tänzer*innen die Sequenz zu Ende getanzt haben, bleibt es für einen Moment ganz still im Saal. Dann treten Tänzer*innen und Musiker*innen von der Bühne ab und gehen Richtung Backstage-Bereich. Die Zuschauer*innen beginnen zu klatschen, die Darsteller*innen kommen jedoch nicht zurück, um sich zu verbeugen.

Abb. 25: Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas, Work/Travail/Arbeid, *2018, Volksbühne Berlin, © die Autorin.*

Die Ausstellung *Work/Travail/Arbeid*, die auf dem Tanzstück *Vortex Temporum* für die Black Box basiert, wird in diesem Fallbeispiel in einem Theater mit Proszenium-Bühne gezeigt. De Keersmaeker, die in ihrer Ausstellung ursprünglich auf den jeweiligen Museumsraum reagiert, macht auch an der Volksbühne Berlin eine orts- und situationsspezifische Arbeit daraus. Gegebenheiten der Institutionen Theater und Museum sowie deren Raummodelle Black Box und White Cube werden vermischt und durch die Proszenium-Bühne weiter ergänzt, was ungewohnte Erfahrungen für Darsteller*innen wie Zuschauer*innen gleichermassen zur Folge hat. Damit bewegt sich De Keersmaeker jenseits des Binarismus White Cube_Black Box und zeigt auf, wie die Raummodelle weitergedacht werden können. De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* demonstriert jedoch auch, dass ohne das Interesse und die Arbeit von Kurator*innen wie Elena Filipovic, der Initiantin

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der ursprünglichen Ausstellung im WIELS, oder Chris Dercon, der für die vorerst letzte Präsentation der Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* verantwortlich ist, solche künstlerischen Versuchsanordnungen nicht möglich wären. Wenige Tage bevor De Keersmaekers Ausstellung an der Volksbühne Berlin gezeigt wird, gibt Dercon nach monatelangen öffentlichen Protesten seinen Rücktritt als dessen Leiter bekannt.[158]

158 Vgl. Höbel 2018. De Keersmaekers Bühnenstück *Die sechs Brandenburgischen Konzerte* (2018) wurde im September 2018 an der Volksbühne Berlin uraufgeführt und schloss Dercons Spielzeit ab.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

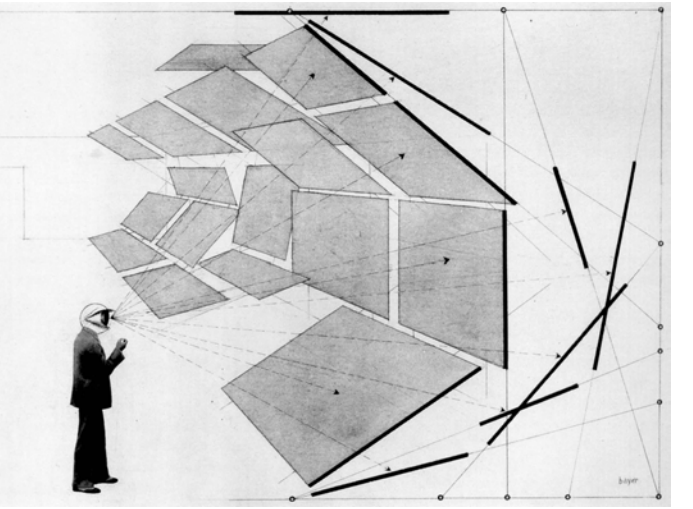
»What role might dance be fulfilling ›in the museum's ruins‹?«[1]
– *Mark Franko und André Lepecki*

Als ich zu Beginn des Arbeitsprozesses an der vorliegenden Studie die im fünften Kapitel besprochenen, zwischen 1976 und 1981 im Kunstmagazin Artforum erschienenen Essays[2] zum White Cube von Brian O'Doherty erneut las, tat ich dies erstmals mit der Absicht, eine Dissertation über choreografische Arbeiten im Museum schreiben zu wollen. Ich stellte fest, dass O'Doherty wiederholt auf die Raum- und Kunstwahrnehmung der Betrachter*innen eingeht, deren physische Körper dabei jedoch fast gänzlich aussen vor lässt. Wenn er auf den Körper der Betrachter*innen zu sprechen kommt, dann, um dessen Nachteil zu unterstreichen: Die Präsenz jeglicher Körper, auch die des eigenen Körpers, sei laut O'Doherty im White Cube überflüssig und störend.[3] »Der Galerie-Raum legt den Gedanken nahe, dass Augen und Geist willkommen sind, raumgreifende Körper dagegen nicht«, so O'Doherty.[4] Das Auge setze den Körper als »Datensammler« in Bewegung, um von ihm Informationen zu erhalten.[5] Diese Beschreibung erinnert an *Diagram of Field of Vision* von 1930 des Künstlers und Grafikdesigners Herbert Bayer; darin stellt er die*den Besucher*in als Mann dar, der anstelle des Kopfes ein grosses Auge hat, von dem Pfeile ausgehen, welche die Sichtachsen symbolisieren.[6]

1 Franko u. Lepecki: Editor's Note 2014, S. 2.
2 Vgl. O'Doherty u. Kemp 1996. Vgl. dazu ausserdem Kap. 5.2.
3 Vgl. ebd., S. 10.
4 Vgl. ebd.
5 Vgl. ebd., S. 62.
6 Im *Diagram of Field of Vision* schlägt Bayer vor, die Fotografien einer Architekturfotoschau in für die Besucher*innen günstige Sehwinkel auf Drähten frei durch den Raum zu spannen, vgl. Staniszewski 1998, S. 28, Abb. 1.24. Im *Diagram of 360 Degrees Field of Vision* (1935), in dem Bayer die*den Besucher*in auf dieselbe Weise darstellt, weitet er das Ausstellungsdisplay auf 360 Grad aus, vgl. ebd., S. 33, Abb. 1.30. Zu Bayer vgl. exemplarisch Cohen, Arthur Allen: Herbert Bayer. The Complete Work. Cambridge, MA: MIT Press 1984.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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



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

Während das Raumkonzept des White Cube in der Forschung wiederholt auf ästhetische, raumtheoretische, ideologische und politische Fragen hin erforscht wurde, fehlt bisher eine Auseinandersetzung mit O'Dohertys Verständnis von Körperlichkeit.[9] Es drängten sich folglich eine Reihe von Fragen auf, auf der die vorliegende

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Studie aufbaut: Wie korreliert das Körperverständnis im White Cube mit körperbetonten, zeitgebundenen und raumgreifenden Kunstformen wie der Choreografie und Tanzkunst, die zeitgleich zur Publikation von O'Dohertys Essays in den 1970er Jahren im Museum eine Blütezeit erfahren haben? Wie wird der White Cube respektive die Institution Museum wahrgenommen, wenn der Körper – sowohl jener der Betrachter*innen als auch der der Tänzer*innen – plötzlich im Fokus steht? Und in Anlehnung an das oben erwähnte Zitat[10] von Mark Franko und André Lepecki, die darin provokativ auf die institutionskritische Publikation[11] von Douglas Crimp anspielen: Welche Rolle übernimmt die Tanzkunst im Museum und geht es dabei auch um Institutionskritik?

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

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

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

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

11 Vgl. Crimp 1993.

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

13 Vgl. Kap. 2.1.

14 Vgl. Rosenberg 2017, S. 155, 182.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

16 Vgl. unter anderem exemplarisch Performance upcoming o. D.; Viso 2008, S. 6; Lowry, Glenn D.: Foreword. In: Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 12–13.

17 Vgl. Hovmann Rasmussen 2018, S. 350.

18 Vgl. ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Obwohl diese Choreografinnen und ihre Kolleg*innen die Strukturen der Institution Museum zu dieser Zeit nicht sichtbar aufzubrechen vermochten, waren es gleichwohl auch sie, die um die Jahrtausendwende herum die dritte und bisher anhaltende Welle[22] von choreografischen Arbeiten im Museum wieder ins Rollen brachten, die schliesslich doch nachhaltigere Veränderungen mit sich führte: Als sich die Museumsschaffenden zwanzig Jahre später erneut den Arbeiten der Choreograf*innen der Generation von Brown, Rainer und Forti zuwandten, blickten diese mittlerweile auf eine langjährige und erfolgreiche Karriere zurück. Ihre inzwischen als ikonisch geltenden Aufführungen im Museum jährten sich und es wurden zudem Jubiläen gefeiert, wie beispielsweise 2010 das 40-jährige Bestehen der Trisha Brown Dance Company.[23] Diese Anlässe boten den Museen Gelegenheiten, sowohl die langjährigen Œuvres der Choreograf*innen historisch einzubetten, zu honorieren und in einen grösseren Kontext zu stellen, als auch sich auf die eigene Geschichte zu besinnen und sich dadurch zu profilieren.[24]

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

20 Vgl. Kap. 2.4 und 2.5.

21 Vgl. Kap. 2.5.

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

23 Vgl. Whitney Museum of American Art 2010.

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

25 Vgl. Kap. 2.5.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

27 Auch Janevski sieht in der Auseinandersetzung der westeuropäischen Tanzszene der 1990er Jahre mit der Arbeit des Judson Dance Theater einen Grund, weshalb diese jüngere Generation von Choreograf*innen ins Museum gelangte, vgl. Janevski 2018, S. 34. Laut Janevski hätten sie eine konzeptuelle Arbeitsweise gemeinsam, vgl. ebd., S. 28. Auf die Bezüge wurde bereits im Forschungsstand in Kap. 1.2 eingegangen.

28 Filipovic: Vertiginous Force 2015, S. 23.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

29 Vgl. ebd.

30 Vgl. Kap. 1.2 und 1.3.

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

32 Ebd., S. 28.

33 Ebd., S. 29.

34 Vgl. insbesondere Kap. 4.4.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

36 Vgl. Kap. 4.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

39 Rassel u. Wavelet 2014, S. 31–46, hier S. 35.
40 Vgl. ebd., S. 43.
41 Vgl. Lepecki o. D. [2016], S. 1. Vgl. dazu Kap. 3.2.
42 Vgl. ebd., S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

44 Vgl. Bishop: The Perils 2014.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Dies deutet darauf hin, dass eine kleine bis mittelgrosse Institution den richtigen Rahmen für das Erarbeiten solcher Arbeiten bietet: So bestehen darin einfachere und schnellere Abläufe, mehr Risikobereitschaft und Experimentierfreudigkeit als in grossen respektive Mega-Institutionen; dennoch können die finanziellen Ressourcen[48] gefunden und genügend Raum zur Verfügung gestellt werden. Eini-

47 Vgl. Spångberg 2012, o. S.; Rainer 2013, o. S. Frank Brock bespricht hingegen den fehlenden tanzwissenschaftlichen Hintergrund in Zusammenhang mit Stephanie Rosenthals Ausstellung *MIRRORCITY* (2014) in der Hayward Gallery in London: So habe Rosenthal Brock, Nicola Conibere und Martin Hargreaves anfragt, die Choreograf*innen und Tänzer*innen für ihre Ausstellung auszuwählen, vgl. Brock, Frank: Frank Brock. In: Sara Wookey: Who Cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 64–71, hier S. 68–69.

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

52 Vgl. Storytelling in the Archives 2015.

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

54 Vgl. Perspectives on Retrospective 2015.

55 Lowry 2017, S. 6.

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

57 Vgl. A new MoMA Performance 2019.

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

59 Bishop: The Perils 2014, S. 67.

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

61 Vgl. ebd., S. 46.

62 Ebd., S. 45.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Eine zentrale These der vorliegenden Studie ist, dass diese choreografischen Arbeiten im Museum somit unter Aspekten des New Institutionalism – ein Diskurs, der sich seit den 1990er Jahren um die Institution Museum dreht, die sich von innen heraus selbst zu erneuern versucht[64] – betrachtet werden können.[65] Indem die Choreograf*innen die museale Raumsituation des White Cube und das museumseigene Format der Ausstellung übernehmen, statt sie abzulehnen, affirmieren sie diese und das Museum nämlich.[66] Bei Brown spielt insbesondere der White Cube eine zentrale Rolle, während bei Le Roy und De Keersmaeker das Format der Ausstellung, in Le Roys Fall die Retrospektive, im Fokus steht und zum Thema ihrer Arbeit gemacht wird. Die jüngere Generation der hier besprochenen Choreograf*innen denkt die Raummodelle zudem weiter und überwindet in manchen ihrer Arbeiten den Binarismus White Cube_Black Box.[67] Sie alle legen zwar gewisse Strukturen offen und stellen das Museum vor Herausforderungen, dies ist von der Institution – der Gastgeberin und teilweise auch Initiantin des Projekts – jedoch durchaus beabsichtigt.

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

---

63 Ebd., S. 31.

64 Vgl. Ekeberg 2003, S. 13.

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

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

67 Vgl. diesbezüglich unter anderem Kap. 5.4.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

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

71 Vgl. Wookey 2020, S. 209.

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

77 Vgl. Bither 2018, S. 318.

78 Bishop: The Perils 2014, S. 72–73.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

84 Gareis 2023, S. 7.

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

7. Bibliografie

Aab, Vanessa: Kinematographische Zeitmontagen. Zur Entwicklungsgeschichte des Kinos. Marburg: Schüren 2014 (= Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd. 47).

Adolphe, Jean-Marc (Hg.): Rosas. Anne Teresa De Keersmaeker. Tournai: La renaissance du livre 2002.

Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum. In: ders.: Prisms. Übers. v. Samuel Weber u. Shierry Weber. London: Spearman 1967 (= Studies in contemporary German social thought), S. 173–185.

Agamben, Giorgio: What Is an Apparatus? And Other Essays. Übers. v. David Kishik u. Stefan Pedatella. Stanford, CA: Stanford University Press 2009 (= Meridian. Crossing Aesthetics).

Aggermann, Lorenz; Döcker, Georg u. Siegmund, Gerald (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2017 (= theaomai. Studien zu den performativen Künsten, Bd. 9).

Akıncı, Eylül Fidan: Dance Exhibition as Retrospective as Pilgrimage. A Review of »Work/Travail/Arbeid«. In: Advocate, 28, 2/2017, S. 35–39.

Alampi, Antonia (Hg.): Jérôme Bel. 76'38"+∞. Katalog zur Ausstellung im Centro Pecci, Prato. Milano: Silvana Editoriale 2017.

Alampi, Antonia u. Bel, Jérôme: Dancing like Nobody is Watching. A Conversation between Jérôme Bel and Antonia Alampi. In: Alampi, Antonia (Hg.): Jérôme Bel. 76'38"+ ∞. Katalog zur Ausstellung im Centro Pecci, Prato. Milano: Silvana Editoriale 2017, S. 20–22.

Alberro, Alexander: Institutions, Critique, and Institutional Critique. In: ders.u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 2–19.

Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009.

Amalvi, Gilles: More or Less Dance. A Multifaceted Portrait of Boris Charmatz. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 121–135.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Amalvi, Gilles u. Bel, Jérôme: Entretien avec Jérôme Bel. In: Programme du spectacle »Gala«. Aubervilliers: Théâtre de la Commune 2015, S. 3.

Andrade Ruiz, Katharina de: Penser la danse comme exposition. Work/Travail/Arbeid, Anne Teresa De Keersmaeker. In: 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), S. 157–161.

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).

Art Basel: Conversations | Artistic Practice | The Artist as Choreographer. In: YouTube, 25.6.2014, https://youtu.be/BL-HwO9qCUw, 24.3.2023.

Art Workers' Coalition: Statement of Demands [1969]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 88–89.

Artist's Choice. Jérôme Bel/MoMA Dance Company. Begleitheft zur Performance im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: Museum of Modern Art o. D. https://assets.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMTAvMDUvMWRpcHZicWI4aF9KZXJvbWVCZWxfQnJvY2h1cmVfMTZfRklOQUwucGRmIl1d/JeromeBel_Brochure_16_FINAL.pdf?sha=407b6a1af39493f7, 10.6.2020.

ArtsResearchCenter: Making Time – Dancing in the Museum. In: YouTube, 12.7.2012, https://youtu.be/oayYO6SsKBc, 20.6.2021.

Bablet, Denis u. Bablet, Marie-Louise: Adolphe Appia, 1862–1928. Darsteller – Raum – Licht. Eine Ausstellung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Übers. v. Guido Meister. Überarb. Aufl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982.

Balsom, Erika: Architectures of Exhibition. In: dies.: Exhibiting Cinema in Contemporary Art. Amsterdam: Amsterdam University Press 2013, S. 27–64.

Banes, Sally: Grand Union. The Presentation of Everyday Life as Dance. In: Dance Research Journal, 10, 2/1978, S. 43–49.

Banes, Sally: Democracy's Body. Judson Dance Theater and Its Legacy. In: Performing Arts Journal, 5, 2/1981, S. 98–107.

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

Banes, Sally: Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962–1964 [1983]. Durham, NC: Duke University Press 1993.

Banes, Sally: Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body. Durham, NC: Duke University Press Books 1993.

Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Middletown: Wesleyan University Press [3]1993.

Bardet, Marie: The Paradox of Dancing in a Museum. In: The Pew Center for Arts & Heritage, 1.3.2018, www.pewcenterarts.org/post/paradox-dancing-museum, 18.6.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Barthel, Gitta: Choreografische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und Kultureller Bildung. Bielefeld: transcript 2017.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001.

Beil, Ralf: Der Schwarzraum. Phänomen, Geschichte, Gegenwart. In: ders. (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 9–24.

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. 265–282.

Beisswanger, Lisa: Performance on Display. Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum. Berlin: DKV 2021.

Bel, Jérôme u. Charmatz, Boris: Jérôme Bel and Boris Charmatz. Emails 2009–2010. In: Solomon, Noémie (Hg.): Dance. An Anthology. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 241–250.

Bellenbaum, Rainer: Black Box. In: Texte zur Kunst, 66/2007, S. 38–42.

Bennett, Susan: Theatre & Museums. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

Berlinische Galerie (Hg.): Beyond the White Cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute. Dokumentation zum Symposium in der Berlinischen Galerie am 25.3.2011. Berlin: Berlinische Galerie 2011.

Beshty, Walead: Die Schöne Neue Welt der Relationalen Ästhetik. In: Texte zur Kunst, 59/2005, S. 150–157.

Bianchi, Pamela: Lo spettatore coreografato. O quando il teatro entra al museo. In: Itinera, 16/2018, S. 170–186.

Birringer, Johannes: Dance and Not Dance. In: PAJ. A Journal of Performance and Art, 27, 2/2005, S. 10–27.

Birringer, Johannes: Dancing in the Museum. In: PAJ. A Journal of Performance and Art, 33, 3/2011, S. 43–52.

Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics. In: October, 110/2004, S. 51–79.

Bishop, Claire: No Pictures, Please. The Art of Tino Sehgal. In: Artforum, 43, 9/2005, S. 215–217.

Bishop, Claire: UNHAPPY DAYS IN THE ART WORLD? De-skilling Theater, Re-skilling Performance. In: The Brooklyn Rail, 10.12.2011, https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance, 12.1.2018.

Bishop, Claire: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso 2012.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bishop, Claire: »I Don't Want No Retrospective«. Xavier Le Roy and the Exhibition as Medium. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les Presse Du Reel 2014, S. 93–101.

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.

Bishop, Claire: Claire Bishop on Anne Teresa De Keersmaeker. In: Artforum, 53, 10/2015, www.artforum.com/print/201506/anne-teresa-de-keersmaeker-52254, 20.11.2022.

Bishop, Claire: Black Box, White Cube, Public Space. In: Beeson, John u. Peters, Britta (Hg.): Out of Body. Münster: Skulptur Projekte Münster 2016, S. 1–5.

Bishop, Claire: Every Exhibition Needs a Panel Discussion. Boris Charmatz's *expo zéro* (2009–). In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 119–124.

Bishop, Claire: Performance Art vs. Dance. Professionalism, De-Skilling, and Linguistic Virtuosity. In: Costinaș, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 40–45.

Bishop, Claire: Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention. In: The Drama Review, 62, 2/2018, S. 22–42.

Bismarck, Beatrice von: Relations in Motion. The Curatorial Condition in Visual Art and its Possibilities for the Neighbouring Disciplines. In: Frakcija Performing Arts Journal, 55/2010, S. 50–57.

Bismarck, Beatrice von: Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess. In: Busch, Kathrin; Meltzer, Burkhard u. Oppeln, Tido von (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich: Diaphanes 2015 (= DENKT KUNST), S. 139–156.

Bismarck, Beatrice von; Schafaff, Jörn u. Weski, Thomas: Introduction. In: dies. (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 7–20.

Bismarck, Beatrice von u.a. (Hg.): Timing. On the temporal dimension of exhibiting. Berlin: Sternberg Press 2014 (= Cultures of the Curatorial).

Bither, Philip: From Falling and Its Opposite, and All the In-Betweens. In: Eleey, Peter (Hg.): Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008, S. 8–17.

Bither, Philip: Rethinking the Role of Institutions and Curators in a New Interdisciplinary Age. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 315–319.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BMW Tate live. If Tate Modern Was Musée de la danse? Programmheft zur Veranstaltung im Tate Modern, London. London: Tate Modern 2015. www.tate.org.uk/documents/998/if_tate_modern_musee_dela_danse_booklet.pdf, 24.10.2022.

Bouquet, Stéphane: Rencontre avec Xavier Le Roy. In: Begleitblatt zu »Low pieces« am Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 15.–20.10.2012.

Bourriaud, Nicolas: Esthétique relationnelle. Dijon: Les presses du réel 1998.

Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics. Übers. v. Simon Pleasance u. Fronza Woods. Dijon: Les presses du réel 2002.

Braeuninger, Renate: Structure as Process. Anne Teresa De Keersmaeker's Fase (1982) and Steve Reich's Music. In: Dance Chronicle, 37, 1/2014, S. 47–62.

Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995 (= Fischer Taschenbuch, Bd. 12396).

Brandstetter, Gabriele: Written on Water. Choreographies of the Curatorial. In: Bismarck, Beatrice von; Schafaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 119–134.

Brandstetter, Gabriele: Choreographie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 54–57.

Brandstetter, Gabriele: Tanz. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 352–357.

Brandstetter, Gabriele; Butte, Maren u. Maar, Kirsten: Topographien des Flüchtigen. Choreographie als Verfahren. Bielefeld: transcript 2015 (= Edition Kulturwissenschaft, Bd. 58).

Brandstetter, Gabriele: Synchronisierungen in Work/Travail/Arbeid von Anne Teresa de Keersmaeker. In: dies.; Eikels, Kai van u. Schuh, Anne (Hg.): De/Synchronisieren? Leben im Plural. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 153–169.

Brannigan, Erin: Dance and the Gallery. Curation as Revision. In: Dance Research Journal, 47, 1/2015, S. 5–25.

Breatore, Matthew: The History of Performance at MoMA 1929–1979 (Incomplete), internes Dokument, MoMA 2009, S. 17.

Breitwieser, Sabine (Hg.): White cube, black box. Vorträge und Reader zur Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark, Januar bis Juni 1996. Wien: EA-Generali Foundation 1996.

Breitwieser, Sabine (Hg.): Simone Forti. Mit dem Körper denken. Katalog zur Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg. München: Hirmer 2014.

Brock, Frank: Frank Brock. In: Sara Wookey: Who Cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 64–71.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bronfen, Elisabeth: Die Black Box des seelischen Apparates. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 65–74.

Brook, Peter: The Empty Space [1968]. London: Penguin 2008 (= Modern classics).

Brown, Trisha u. Rainer, Yvonne: A Conversation about »Glacial Decoy". In: October, 10/1979, S. 29–37.

Brüggmann, Franziska: Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderungen. Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Museum, Bd. 47).

Brunel, Lise; Mangolte, Babette u. Delahaye, Guy: Trisha Brown. L'atelier des chorégraphes. Paris: Bougé 1987.

Bryan-Wilson, Julia: Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era. Berkeley, CA, Los Angeles u. London: University of California Press 2009.

Buchloh, Benjamin H. D.: Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: Artforum, 21, 1/1982, S. 43–56.

Buchloh, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. In: October, 55/1990, S. 105–143.

Buchmann, Sabeth: Szenen einer Biennale. Spuren von Institutionskritik in Arbeiten von Tino Sehgal und De Rijke/De Rooij. In: Texte zur Kunst, 59/2005, S. 54–63.

Buhr, Elke: Freundliche Übernahme. In: monopol. Magazin für Kunst und Leben, 12.11.2017, www.monopol-magazin.de/volksbuehne-tino-sehgal-anne-tismer-beckett, 20.11.2021.

Bührmann, Andrea D. u. Schneider, Werner: Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld: transcript 2008 (= Sozialtheorie. Intro).

Buren, Daniel: The Function of the Museum [1970]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 102–106.

Buren, Daniel: Notes on Work and Installation 1967–75. In: Studio International, 190, 977/1975, S. 124–129.

Buren, Daniel u.a.: Statement [1967]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 50–52.

Burke, Siobhan: Watching a Choreographer Build. Trisha Brown's Unusual Archive. In: The New York Times, 16.9.2020, www.nytimes.com/2020/09/16/arts/dance/trisha-brown-archive-new-york-public-library.html, 17.1.2023.

Burt, Ramsay: Against Expectations. Trisha Brown and the Avant-Garde. In: Dance Research Journal, 37, 1/2005, S. 11–36.

Burt, Ramsay: Judson Dance Theater. Performative Traces. London: Routledge 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Busch, Kathrin: Figuren der Deaktivierung. In: Busch, Kathrin; Meltzer, Burkhard u. Oppeln, Tido von (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Zürich: Diaphanes 2015 (= DENKT KUNST), S. 15–36.

Büscher, Barbara (Hg.): Raumverschiebung. Black Box – White Cube. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7).

Büscher, Barbara; Eitel, Verena Elisabet u. Pilgrim, Beatrix von: Einleitung. In: Büscher, Barbara (Hg.): Raumverschiebung. Black Box – White Cube. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7), S. 5–8.

Büscher, Barbara: Ausstellen und Aufführen. Ausstellen als Aufführen – Performancekunst und ihre Geschichte(n) im Museum seit den 1990er-Jahren. In: dies.u. Cramer, Franz Anton: Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen. Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch. Berlin u. Leipzig: Qucosa 2021, S. 97–160.

Büscher, Barbara u. Cramer, Franz Anton: Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen. Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch. Berlin u. Leipzig: Qucosa 2021.

Butte, Maren u.a. (Hg.): Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance. Berlin: Sternberg Press 2014.

Cain, Abigail: How the White Cube Came to Dominate the Art World. In: Artsy, 24.1.2017, www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art, 9.5.2018.

Campbell-Dollaghan, Kelsey: Beyond The White Cube. 6 Experimental Museums. In: Co.Design, 14.2.2013, www.fastcompany.com/1671711/beyond-the-white-cube-6-experimental-museums, 9.5.2018.

Carnevale, Graciela: Project for the Experimental Art Series [1968]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 76–79.

Chamberlain, Travis: A New Kind of Critical Elsewhere. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 223–226.

Charmatz, Boris: Manifeste pour un Musée de la danse. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html, 21.3.2022.

Charmatz, Boris: Manifeste pour un Musée de la danse. In: Musée de la danse, o. D. [2009], www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/125/original_manifeste-musee-de-la-danse100401-1383647452.pdf, 10.2.2023.

Charmatz, Boris: Manifesto for a Dancing Museum. In: Solomon, Noémie (Hg.): Dance. An Anthology. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 233–240.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Charmatz, Boris: Manifesto for a National Choreographic Centre. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 45–48.

Charmatz, Boris: Performing at a Distance. In: The Museum of Modern Art Magazine, 21.7.2020, www.moma.org/magazine/articles/382, 18.3.2022.

Charmatz, Boris: Conférence de presse du 21 octobre 2021. Annonce de la nouvelle direction du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. In: Boris Charmatz, 21.10.2021, www.borischarmatz.org/IMG/pdf/discours_boris_wuppertal_def_fr.pdf?1031/13714be9bdca0f3f46459bcde8cc1e03ac9c445d, 14.2.2022.

Charmatz, Boris u. Janevski, Ana: Boris Charmatz and Ana Janevski. Interview. In: MoMA, o. D. [2013], www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/charmatz-janevski-inteview.pdf, 21.1.2021.

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.

Chernetich, Gaia Clotilde u. Franco, Susanne: Dancing Museums Glossary. Black Box/White Cube. In: Dancing Museums, 29.11.2019, www.dancingmuseums.com/artefacts/black-box-white-cube/, 2.2.2023.

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).

Chevalier, Pauline; Mouton Rezzouk, Aurélie u. Urrutiaguer, Daniel: Through the Stage to the Museum. Call for Papers. In: Calenda, 11.2.2015, https://calenda.org/317184?file=1, 14.3.2023.

Clavadetscher, Reto u. Rosiny, Claudia (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2007 (= TanzScripte, Bd. 10).

Clements, Alexis: Dance and the Museum. Alexis Clements Responds. In: Critical Correspondence, 6.12.2013, https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/dance-and-the-museum-alexis-clements-responds, 26.5.2021.

Cohen, Arthur Allen: Herbert Bayer. The Complete Work. Cambridge, MA: MIT Press 1984.

Copeland, Mathieu (Hg.): Choreographing Exhibitions. Dijon: Les presses du réel 2013.

Copeland, Mathieu: Choreographing Exhibitions. An Exhibition Happening Everywhere, at all Times, with an for Everyone. In: ders. (Hg.): Choreographing Exhibitions. Dijon: Les presses du réel 2013, S. 19–25.

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

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Cramer, Franz Anton: Retrospective as mode of production. Zum Werkbegriff in »Rétrospective« par Xavier le Roy. In: map – media archive performance, 4/2013, www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/retrospective-as-mode-of-production, 21.3.2021, S. 1–9.

Cramer, Franz Anton: Ein dritter Weg. Die choreografischen Räume des Musée de la danse. In: Büscher, Barbara (Hg.): Raumverschiebung. Black Box – White Cube. Hildesheim u.a.: Olms 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 7), S. 181–188.

Cramer, Franz Anton: The Stage and the Museum, a Contemporary Dynamic. In: Critique d'art, 43/2014, http://journals.openedition.org/critiquedart/15324, 22.3.2018.

Cramer, Franz Anton: Historisierung als Prozess. Drei Fallstudien zu Ausstellungsprojekten. In: Büscher, Barbara u. Cramer, Franz Anton: Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen. Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch. Berlin u. Leipzig: Qucosa 2021, S. 25–96.

Cramer, Franz Anton u. Charmatz, Boris: Boris Charmatz in Conversation with Franz Anton Cramer. How to Dance with Art. In: Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleichter, Carolin (Hg.): How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 133–142.

Grawley, Marie-Louise: »This a different angle«. Dancing at the Louvre. In: Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 12/2020, S. 283–296.

Crimp, Douglas: On the Museum's Ruins. Cambridge, MA: MIT Press 1993.

Crimp, Douglas: Merce Cunningham. Dancers, Artworks, and People in the Galleries. In: Artforum, 47, 2/2008, www.artforum.com/print/200808/merce-cunningham-dancers-artworks-and-people-in-the-galleries-21141, 20.5.2021, S. 346–407.

Critical Path: Exhibiting Dance Pierre Bal Blanc Stephanie Rosenthal. In: Vimeo, 16.5.2016, https://vimeo.com/166763375, 14.5.2021.

Cruz, Cynthia: A Democratic Dance Moves Visitors at MoMA. In: Hyperallergic. 6.4.2017, https://hyperallergic.com/370639/a-democratic-dance-moves-visitors-at-moma/, 12.4.2018.

Cvejić, Bojana: Collectivity? You Mean Collaboration. In: Transversal, 1/2005, https://transversal.at/transversal/1204/cvejic/en, 7.10.2022.

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.

Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014.

Cvejić, Bojana: Xavier Le Roy's »Retrospective«. Choreographing a Problem, and a Mode of Production. In: dies. (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 9–18.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Cvejić, Bojana: Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015 (= Performance philosophy).

Cvejić, Bojana: Dance in Earnest. On Time and Attention in Work/Travail/Arbeid. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 9–16.

Cvejić, Bojana: The Vertiginous Invasion of a Tribe Called Dance- Boris Charmatz's Héâtre-Élévision (Pseudo Performance). In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 53–62.

Cvejić, Bojana u. De Keersmaeker, Anne Teresa: Vortex Temporum, or Choreographing the Sensible of the Music. In: Rosas, 2.11.2013, www.rosas.be/en/news/620-i vortex-temporumi-or-choreographing-the-sensible-of-the-music, 21.10.2019.

Cvejić, Bojana u. Le Roy, Xavier: Tout en travaillant à »Rétrospective« par Xavier Le Roy. Deux conversations. In: 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, S. 15–42.

Cvejić, Bojana u. Le Roy, Xavier: »Giving Time Without Losing It«. Interview with Xavier Le Roy. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 19–30.

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, Bojana; Siegmund, Gerald u. Le Roy, Xavier: To End with Judgment by Way of Clarification … In: Hochmuth, Martina; Kruschkova, Krassimira u. Schöllhammer, Georg (Hg.): It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance Since 1989. Frankfurt a.M.: Revolver 2006, S. 48–56.

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.

Dance Research Journal u. Charmatz, Boris: Interview with Boris Charmatz. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 49–52.

Dancehouse: Choreographing Exhibitions. Pierre Bal Blanc in conversation with Hannah Mathews. In: Vimeo, 1.6.2016, https://vimeo.com/168890705, 14.5.2021.

Daurier, Romaric u. Bardiot, Clarisse (Hg.): Cabaret de curiosités. Black/White/Live Box. Valenciennes: Le phénix scène nationale u. Éditions Subjectile 2013.

David, Catherine: Vorwort. In: documenta X Kurzführer. Ostfildern: Hatje Cantz 1997.

Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Day, Jeremiah: Dance and the Cube. Xavier Le Roy, 100 Years of Dance and Deborah Hay in Berlin. In: Metropolis M, 10.10.2019, www.metropolism.com/nl/reviews/39402_what_the_body_remembers_dance_heritage_today, 28.2.2020.

Dercon, Chris: Sonnenflügel – Mondtrakt. In: Uwe M. Schneede (Hg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln: DuMont 2000, S. 65–80.

Dercon, Chris: Man kann ein Museum sein oder man kann modern sein, aber man kann nicht beides sein. In: Huber, Hans Dieter; Locher, Hubert u. Schulte, Karin (Hg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen. Ostfildern: Hatje Cantz 2002, S. 163–178.

Diserens, Corinne: Introduction. In: Doucet, Michel (Hg.): Trisha Brown. Danse, précis de liberté. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998, S. 9–12.

Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): »Clear the Air«. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Interdisziplinäre Positionen. Bielefeld: transcript 2017.

Doherty, Claire (Hg.): Contemporary Art. From Studio to Situation. London: Black Dog Publishing 2004.

Doherty, Claire: The Institution Is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism. In: Engage, 15/2004, S. 9.

Doherty, Claire (Hg.): Situation. London: Whitechapel Art Gallery 2009 (= Documents of contemporary art).

Doucet, Michel (Hg.): Trisha Brown. Danse, précis de liberté. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998.

Dubrule, Dorothy: What I'm Doing When I'm Selling Out. In: Open Space, 25.4.2019, https://openspace.sfmoma.org/2019/04/what-im-doing-when-im-selling-out/, 18.6.2021.

Dumais-Lvowski, Christian (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Rosas 2007–2017. Arles: Actes Sud 2018.

Dupuis, Chris: In the Move from Stage to Museum, a Dance Becomes Performance Art. In: Hyperallergic, 27.4.2015, https://hyperallergic.com/202056/in-the-move-from-stage-to-museum-a-dance-becomes-performance-art/, 12.4.2018.

Dziewior, Yilmaz (Hg.): Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache = space, body, language. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz. Bregenz: Kunsthaus Bregenz 2012.

Dziewior, Yilmaz; Engelbach, Barbara u. König, Kasper: Yvonne Rainer. In: Dziewior, Yilmaz (Hg.): Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache = space, body, language. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz. Bregenz: Kunsthaus Bregenz 2012, S. 21–26.

Ebert, Olivia u.a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018 (= Theater, Bd. 113).

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Ebert, Olivia u.a.: Vorwort. In: dies. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018 (= Theater, Bd. 113), S. 11–18.

Ebert, Olivia u. Otto, Leonie: Kritik als körperliche Praxis – Körper als kritische Praxis. Foucault, Butler und Le Roy. In: Ebert, Olivia u.a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018 (= Theater, Bd. 113), S. 129–138.

Eder, Klaus: Institution. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim u. Basel: Beltz 1997, S. 159–168.

Ekeberg, Jonas (Hg.): New Institutionalism. Oslo: Office for Contemporary Art Norway 2003 (= Verksted, Bd. 1).

Ekeberg, Jonas; Flückiger, Gabriel u. Kolb, Lucie: »The Term Was Snapped Out of the Air«. An Interview with Jonas Ekeberg. In: On Curating, 21/2013, S. 20–23.

Eleey, Peter (Hg.): Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008.

Elia-Borer, Nadja u.a. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik. Bielefeld: transcript 2013 (= MedienAnalysen, Bd. 15).

Eliasson, Olafur; Wigley, Mark u. Birnbaum, Daniel: The Hegemony of TiO2. A Discussion on the Colour White. In: Eggel, Caroline (Hg.): Your Engagement Has Consequences: On the Relativity of Your Reality. Baden: Lars Müller Publishers 2006, S. 241–251.

Elsaesser, Martin: Das kinematographische Dispositiv nach dem Film. Über die Zukunft der Obsoleszenz und Handlungsmacht der Bilder. In: Ursula Frohne, Lilian Haberer u. Annette Urban (Hg.): Display und Dispositiv. Ästhetische Ordnungen. Paderborn: Fink 2014, S. 61–86.

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.

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.

Fabius, Jeroen: The Missing History of (Not)Conceptual Dance. In: Heering, Merel u.a. (Hg.): Danswetenschap in Nederland, Bd. 7. Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek 2012, www.atd.ahk.nl/fileadmin/afbeeldingen/lectoraten/lectoraat_the/Jeroen_Fabius_-_The_missing_history_of__not_conceptual_dance_pdf.pdf, 6.3.2023.

Farago, Jason: Viewers, the Dance Floor Is Yours (but Duck the Steinway!). In: The New York Times, 30.3.2017, www.nytimes.com/2017/03/30/arts/design/as-you-take-in-the-paintings-at-moma-watch-out-for-the-piano.html, 30.10.2017.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Filipovic, Elena: The Global White Cube. In: On Curating, 22/2014, S. 45–63.
Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015.
Filipovic, Elena: Essays. Afterword. In: dies. (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 3–8.
Filipovic, Elena: Vertiginous Force/The Exhibition as Work. In: dies. (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 17–34.
Filipovic, Elena u. De Keersmaeker, Anne Teresa: Taking the Time for Time. Anne Teresa De Keersmaeker Interviewed by Elena Filipovic. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 35–47.
Finbow, Acatia: Trisha Brown, Man Walking Down the Side of a Building 1970. In: Tate Modern, 2006, www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/trisha-brown, 20.4.2020.
Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen u. Basel: Francke 1997.
Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: dies.; Risi, Clemens u. Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin: Theater der Zeit 2004 (= Recherchen, Bd. 18), S. 11–26.
Fischer-Lichte, Erika: Politiken der Raumaneignung. In: Wihstutz, Benjamin u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. Paderborn: Fink 2010, S. 133–150.
Flückiger, Gabriel u. Kolb, Lucie (Hg.): On Curating, 21 (Themenheft (New) Institution(alism))/2013.
Flückiger, Gabriel u. Kolb, Lucie: New Institutionalism Revisited. In: On Curating, 21/2013, S. 5–16.
Foellmer, Susanne: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld: transcript 2009 (= TanzScripte, Bd. 18).
Foellmer, Susanne; T'Jonck, Pieter u. Wesemann, Arnd: RepräsenTANZ. Zeigen verboten? Warum auf der Tanzbühne immer mehr geredet und immer weniger gezeigt wird. In: ballettanz, 12/2005, S. 22–25.
Fondation Cartier pour l'art contemporain: César Vayssié, Visite non-guidée | Exploration d'une pièce de Boris Charmatz | Les Soirées Nomades. In: YouTube, 23.12.2021, https://youtu.be/wrADFAZqtb8, 18.3.2022.
Fondation PHI: Thomas F. DeFrantz. Dancing the Museum | Conférence | Talk | DHC/ART | 2017. In: Vimeo, 17.7.2017, https://vimeo.com/225860415, 15.6.2021.
Forti, Simone: Handbook in Motion. New York, NY: New York University Press 1974.
Foster, Susan Leigh: Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley, CA: University of California Press [4]2001.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Übers. v. Jutta Kranz u.a. Berlin: Merve 1978 (= Internationale marxistische Diskussion, Bd. 77).

Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter u. Paris, Heidi (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik. Essais. Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [8]1994 (= Suhrkamp-Taschenbuch, Bd. 2271).

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.

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).

Franco, Susanne u. Giannachi, Gabriella: Moving Spaces. Rewriting Museology Through Practice. In: dies. (Hg.): Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum. Venedig: Ca' Foscari 2021 (= The Future Contemporary, Bd. 1), S. 9–16.

Franko, Mark: Boris Charmatz at MoMA. Homeless in the Museum, or, How to Be a School. In: Jampole, 1.11.2013, www.jampole.com/OpEdgy/?p=231.Fuller, 8.12.2022.

Franko, Mark: Anti-Museum, Super-Museum, Heterotopia in Boris Charmatz's »20 Dancers for the XX Century«. In: Corpus, 7.4.2017, www.corpusweb.net/anti-museum-super-museum-heterotopia.html, 17.1.2018.

Franko, Mark u. Lepecki, André (Hg.): Dance Research Journal, 46,3 (Themenheft Dance in the Museum)/2014.

Franko, Mark u. Lepecki, André: Editor's Note. Dance in the Museum. In: Dance Research Journal, 46,3/2014, S. 1–4.

Fraser, Andrea: In and Out of Place [1985]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 292–301.

Fraser, Andrea: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique [2005]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 408–417.

Frohne, Ursula (Hg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München: Fink 2012.

Furtado, Will: Why the Art World Is Obsessed with Dance. In: Sleek Magazine, 12.9.2017, www.sleek-mag.com/article/dance-and-art/, 11.4.2018.

Gaensheimer, Susanne u. Kramer, Mario (Hg.): William Forsythe. The Fact of Matter. Bielefeld: Kerber 2016.

Ganz, Thomas: Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gareis, Sigrid: Welche Institutionen braucht der Tanz? In: RESO. Tanznetzwerk Schweiz, 2019, www.reso.ch/de/uid-42e969f0/uid-83c9b55a, 13.11.2022.

Gareis, Sigrid; Haitzinger, Nicole u. Pather, Jay (Hg.): On Curating, 55 (Themenheft Curating Dance. Decolonizing Dance)/2023.

Gareis, Sigrid: What Is a Curator in the Performing Arts? In: On Curating, 55/2023, S. 5–10.

Gareis, Sigrid; Schöllhammer, Georg u. Weibel, Peter (Hg.): Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. Köln: Walther König 2013.

Gau, Sønke: Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld. Wien: Turia + Kant 2017.

Gehmacher, Stephan; Cotter, Suzanne u. Leick-Burns, Tom (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas. Luxemburg: Grand Théâtre, Mudam, Philharmonie 2018, https://theatres.lu/sites/default/files/documents/Update-24-0-red %20bridge-project-17-18_Les-Theatres-de-la-Ville-de-Luxembourg.pdf.

Ginot, Isabelle u. Brown, Trisha: Entretien avec Trisha Brown. In: Isabelle Ginot (Hg.): Danse et utopie. Paris: L'Harmattan 1999 (= Mobiles, Bd. 1), S. 107–111.

Gioffredi, Paule: Les Musées de la danse de Rolf de Maré et Boris Charmatz. In: 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), S. 171–183.

Girard, Emilie u. Couillaud, Amélie (Hg.): On danse? Katalog zur Ausstellung im MuCEM, Marseille. Marseille: MuCEM/Liénart 2019.

Glacial Decoy. Regie: Jeff Hodges, USA 1993, 18 Min. Trisha Brown Archive, New York.

Gladston, Paul; Howarth-Gladston, Lynne u. Chang, Tsong Zung: Inside the Yellow Box. Cultural Exceptionalism and the Ideology of the Gallery Space. In: Journal of Curatorial Studies, 6, 2/2017, S. 194–211.

Goldberg, Marianne: Trisha Brown. »All of the Person's Person Arriving«. In: The Drama Review, 30, 1/1986, S. 149–170.

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.

Goldberg, RoseLee: Performance. Live Art 1909 to the Present. New York, NY: Abrams 1979.

Goldberg, RoseLee: Performance Live Art since the 60s. London: Thames & Hudson 1998.

Goldberg, RoseLee: Die Kunst der Performance vom Futurismus bis heute. Berlin: DKV 2014 (= Dkv Kunst kompakt, Bd. 8).

Goldberg, RoseLee: Performance Now. London: Thames & Hudson 2018.

Goldman, Danielle: Dance and the Museum. More than Incidental Choreographies. In: Critical Correspondence, 8.12.2013, https://movementresearch.org/publicat

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

ions/critical-correspondence/dance-and-the-museum-more-than-incidental-choreographies-by-danielle-goldman, 11.4.2019.

Graham, Amanda Jane: Out of Site. Trisha Brown's »Roof Piece«. In: Dance Chronicle, 35, 1/2013, S. 59–76.

Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«. In: Ullrich, Wolfgang u. Vogel, Juliane (Hg.): Weiß. Ein Grundkurs. Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 29–63.

Grasskamp, Walter: The White Wall. On the Prehistory of the White Cube. In: On Curating, 9/2011, S. 78–89.

Graw, Isabelle: Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller). In: Texte zur Kunst, 1/1990, S. 163–175.

Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. In: Texte zur Kunst, 59/2005, S. 40–53.

Grenier, Catherine: La fin des musées? Paris: Du Regard 2013.

Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleichter, Carolin: Performing Foreign Affairs. In: dies. (Hg.): How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 37–48.

Groys, Boris: Zur Ästhetik der Videoinstallation. In: Pakesch, Peter (Hg.): Stan Douglas. Le Détroit. Basel: Schwabe 2001 (= Kunsthalle Basel, Bd. 2001/44), o. S.

Grunenberg, Christoph: The Politics of Presentation. The Museum of Modern Art, New York. In: Pointon, Marcia Rachel (Hg.): Art Apart. Art Institutions and Ideology Across England and North America. Manchester: Manchester University Press 1994, S. 192–210.

Grunenberg, Christoph: The Modern Art Museum. In: Barker, Emma (Hg.): Contemporary Cultures of Display, New Haven: Yale University Press 1999 (= Art and Its Histories, Bd. 6), S. 26–49.

Guerrilla Art Action Group: A Call for the Immediate Resignation of All of the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art [1969]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 86–87.

Guigou, Muriel: La nouvelle danse française. Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux. Paris: L'Harmattan 2004 (= Logiques sociales).

Guisgand, Philippe: Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2008 (= Esthétique et sciences des arts).

Guy, Georgina: Theatre, Exhibition, and Curation. Displayed and Performed. New York, NY u. London: Routledge 2016 (= Routledge advances in theatre and performance studies, Bd. 46).

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gygax, Raphael (Hg.): Sacré 101. An Anthology on the »Rite of Spring«. Katalog zur Ausstellung im Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich. Zürich: JRP/Ringier 2014.

Haitzinger, Nicole: Die Kunst ist dazwischen. Programme und Manifeste zur kulturellen Institutionalisierung von Tanz. In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld: transcript 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 119–136.

Haitzinger, Nicole: Choreographie als transmediale Denkfigur. Zur Verflüssigung in Yvonne Rainers performativen (Trio A) und textuellen (No Manifesto) Arbeiten der 1960er Jahre. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): »Clear the Air«. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Interdisziplinäre Positionen. Bielefeld: transcript 2017. S. 71–80.

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.

Haitzinger, Nicole: Curating Dance. On est ensemble? Expanded Choreography and Vulnarability. In: On Curating, 55/2023, S. 11–16.

Halbreich, Kathy: Shall We Dance at MoMA? An Introduction. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 10–18.

Halbreich, Kathy u.a. (Hg.): Bruce Nauman. Disappearing Acts. Katalog zur Ausstellung im Schaulager Basel. Berlin: Walther König 2018.

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

Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld: transcript 2010.

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).

Hantelmann, Dorothea von: How to Do Things with Art. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens u. Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin: Theater der Zeit 2004 (= Recherchen, Bd. 18), S. 63–75.

Hantelmann, Dorothea von: How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. Zürich: Diaphanes 2007.

Hantelmann, Dorothea von: What Is the New Ritual Space for the 21st Century? In: The Shed, 1.–13.3.2018, https://theshed.org/program/series/2-a-prelude-to-the-shed/new-ritual-space-21st-century, 8.3.2022.

Hardy, Camille: Trisha Brown. Pushing Post-Modern Art into Orbit. In: Dance Magazine 59, 3/1985, S. 61–66.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hardt, Yvonne: Insideout. Spatial Turn in der Tanzwissenschaft und die Choreographien von Sasha Waltz. In: Lampert, Friederike (Hg.): Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Münster: LIT 2010, S. 141–156.

Hardt, Yvonne: Re/enacting Yvonne Rainers Continuous Project – Altered Daily. Zur Re/konstruktion institutionskritischer Tanzkunst. In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld: transcript 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 233–256.

Hardt, Yvonne u. Stern, Martin: Choreographie und Institution. Eine Einleitung. In: 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.

Harvard GSD: Helen Molesworth in Conversation with Mohsen Mostafavi 3 Models: The Retrospective… In: YouTube, 14.8.2013, https://youtu.be/GgAiNooKexI, 18.6.2015.

HAU Hebbel am Ufer, University of the Arts Stockholm u. University of the Arts Helsinki (Hg.): RE-Perspective Deborah Hay. Works from 1968 to the Present. Ostfildern: Hatje Cantz 2019.

Heathfield, Adrian u. Le Roy, Xavier: Their Retrospectives. In: Solomon, Noémie (Hg.): Danse. A Catalogue. Dijon: Les presses du réel 2015, S. 145–161.

Heilmeyer, Jens u. Fröhlich, Pea: Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung. Köln: DuMont 1971.

Hemken, Kai-Uwe: Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2015 (= Image, Bd. 64).

Henry, Joseph u. Maltais-Bayda, Fabien: Criticism Project Altered Twice. A Dual Response to Xavier Le Roy's Retrospective. In: Momus, 11.12.2014, https://momus.ca/criticism-project-altered-twice-a-dual-response-to-xavier-le-roys-retrospective/, 6.4.2020.

Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis [1931]. In: Corssen, Stefan (Hg.): Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Tübingen: Niemeyer 1998 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 24), S. 152–163.

Hilari, Johanna. Expanded Choreography – Expanded Cinema. Choreografische Verfahren der Erweiterung. Doktorarbeit, Universität Bern, Bern 2022.

Himmelsbach, Sabine: Vom »white cube« zur »black box« und weiter. Strategien und Entwicklungen in der Präsentation von Medienkunst im musealen Rahmen. In: Fleischmann, Monika u. Reinhard, Ulrike (Hg.): Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Heidelberg: whois 2004, S. 170–175.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Höbel, Wolfgang: Abgang von Chris Dercon. Gescheitert am bornierten Berlin. In: Spiegel Online, 13.4.2018, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/chris-dercon-verlaesst-volksbuehne-scheinsieg-der-theater-verwahrer-a-1202799.html, 23.11.2018.

Hochmuth, Martina u. Rocchi, Hannah: Questions Musée de la danse pour PhD. Privater E-Mail-Verkehr, 29.11.2021-17.1.2023.

Hoffmann, Jens: This is Tino Sehgal. In: Parkett, 68/2003, S. 189–194.

Hoffmann, Jens: Theater of Exhibitions. Berlin: Sternberg Press 2015.

Hoffmann, Laura u. De Keersmaeker, Anne Teresa: Anne Teresa De Keersmaeker Speaks about Work/Travail/Arbeid at MoMA. In: Artforum International, 28.3.2017, www.artforum.com/interviews/anne-teresa-de-keersmaeker-speaks-about-work-travail-arbeid-at-moma-67487, 15.11.2022.

Hood, Amy: Getty Presents Yvonne Rainer. Dances and Films. In: Getty, 5.5.2014, www.getty.edu/news/yvonne-rainer-2014/, 17.1.2023.

Hovmann Rasmussen, Rie: Are You Not Entertained? Curating Performance within the Institution. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 348–354.

Hudon, Véronique u. Charmatz, Boris: Bodies in Museums. Institutional Practices and Politics. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 355–360.

Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2002 (= Rowohlts Enzyklopädie, Bd. 55637).

Huschka, Sabine u. Siegmund, Gerald (Hg.): Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven. Berlin: Neofelis 2022.

Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. Norderstedt: Books on Demand 2002.

Husemann, Pirkko: Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen. Bielefeld: transcript 2009 (= TanzScripte, Bd. 13).

Husemann, Pirkko: Der Kampf um künstlerische Belange. Eine kleine Institutionskunde am Beispiel des Hebbel am Ufer. In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld: transcript 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 65–84.

Husemann, Pirkko: A Curator's Reality Check. Conditions of Curating Performing Arts. In: Bismarck, Beatrice von; Schafaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 269–288.

Ikegami, Hiroko: A Medium for Engagement. On the Merce Cunningham Dance Company's Events. In: Meade, Fionn (Hg.): Merce Cunningham. Co:mm:on

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Ti:me. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2017, S. 73–88.

Imesch, Kornelia u.a. (Hg.): Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte. Oberhausen: ATHENA-Verlag 2018 (= Artificium – Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung, Bd. 65).

Ingvartsen, Mette: EXPANDED CHOREOGRAPHY. Shifting the Agency of Movement in The Artificial Nature Project and 69 Positions. Doktorarbeit, Lund University Sweden, Lund 2016.

Jackson, Shannon: Social Works. Performing Art, Supporting Publics. Abingdon: Routledge 2011.

Jackson, Shannon: The Way We Perform Now. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 53–61.

Jackson, Shannon: Performative Curating Performs. In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 16–27.

Jackson, Shannon: Context as Critique. On Experiences That May or May Not Be Theatre. In: Forum Modernes Theater, 29, 1–2/[2014] 2018, S. 7–19.

Jackson, Shannon: Museum Dance Now. In: MoMA Magazine, 5.3.2020, https://www.moma.org/magazine/articles/247, 14.3.2023.

Jackson, Shannon: Back Stages. Essays across Art, Performance, and Public Life. Evanston, IL: Northwestern University Press 2022 (= Performance works).

Jakab, Gillian u. De Keersmaeker, Anne Teresa: Social Bodies. Inside Work/Travail/Arbeid. A Conversation of Anne Teresa De Keersmaeker with Gillian Jakab. In: Brooklyn Rail, 1.5.2017, https://brooklynrail.org/2017/05/dance/Anne-Teresa-de-Keersmaeker-with-gillian-jakab, 12.4.2018.

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

Janevski, Ana: The First Move Is to Let the Hand Circle. On 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.

Janevski, Ana: Judson Dance Theater. The Work Is Never Done – Sanctuary Always Needed. In: dies.u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 26–35.

Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Janevski, Ana u. Wavelet, Christophe: How to Write a Counter-History. A Conversation. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 37–52.

Jones, Amelia: »Presence« in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal, 56, 4/1997, S. 11–18.

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.

Journaud, Clémence an Rocchi, Hannah: Re: Question sur archive du Musée de la danse. Private E-Mail, 14.2.2023.

Jowitt, Deborah: Country Dancing. In: The Village Voice, 8.4.1971, S. 37.

Kakara, Myrto: Collecting Choreographed Performances. »We acquired a work that carries the possibility of extinction«. In: Museologia & Interdisciplinaridade, 9, 18/2020, S. 158–176.

Kaprow, Allan: Where Art Thou, Sweet Muse? (I'm Hung Up at the Whitney) [1967]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 52–55.

Keil, Marta: The Curator as a Culture Producer. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 320–326.

Kirby, Michael: Danse et non-danse. In: Aslan, Odette (Hg.): Le corps en jeu, Paris: Editions CNRS 1994, S. 209–217.

Klonk, Charlotte: Wie die weiße Wand ins Museum kam und der White Cube zum Mythos wurde. In: Engler, Martin u. Hollein, Max (Hg.): Gegenwartskunst. 1945 – heute im Städel Museum. Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 311–319.

Klonk, Charlotte: Myth and Reality of the White Cube. In: Murawska-Muthesius, Katarzyna u. Piotrowski, Piotr (Hg.): From Museum Critique to the Critical Museum. London: Routledge 2015, S. 67–79.

Koneffke, Silke: Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort, 1900–1980. Berlin: Reimer 1999.

Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln: Böhlau 2013.

Krauss, Rosalind E.: Postmodernism's Museum Without Walls. In: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W. u. Nairne, Sandy (Hg.): Thinking About Exhibitions. London u. New York, NY: Routledge 1996, S. 241–245.

Kravagna, Christian (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Köln: Walther König 2001.

Kravagna, Christian: White Cube. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2006, S. 302–305.

Krystof, Doris: Ortsspezifität. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2006, S. 231–236.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunst, Bojana: The Institutionalisation, Precarity and the Rhythm of Work. In: Kunstenpunt, 16.4.2020, www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/the-institutionalisation-precarity-and-the-rhythm-of-work/, 2.3.2023.

Laban, Rudolf von: Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes [1939]. Wilhelmshaven: Florian Noetzel 1991.

Lähnemann, Ingmar: Inside and outside the White Cube. Between Categories – Brian O'Doherty/Patrick Ireland und sein Werk. Hamburg: disserta 2011.

Lax, Thomas: Allow Me to Begin Again. In: Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 14–25.

Le Corbusier: L'art décoratif d'aujourd'hui. Paris: Crès 1925.

Le Roy, Xavier: Score for Product of Circumstances (1999). In: Xavier Le Roy, o. D., https://www.xavierleroy.com/page.php?id=4b530eff077090c4cdd558852f04f24fb0840bae&lg=en, 6.3.2023.

Le Roy, Xavier: Notes on Exhibition Works Involving Live Human Actions Performed in Public. In: Costinaș, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 77–81.

Le Roy, Xavier u. Caux, Jacqueline: Xavier Le Roy. Penser les contours du corps. In: art press, 266, 1.3.2001, www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/1957.pdf, S. 20–21.

Le Roy, Xavier an Rocchi, Hannah: Re: Questions about early works by Xavier Le Roy. Private E-Mail, 22.5.2021.

Leeker, Martina u. Le Roy, Xavier: Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker. »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume. Hypothesen zur Kommunikation im und durch Tanz«. In: Klinge, Antje u. Leeker, Martina (Hg.): Tanz Kommunikation Praxis. Münster: LIT 2003 (= Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 13), S. 91–105.

Lehnerer, Gwendolin: Transdisciplinary Curation in the Performing Arts. In: On Curating, 55/2023, S. 17–24.

Leon, Anna: Expanded Choreographies – Choreographic Histories. Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion), Bielefeld: transcript 2022 (= TanzScripte, Bd. 63).

Lepecki, André: Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene. In: Carter, Alexandra (Hg.): Rethinking Dance History. A Reader. London u. New York, NY: Routledge 2004, S. 170–181.

Lepecki, André: Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement. New York, NY u. London: Routledge 2006.

Lepecki, André: Choreography as Apparatus of Capture. In: The Drama Review, 51, 2/2007, S. 119–123.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lepecki, André: Loving Dancing. In: MoMA, o. D. [2016], www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTcvMDEvMDUvNHB5cHRpNW5ma19KZXJvbWVCZWxfRXNzYXlfRmluYWxfMV81LnBkZiJdXQ/JeromeBel_Essay_Final_1_5.pdf?sha=2a7c4e7669083599, 10.6.2020.

Lepecki, André: Dance, Choreography, and the Visual. Elements for a Contemporary Imagination. In: Costinaș, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 12–19.

Levine, Abigail: Being a Thing. The Work of Performing in the Museum. In: Women & Performance, 23, 2/2013, S. 291–303.

Lista, Marcella: Xavier Le Roy. A Discipline of the Unknown. In: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry, 33/2013, S. 26–37.

Lista, Marcella: Play Dead. Dance, Museums, and the »Time-Based Arts«. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 6–23.

Lista, Marcella (Hg.): A Different Way to Move. Minimalismes, New York, 1960–1980. Berlin: Hatje Cantz 2017.

Livet, Anne (Hg.): Contemporary Dance. An Anthology of Lectures, Interviews and Essays With Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics. New York, NY: Abbeville Press 1978.

Lo Pinto, Luca (Hg.): Simone Forti. News Animations. Prato: Centro Pecci 2021.

Lorz, Julienne (Hg.): Joan Jonas. München: Hirmer 2018.

Lowry, Glenn D.: Foreword. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 6.

Lowry, Glenn D.: Foreword. In: Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 12–13.

Luccioni, Roger: Préface. In: Doucet, Michel (Hg.): Trisha Brown. Danse, précis de liberté. Katalog zur Ausstellung in den Musées de Marseille. Marseille: Musées de Marseille 1998, S. 5.

Luckow, Dirk u. Traub, Susanne (Hg.): Open the Curtain. Kunst und Tanz im Wechselspiel. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Kiel. Kiel: Kunsthalle Kiel 2003.

Lütticken, Sven: Dance Factory. In: Mousse Magazine 50/2015, S. 90–103.

Luzina, Sandra: Noch einmal auf die Wolke. In: Tagesspiegel, 23.4.2015a, www.tagesspiegel.de/kultur/trisha-brown-in-berlin-noch-einmal-auf-die-wolke/11674226.html, 5.6.2019.

Luzina, Sandra: Amor hat seine Schuldigkeit getan. In: Tagesspiegel, 30.5.2015b, www.tagesspiegel.de/kultur/die-choreografin-mette-ingvartsen-amor-hat-seine-schuldigkeit-getan/11844772.html, 18.11.2019.

Lynes, Russell: Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art. New York, NY: Atheneum 1973.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maar, Kirsten: Choreographie und Installation des Raumes. In: Lampert, Friederike (Hg.): Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Münster: LIT 2010, S. 177–194.

Maar, Kirsten: Exhibiting Choreography. In: Butte, Maren u.a. (Hg.): Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance. Berlin: Sternberg Press 2014, S. 93–112.

Maar, Kirsten: Le Musée de La Danse. Or: What a Body Can Do. Reconsidering the Role of the Moving Body in Exhibition Contexts. In: Stedelijk Studies, 3/2015, https://stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/, 11.4.2019.

Maar, Kirsten: Between »Spectacle« and »Theatricality«. Zu den Erfahrungsdimensionen aktueller Inszenierungen von Performance im Ausstellungskontext und ihren Bezügen in die 1960er Jahre. In: Frisch, Simon; Fritz, Elisabeth u. Rieger, Rita (Hg.): Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken. Paderborn: Fink 2018, S. 233–249.

Maar, Kirsten: Zur Materialität der Praxis von Tanz im Ausstellungskontext. In: Linsenmeier, Maximilian u. Seibel, Sven (Hg.): Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren. Bielefeld: transcript 2019, S. 237–262.

Maar, Kirsten: What Choreography Can Do in a Museum. In: Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 12/2020, S. 251–264.

Macel, Christine (Hg.): Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours. Katalog zur Ausstellung im Centre Pompidou, Paris. Paris: Éditions du Centre Pompidou 2011.

Mader, Rachel: How to Move in/an Institution. In: On Curating 21/2013, S. 34–44.

Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München: DKV 1986 (= Kunstgeschichte und Gegenwart).

Maltais-Bayda, Fabien u. Henry, Joseph: Choreographing Archives, Curating Choreographers. Yvonne Rainer, Xavier Le Roy, and the Dance Retrospective. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 235–248.

Malzacher, Florian: Feeling Alive. The Performative Potential of Curating. In: ders.u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 28–41.

Malzacher, Florian; Tupajić, Tea u. Zanki, Petra (Hg.): Frakcija 55 (Curating Performing Arts)/2010, https://curatingperformingarts.eu/wp/category/curating-performing-arts/, 20.9.2018.

Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4).

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.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mannoni, Laurent u. Crangle, Richard: The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema. Exeter: University of Exeter Press 2000 (= Exeter studies in film history).

Manovich, Lev: Black Box – White Cube. Berlin: Merve 2005.

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: Turia + Kant 2015, S. 34–58.

Maxfield, Sarah: Dance and the Museum. Sarah Maxfield Responds. In: Critical Correspondence, 12.12.2013, https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/dance-and-the-museum-sarah-maxfield-responds, 26.5.2021.

McCurdy, Erin Joelle: Exhibiting Dance, Performing Objects: Cultural Mediation in the Museum. In: Davida, Dena u.a. (Hg.): Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. New York, NY: Berghahn Books 2018, S. 251–262.

McGovern, Fiona: Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice. Bielefeld: transcript 2016.

Meade, Fionn (Hg.): Merce Cunningham. Co:mm:on Ti:me. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2017.

Meinhardt, Johannes: Institutionskritik. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2006, S. 126–130.

Meister, Carolin u. Hantelmann, Dorothea von (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich: Diaphanes 2010.

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

Mesnildot, Stéphane de: On voit presque un fantôme de danseuse en elle. Entretien avec Boris Charmatz. In: Vertigo, 2, 34/2008, S. 17–19.

Mesquita, André (Hg.): Trisha Brown. Choreographing Life. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand 2020.

Metcalf, Megan: Making the Museum Dance. Simone Forti's Huddle (1961) and its Acquisition by the Museum of Modern Art. In: Dance Chronicle, 45, 1/2022, S. 30–56.

Michelson, Annette: Yvonne Rainer, Part One. The Dancer and the Dance. In: Artforum International, 12, 5/1974, S. 57–63.

Midgette, Anne: You Can't Hold It, but You Can Own It. In: The New York Times, 25.11.2007, www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25midg.html, 9.7.2020.

Molesworth, Helen (Hg.): Dance/Draw. Katalog zur Ausstellung im Institute of Contemporary Art, Boston. Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

Möntmann, Nina (Hg.): Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations. London: Black Dog Publishing 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Möntmann, Nina: Art and its Institutions. In: dies. Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations. London: Black Dog Publishing 2006, S. 8–17.

Möntmann, Nina: The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future. In: transversal, 4/2007, https://transversal.at/transversal/0407/montmann/en, 7.10.2019.

Moreno, Inés: Opening Hours. In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 77–88.

Morgan, Jessica u. Wood, Catherine (Hg.): The World as a Stage. London: Tate Publishing 2007.

Morris, Robert: Notes on Sculpture [1966]. In: Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology. New York, NY: E. P. Dutton 1968 (= A Dutton paperback, Bd. 211), S. 222–235.

Morse, Meredith: Soft Is Fast. Simone Forti in the 1960s and After. Cambridge, MA: MIT Press 2015.

Müller-Schöll, Nikolaus u. Siegmund, Gerald (Hg.): Forum Modernes Theater, 29, 1–2 (Themenheft Theatre as Critique)/[2014] 2018.

Museum MMK für Moderne Kunst: MMK Talks. Museum Production »A Dancing Museum«. In: Vimeo, 10.1.2011, https://vimeo.com/18625223, 13.10.2022.

The Museum of Modern Art: The Museum of Modern Art's Performance Exhibition Series Continues in January 2011 with Eclectic Group of Performance. Pressemitteilung. In: MoMA, 20.12.2010, www.moma.org/documents/moma_press-release_387237.pdf, 1.11.2019.

The Museum of Modern Art: Perspectives on Retrospective by Xavier Le Roy | Sunday Sessions. In: YouTube, 16.10.2015, https://youtu.be/Dhiafs_zmeA, 13.3.2021.

The Museum of Modern Art: Storytelling in the Archives | Performance Forum | MoMA LIVE. In: YouTube, 27.10.2015, www.youtube.com/live/eYqKSTDpjrY?feature=share, 6.1.2023.

The Museum of Modern Art: Forum on Contemporary Performance. Choreographing Exhibitions | MoMA LIVE. In: YouTube, 29.3.2016, www.youtube.com/live/HhgWibo0ACY?feature=share, 6.1.2023.

The Museum of Modern Art: Anne Teresa De Keersmaeker in conversation with Kathy Halbreich | MoMA LIVE. In: YouTube, 30.3.2017, www.youtube.com/live/6bYMOFuuNXc?feature=share, 2.2.2023.

The Museum of Modern Art: A new MoMA: Performance. In: YouTube, 14.10.2019, https://youtu.be/KRcFt6YGv04, 30.1.2023.

Nash, Mark: Art and Cinema. Some Critical Reflections (2005 Postscript). In: Leighton, Tanya (Hg.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing in association with Afterall 2008, S. 444–459.

Nicifero, Alessandra: OCCUPY MoMA. The (Risks and) Potentials of a Musée de La Danse! In: Dance Research Journal, 46, 3/2014, S. 32–44.

O'Brien, Ruairí (Hg.): Das Museum im 21. Jahrhundert. Dresden: TUDpress 2007.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Obrist, Hans Ulrich: Somewhere Totally Else. In: Das Magazin, 18/2012, S. 42.
Obrist, Hans Ulrich u. Vanderlinden, Barbara (Hg.): Laboratorium. Köln: DuMont 2001.
O'Doherty, Brian: Inside the White Cube. The Ideology of Gallery Space [1986]. Berkeley, CA: University of California Press 1997.
O'Doherty, Brian: Atelier und Galerie. Berlin: Merve 2012.
O'Doherty, Brian: Boxes, Cubes, Installations and Money. Berkeley, CA: University of California Press 2018.
O'Doherty, Brian u. Kemp, Wolfgang: In der weißen Zelle. Berlin: Merve 1996 (= Internationaler Merve Diskurs, Bd. 190).
Ostwald, Julia: Tanz ausstellen | Tanz aufführen. Choreographie im musealen Rahmen. München: epodium 2016 (= off epodium, Bd. 8).
Owens, Craig: From the Archives. The Pro-Scenic Event. In: Art in America, 28.3.2017, www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/from-the-archives-the-pro-scenic-event/, 8.5.2019.
Pantenburg, Volker: Black Box/White Cube. Kino und zeitgenössische Kunst. In: Groß, Bernhard u. Morsch, Thomas (Hg.): Handbuch Filmtheorie. Wiesbaden: Springer 2016, S. 1–17.
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.
Perron, Wendy: The Grand Union. Accidental Anarchists of Downtown Dance, 1970–76, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2020.
Perrot, Capucine: »Here, I Knew I Was Being Watched«. In: Tate Modern, 20.2.2014, www.tate.org.uk/tate-etc/issue-30-spring-2014/here-i-knew-i-was-being-watched, 2.2.2023.
Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. London u. New York, NY: Routledge 1993.
Ploebst, Helmut: No Wind No Word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits. München: Kieser 2001.
Pogrebin, Robin: MoMA Trims Back Some Features of Its Planned Renovation. In: The New York Times, 26.1.2016, www.nytimes.com/2016/01/27/arts/design/moma-trims-back-some-features-of-its-planned-renovation.html, 1.4.2020.
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.
Rainer, Yvonne: Work 1962–73. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design 1974.
Rainer, Yvonne: The Films of Yvonne Rainer. Bloomington: Indiana University Press 1989 (= Theories of representation and difference).

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rainer, Yvonne: Dance and the Museum. Yvonne Rainer Responds. In: Critical Correspondence, 8.12.2013, https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/dance-and-the-museum-yvonne-rainer-responds, 26.5.2021.

Ramsay, Margaret Hupp: The Grand Union (1970–1976). An Improvisational Performance Group. New York, NY: Peter Lang 1991.

Ramsden, Mel: On Practice [1975]. In: Alberro, Alexander u. Stimson, Blake (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press 2009, S. 170–205.

Rassel, Laurence: L'art chorégraphique dans le musée? In: 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, S. 3–14.

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.

Raunig, Gerald u. Ray, Gene (Hg.): Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique. London: mayfly 2009.

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= Edition Suhrkamp, Bd. 2318).

Rees, A. L. u.a. (Hg.): Expanded Cinema. Art, Performance, Film. London: Tate Publishing 2011.

Reichensperger, Petra (Hg.): Begriffe des Ausstellens (von A bis Z). Berlin: Sternberg Press 2013.

Report. International conference »Dance and the Museum: Stretching the Bundaries«, 8 December 2016, BE. Mechelen, 2016. In: Sibmas, 27.02.2017, www.sibmas.org/2017/02/27/publication-dance-and-the-museum-stretching-the-boundaries/, 21.1.2021.

Reust, Hans Rudolf: Olafur Eliasson. Yet Untitled. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 108–113.

Ribas, João: Just What Is It That Makes Today's Solo Exhibitions So Different, So Appealing? Vortrag bei Exhibit A: Authorship on Display, City University of New York, Graduate Center, New York, NY, 7.4. 2014.

Rich, B. Ruby (Hg.): Yvonne Rainer. Minneapolis: Walker Art Center 1981.

Riesinger, Robert (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus Publikationen 2003 (= Film und Medien in der Diskussion, Bd. 11).

Robertson, Allen: Trisha Brown's Expansive Dancing. In: Minnesota Daily, 11.5.1979, S. 10AE–11AE.

Robinson, Julia: From Snapshots to Physical Things. In: Janevski, Ana u. Lax, Thomas (Hg.): Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Katalog zur Ausstellung

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Museum of Modern Art, New York. New York, NY: The Museum of Modern Art 2018, S. 52–59.

Rodatz, Christoph: Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und ausserhalb von Theaterräumen. Bielefeld: transcript 2010 (= Theater, Bd. 23).

Roselt, Jens: Raum. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 260–267.

Rosenberg, Susan: Trisha Brown. The Signs of Gesture. In: Trisha Brown. Drawing on Land and Air. Begleitheft zur Ausstellung im Contemporary Art Museum. Tampa, FL: University of South Florida 2007, o. S.

Rosenberg, Susan: Trisha Brown. Choreography as Visual Art. Middletown, CT: Wesleyan University Press 2017.

Rosenberg, Susan: Trisha Brown. Between Abstraction and Representation (1966–1998). In: Arts, 9, 2/2020, S. 43.

Rosenthal, Stephanie (Hg.): Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s. Katalog zur Ausstellung in der Hayward Gallery, London. London: Hayward Publishing 2010.

Rugg, Judith u. Sedgwick, Michèle (Hg.): Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Bristol: Intellect Books 2007.

Sabisch, Petra: Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon. München: epodium 2011.

Sabisch, Petra: For a Topology of Practices. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Independent Theatre in Contemporary Europe. Structures – Aesthetics – Cultural Policy. Bielefeld: transcript 2017, S. 43–184.

Sant, Toni (Hg.): Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving. London: Bloomsbury Academic 2017.

Schellow, Constanze: Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des »Nicht« für die zeitgenössische Tanzwissenschaft. München: epodium 2016.

Schmidt, Eva u. Stals, Jose Lebrero (Hg.): Tanzen, Sehen. Frankfurt a.M.: Revolver 2007.

Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts. Berlin: Henschel 2002.

Schmitz, Colleen M. (Hg.): Tanz! Wie wir uns und die Welt bewegen. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum, Dresden. Zürich: Diaphanes 2013.

Schneede, Uwe M.: Einführung. In: ders. (Hg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln: DuMont 2000, S. 7–17.

Schneider, Rebecca: Performance Remains. In: Jones, Amelia u. Heathfield, Adrian (Hg.): Perform, Repeat, Record. Live Art in History. Bristol: Intellect 2012, S. 137–150.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schwan, Alexander H.: Schrift im Raum. Korrelationen von Tanzen und Schreiben bei Trisha Brown, Jan Fabre und William Forsythe. Bielefeld: transcript 2022 (= TanzScripte, Bd. 47).

Schwarte, Ludger: Gleichheit und Theaterarchitektur. Voltaires Privattheater. In: Wihstutz, Benjamin u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. Paderborn: Fink 2010, S. 33–44.

Schwier, Hans: Jede Epoche schafft ihre Museen. In: Preiss, Achim; Stamm, Karl u. Zehnder, Frank Günter (Hg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München: Klinkhardt und Biermann 1990 (= Zeit, Zeuge, Kunst), S. 77–80.

Shanks, Gwyneth: Objets dansants. Genre, travail et danse contemporaine au Hammer Museum. In: 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), S. 143–152.

Sharp, Chris: Xavier Le Roy. La Règle du jeu. In: Afterall, 33/2013, S. 16–25.

Sharpe, Gemma: Xavier Le Roy: Retrospective. In: thisistomorrow, 28.11.2014, http://thisistomorrow.info/articles/xavier-le-roy-retrospective-1, 12.4.2018.

Sheets, Hilarie M.: When the Art Isn't on the Walls. In: The New York Times, 22.1.2015, www.nytimes.com/2015/01/25/arts/design/dance-finds-a-home-in-museums.html, 28.10.2019.

Sheikh, Simon: Positively White Cube Revisited. In: e-flux Journal, 3/2009, www.e-flux.com/journal/03/68545/positively-white-cube-revisited/#_edn1, 2.5.2018.

Sheikh, Simon: Burning from the Inside. New Institutionalism Revisited. In: Bismarck, Beatrice von; Schafaff, Jörn u. Weski, Thomas (Hg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 361–372.

Shropshire, Stephen: Dance and the Museum. Curating the Contemporary (Part 1 of 3). In: Stephenshropshire, 6.3.2015, https://stephenshropshire.com/2015/03/06/dance-and-the-museum-curating-the-contemporary-part-1-of-3/, 22.3.2018.

Shropshire, Stephen: Dance and the Museum. Curating the Contemporary (Part 2 of 3). In: Stephenshropshire, 7.3.2015, https://stephenshropshire.com/2015/03/07/dance-and-the-museum-curating-the-contemporary-part-2-of-3/, 22.3.2018.

Shropshire, Stephen: Dance and the Museum. Curating the Contemporary (Part 3 of 3) In: Stephenshropshire, 8.3.2015, https://stephenshropshire.com/2015/03/08/dance-and-the-museum-curating-the-contemporary-part-3-of-3/, 22.3.2018.

Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2006 (= TanzScripte, Bd. 3).

Siegmund, Gerald: Apparatus, Attention, and the Body. The Theatre Machines of Boris Charmatz. In: The Drama Review, 51, 3/2007, S. 124–139.

Siegmund, Gerald: Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper. In: Clavadetscher, Reto u. Rosiny, Claudia (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Kör-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

per – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2007 (= TanzScripte, Bd. 10), S. 44–59.

Siegmund, Gerald: Choreografie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Jeschke, Claudia u. Haitzinger, Nicole: Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke. München: epodium 2010 (= Derra dance research, Bd. 2), S. 118–129.

Siegmund, Gerald: Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject. London: Palgrave Macmillan 2017 (= New World Choreographies).

Siegmund, Gerald: Theater- und Tanzperformance zur Einführung. Hamburg: Junius 2020 (= Zur Einführung).

Siegmund, Gerald: Addressing the Situation. Xavier Le Roy's »Retrospective« and Aesthetic Subjectivity. In: 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), S. 21–35.

Siegmund, Gerald u. Bel, Jérôme: Jérôme Bel. In: Wesemann, Arnd u. Regitz, Hartmut (Hg.): Hall of fame. Berlin: Friedrich 2002 (= Jahrbuch ballettanz 2002), S. 24–31.

Siewert, Senta: Performing Moving Images. Access, Archives and Affects. Amsterdam: Amsterdam University Press 2020 (= Framing film).

Siobhan Davies Studios: Parallel Voices 2007 – Not Conceptual. In: YouTube, 15.5.2013, https://youtu.be/EkdI-87T2z0, 19.3.2023.

Smithson, Robert: Cultural Confinement [1972]. In: Harrison, Charles u. Wood, Paul (Hg.): Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. Oxford u. Cambridge: Blackwell Publishing 1992, S. 946–948.

Snauwaert, Dirk: Foreword. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 7–9.

Solomon, Noémie: Choreography Unstill. Experimental Imaginaries in Boris Charmatz's Flip Book. In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 71–84.

Sommer, Sally: Equipment Dances. Trisha Brown. In: The Drama Review, 16, 3/1972, S. 135–141.

Spångberg, Mårten: The Dancing Museum. In: Spangbergianism, 17.9.2012, https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/17/the-dancing-museum/, 2.6.2021.

Spångberg, Mårten: Dance and the Museum. Marten Spangberg Responds. In: Critical Correspondence, 8.1.2014, https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/dance-and-the-museum-marten-spangberg-responds, 26.5.2021.

Spies, Sarah: Choreographies of the Curatorial. Performative Trajectories for Choreography and Dance in the Museum. Zürich: ONCURATING.org 2020.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Staniszewski, Mary Anne: The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, MA: MIT Press 1998.

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.

Sternfeld, Nora: Das radikaldemokratische Museum. Berlin: De Gruyter 2018 (= Edition Angewandte, Bd. 3).

Steyerl, Hito: White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs. In: Eggers, Maureen M. u.a. (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast 2005, S. 135–143.

Steyerl, Hito: White Cube und Black Box. Kunst und Kino. In: dies.: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia + Kant 2008 (= republicart. Kunst und Öffentlichkeit, Bd. 8), S. 101–112.

Sulcas, Roslyn: Dancing as Art, All Day Long. In: The New York Times, 21.12.2017, www.nytimes.com/2015/05/14/arts/international/dancing-as-art-all-day-long.html, 28.9.2018.

Sulzman, Mona: Choice/Form in Trisha Brown's »Locus«. A View from inside the Cube. In: Dance Chronicle, 2, 2/1978, S. 117–130.

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.

Thurner, Christina: Bewegte Körper-Raum-Zeit. Tanzszene und Performancekunst in der Schweiz. In: Xcult, 2009, www.xcult.org/c/performancechronik/bewegte-korper-raum-zeit-christina-thurner/, 26.9.2014.

Thurner, Christina: Rhythmen in Bewegung. Äußere, eigene und verkörperte Zeitlichkeit im künstlerischen Tanz. Hannover: Wehrhahn 2017 (= Ästhetische Eigenzeiten – Kleine Reihe, Bd. 5).

Thurner, Christina: Die Stimme erhoben. »Ich«-Sagen und Autorschaft in den Tänzerporträts von Jérôme Bel. In: Krüger, Anne-May u. Dick, Leo (Hg.): Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung. Büdingen: Pfau 2019, S. 209–215.

T'Jonck, Pieter: Golden Hours & Work/Travail/Arbeid. In: Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance, 5/2015, S. 8–11.

Tolmie, Peter u. Giannachi, Gabriella: On Becoming an Audience. If Tate Modern Was Musée de La Danse? In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 99–106.

Traub, Susanne: Zeitgenössischer Tanz. Terminologie und Entwicklung. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel: Bärenreiter 2001, S. 181.

Trisha Brown. Drawing on Land and Air. Begleitheft zur Ausstellung im Contemporary Art Museum. Tampa, FL: University of South Florida 2007.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Trisha Brown. Early works 1966–1979. Regie: Babette Mangolte, Carlotte Schoolman, Jonathan Demme, [USA] 2005, 2 DVDs, 245 Min.

Tyradellis, Daniel: Müde Museen, oder, Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten. Hamburg: Edition Körber-Stiftung 2014.

Ullrich, Wolfgang u. Vogel, Juliane (Hg.): Weiß. Ein Grundkurs. Frankfurt a.M.: Fischer 2003.

Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld: transcript 2011 (= Image, Bd. 28).

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.

Vanderlinden, Barbara u. Filipovic, Elena (Hg.): Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe. Cambridge, MA: MIT Press 2005.

Velasco, David: Preface. In: ders.u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 7–9.

Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017.

Velasco, David u. Lemon, Ralph (Hg.): MoMA Dance. Ralph Lemon. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017.

Velasco, David u. Michelson, Sarah (Hg.): MoMA Dance. Sarah Michelson. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017.

Van den Brand, Jessica: Tino Sehgal. Art as Immaterial Commodity. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing 2015.

Van Langendonck, Katleen; Wood, Catherine u. Schafaff, Jörn: The Institution Inside. In: Gronau, Barbara; Hartz, Matthias von u. Hochleichter, Carolin (Hg.): How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 55–66.

Vernallis, Carol: Introduction. APES**T. In: Journal of Popular Music Studies, 30, 4/2018, S. 11–70.

Viso, Olga: Foreword. In: Eleey, Peter (Hg.): Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing. Katalog zur Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 2008, S. 6–7.

Vostell, Wolf u. Becker, Jürgen (Hg.): Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.

Wagenbach, Marc u. Pina Bach Foundation (Hg.): Tanz erben. Pina lädt ein. Bielefeld: transcript 2014 (= Kultur- und Medientheorie).

Wagley, Catherine: How MoMA Rewrote the Rules to Collect Choreographer Simone Forti's Convention-Defying »Dance Constructions«. In: Artnet News, 19.9.2018, https://news.artnet.com/art-world/moma-rewrote-rules-collect-choreographer-simone-fortis-convention-defying-dance-constructions-1350626, 31.1.2023.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wall, Tobias: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2006 (= Kultur- und Museumsmanagement).

Warsza, Joanna u. Wood, Catherine: Reinventing the Template. In: Malzacher, Florian u. Warsza, Joanna (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy. Berlin: Alexander 2017 (= Performing Urgency, Bd. 4), S. 42–55.

Wavelet, Christophe: On the Edges of the Exhibition. In: Cvejić, Bojana (Hg.): »Retrospective« by Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel 2014, S. 57–92.

Wehren, Julia: Körper als Archiv in Bewegung. Choreographie als historiografische Praxis. Bielefeld: transcript 2016.

Weibel, Peter (Hg.): Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Köln: DuMont 1997.

Weibel, Peter: Beyond the White Cube. In: Buddensieg, Andrea u. Weibel, Peter (Hg.): Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective. Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 138–149.

Weier, Sabine: Künstler Tino Sehgal. Erfahrungen in der Kasseler Black Box. In: Die Zeit, 27.6.2012, www.zeit.de/kultur/kunst/2012-06/tino-sehgal-documenta, 7.12.2022.

Weinberg, Adam u. Stainback, Charles: Foreword. 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. 9–11.

Westerman, Jonah u. Wood, Catherine: From the Institution of Performance to the Performance of Institutions. In: Ferdman, Bertie u. Stokic, Jovana (Hg.): The Methuen Drama Companion to Performance Art. London: Bloomsbury 2020, S. 220–246.

Whitney Museum of American Art (Hg.): Off the Wall. Katalog zur Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York. New York, NY: Whitney Museum of American Art 2010.

Wiensowski, Ingeborg: Kunst-Star Tino Sehgal. Tausche Geld gegen Meinung. In: Der Spiegel, 14.8.2012, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ausstellungen-von-kunst-star-tino-sehgal-a-849821.html, 9.7.2020.

Wigley, Mark: White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, MA: MIT Press 1995.

Wihstutz, Benjamin. Einleitung. In: Wihstutz, Benjamin u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. Paderborn: Fink 2010, S. 7–14.

Wihstutz, Benjamin: Nichtkönnen, Nichtverstehen. Zur politischen Bedeutung einer Disability Aesthetics in den Darstellenden Künsten. In: Kreuder, Friedemann; Koban, Ellen u. Voss, Hanna (Hg.): Re/produktionsmaschine Kunst. Ka-

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tegorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript 2017 (= Theater, Bd. 92), S. 61–74.

Wihstutz, Benjamin: La théâtralisation de l'imparfait. »Disabled Theater« et »Gala« de Jérôme Bel. In: LHT Fabula, 19/2017, www.fabula.org/lht/19/wihstutz.html, 26.4.2019.

Wihstutz, Benjamin u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. Paderborn: Fink 2010.

Wiles, David: A Short History of Western Performance Space. Cambridge: Cambridge University Press 2003.

Witcomb, Andrea: Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum. London: Routledge 2003 (= Museum meanings).

Wood, Catherine: Boris Charmatz. An Architecture of Attention. In: Afterall, 37, 1/2014, S. 120–132.

Wood, Catherine: The Still Point. In: Filipovic, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Katalog zur Ausstellung in WIELS, Brüssel. Brüssel: WIELS 2015, S. 63–80.

Wood, Catherine: Boris Charmatz. An Architecture of Attention (Revisited). In: Velasco, David u. Janevski, Ana (Hg.): MoMA Dance. Boris Charmatz. New York, NY: The Museum of Modern Art 2017, S. 85–98.

Wood, Catherine: Game Changing. Performance in the Permanent Collection. In: Costinaș, Cosmin u. Janevski, Ana (Hg.): Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press 2017, S. 54–62.

Wood, Catherine: Performance in Contemporary Art. London: Tate Publishing 2018.

Wood, Catherine u. Bel, Jérôme: Theatricality and Amateurism with Catherine Wood and Jérôme Bel. Part 1. In: The Pew Center for Arts & Heritage, 31.7.2014, www.pewcenterarts.org/post/theatricality-and-amateurism-catherine-wood-and-j %C3 %A9r %C3 %B4me-bel-part-i, 18.3.2023.

Wood, Catherine u. Bel, Jérôme: Theatricality and Amateurism with Catherine Wood and Jérôme Bel. Part 2. In: The Pew Center for Arts & Heritage, 7.8.2014, www.pewcenterarts.org/post/theatricality-and-amateurism-catherine-wood-and-j %C3 %A9r %C3 %B4me-bel-part-ii, 18.3.2023.

Wood, Catherine; Janevski, Ana u. Laurent, Serge: Regards croisés entre MoMA, la Tate Modern et le Centre Pompidou. In: 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), S. 122–142.

Wookey, Sara: Who cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015.

Wookey, Sara: Open Letter to Artists. In: The Performance Club, 29.9.2019, https://theperformanceclub.org/open-letter-to-artists/, 18.6.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wookey, Sara: Spatial Relations. Dance in the Changing Museum. Doktorarbeit, Conventry University, Conventry 2020.

Wookey, Sara u. Peake, Florence: Florence Peake. In: Wookey, Sara: Who cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 19–22.

Wookey, Sara u. Rainer, Yvonne: Yvonne Rainer. In: Wookey, Sara: Who cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 54–63.

Wookey, Sara u. Wood, Catherine: Catherine Wood. In: Wookey, Sara: Who cares? Dance in the Gallery & Museum. London: Siobhan Davies Studios 2015, S. 26–35.

Wortelkamp, Isa: Namen und Geschichten. Lesearten des Tanztheaters im biographischen Zyklus von Jérôme Bel. In: map – media archive performance, 5/2014, www.perfomap.de/map5/verkoerperungen/namen-und-geschichten, 14.5.2020, S. 1–6.

Wortelkamp, Isa: Bewegte Bildräume. Zu den Fotografien der Site-Specific Performances von Trisha Brown. In: Weisheit, Katharina u. Skrandies, Timo (Hg.): Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance. Bielefeld: transcript 2016, S. 353–264.

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.

Zabel, Igor: The Return of the White Cube. In: Manifesta Journal, 1/2003, S. 18–27.

Zaunschirm, Thomas: Black Cube und White Box. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 75–87.

Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen. Bielefeld: transcript 2010 (= Kultur- und Museumsmanagement).

Internetquellen

(untitled) (2000). In: Boris Charmatz, o. D., www.borischarmatz.org/?untitled-2000, 31.3.2021.

1. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Berlin/Berlin. 30.9.–30.12.1998. In: Berlin Biennale, o. D., www.berlinbiennale.de/de/biennalen/5/berlin-berlin, 2.7.2020.

1969: Yayoi Kusama's *Grand Orgy* in the Garden. In: MoMA through Time, o. D., www.moma.org/interactives/moma_through_time/1960/yayoi-kusamas-grand-orgy-in-the-garden/, 20.10.2022.

2009–2018. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr.html, 29.11.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

20 danseurs pour le XXe siècle. In: Boris Charmatz, o. D., www.borischarmatz.org/?20-danseurs-pour-le-xxe-siecle, 19.11.2022.

20 danseurs pour le XXe siècle. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/20-danseurs-pour-le-xxe-siecle.html, 26.11.2019.

About. Performing Arts. In: Walker, o. D., https://walkerart.org/about/performing-arts, 2.6.2021.

Accueil/Home. In: Dena Davida, o. D., https://denadavida.ca/, 29.4.2020.

Anne Teresa De Keersmaeker. Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich. In: Tate Modern, o. D., www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/anne-teresa-de-keersmaeker-0, 28.3.2023.

Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. In: MoMA, o. D., www.moma.org/calendar/exhibitions/1626, 6.1.2023.

Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. In: Tate Modern, o. D., www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/anne-teresa-de-keersmaeker, 6.1.2023.

Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. In: Wiels, o. D., www.wiels.org/en/exhibitions/work-travail-arbeid, 17.5.2022.

Anne Teresa De Keersmaeker – Fase. In: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, o. D., www.kunstsammlung.de/de/exhibitions-archive/anne-teresa-de-keersmaeker-fase, 28.3.2023.

Anne Teresa De Keersmaeker dances *Violin Phase* at MUDAM Luxembourg. In: Rosas, 18.9.2017, www.rosas.be/en/news/599-anne-teresa-de-keersmaeker-dances-violin-phasei-at-mudam-luxembourg, 4.11.2019.

Anne Teresa De Keersmaeker in Conversation with Kathy Halbreich. In: MoMA, o. D., www.moma.org/calendar/events/2796, 6.1.2023.

Anne Teresa De Keersmaeker, Xavier Le Roy, Elena Filipovic. Dance and the Exhibition Form. In: Kaaitheater, o. D., https://kaaitheater.be/en/agenda/dance-and-the-exhibition-form, 23.3.2022.

Association des Centres chorégraphiques nationaux. In: ACCN, o. D., https://accn.fr/, 15.3.2022.

The Archive/About the Trisha Brown Archive. In: Trisha Brown Dance Company, o. D., https://trishabrowncompany.org/archive/about-the-trisha-brown-archive.html, 20.4.2020.

Artist's Choice. Jérôme Bel/MoMA Dance Company. In: MoMA, o. D., www.moma.org/calendar/performance/1669, 10.6.2020.

Biennale danza al teatrino. In: Palazzo Grassi, o. D., www.palazzograssi.it/it/event i/tutti/biennale-danza-al-teatrino-1/, 18.5.2021 [nicht mehr online].

Biographie Boris Charmatz. In: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, o. D., www.pina-bausch.de/de/boris-charmatz/biographie, 14.2.2023.

Black Box. Phantomtheater für 1 Person. In: Rimini Protokoll, o. D., www.rimini-protokoll.de/website/de/project/black-box, 11.5.2022.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Boris Charmatz. In: Tate Modern, o. D., www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/boris-charmatz, 28.3.2023.
Boris Charmatz: Flip Book. In: Tate Modern, o. D., www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/boris-charmatz-flip-book, 14.4.2021.
Brouillon. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/brouillon.html, 14.11.2022.
The Building. In: Whitney Museum of American Art, o. D., https://whitney.org/about/our-building, 2.2.2023.
Calendar. In: RB Jérôme Bel, o. D., www.jeromebel.fr/index.php?p=1&ann=all, 15.5.2021.
Calendar. In: Trisha Brown Dance Company, o. D., https://trishabrowncompany.org/calendar/, 20.4.2020.
Calendar. 2010. In: RB Jérôme Bel, o. D., www.jeromebel.fr/index.php?p=1&ann=all, 9.6.2020.
Carte Blanche to Tino Sehgal. In: Palais de Tokyo, o. D., https://palaisdetokyo.com/en/exposition/carte-blanche-to-tino-sehgal/, 6.12.2021.
Centres chorégraphiques nationaux. In: Ministère de la Culture, o. D., www.culture.gouv.fr/Thematiques/Danse/La-danse-en-France/Les-centres-choregraphiques-nationaux, 15.3.2022.
Collecting the Performative. In: Tate Modern, o.D, www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative, 31.1.2023.
Contacts. In: Boris Charmatz, o. D., www.borischarmatz.org/?contacts-31, 19.11.2022.
Curating Performance Art. From Concept to Practice. In: Node center, o. D., https://nodecenter.net/course/curating-performance-art, 30.1.2023.
Dancing Museums. In: Dancing Museums, o. D., www.dancingmuseums.com/, 7.3.2023.
Dansmuseet. In: Dansmuseet, o. D., https://dansmuseet.se/?lang=en, 10.2.2023.
Digest – La Permanence #4. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/digest-la-permanence-4.html, 15.2.2023.
Double Life. In: Contemporary Arts Museum Houston, o. D., https://camh.org/event/double-life/, 10.6.2020.
ECHO. Umhüllt von Erinnerung. In: ModeMuseum Antwerpen, o. D., https://www.momu.be/de/exhibitions/echo, 3.6.2024.
The End(s) of the Museum. In: Fundacióantonitàpies, o. D., https://fundaciotapies.org/en/exposicio/the-ends-of-the-museum/, 4.5.2019.
Les espaces du Musée de la danse à Rennes. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/les-espaces-du-musee-de-la-danse-a-rennes.html, 12.12.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Événements. Jérôme Bel, Elisabeth Schwartz: Isadora Duncan. In: Musée de l'Orangerie, o. D., www.musee-orangerie.fr/fr/programmation-culturelle/jerome-bel-elisabeth-schwartz-isadora-duncan, 23.3.2022.

Exhibition. Tino Sehgal. In: Walker, o. D., https://walkerart.org/calendar/2007/tino-sehgal, 6.12.2022.

Exhibitions. Jérôme Bel. 76'38"+ ∞, curated by Antonia Alampi. In: Centro Pecci, o. D., https://centropecci.it/en/exhibitions/ja-ra-me-bel, 2.7.2020.

Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects… In: MACBA, o. D., www.macba.cat/en/exhibitions-activities/activities/expanded-choreography-situations-movements-objects, 13.10.2022.

Expo zéro. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/en/articles/expo-zero.html, 14.11.2022.

Exposition. Temporary Title, 2015. Xavier Le Roy. In: CN D, o. D., www.cnd.fr/fr/program/1139-temporary-title-2015, 8.12.2022.

Fair-e. In: CCNRB, o. D., https://ccnrb.org/, 1.12.2021.

Filmmuseum. Geschichte. In: Düsseldorf, o. D., www.duesseldorf.de/filmmuseum/ueber-das-museum/geschichte.html, 5.3.2019.

Flüchtiges Sammeln. Voraussetzungen und Möglichkeiten der Aufnahme von Performancekunst in Sammlungen. In: Hochschule Luzern, o. D., www.hslu.ch/de-ch/hochschule-luzern/forschung/projekte/detail/?pid=4368, 4.11.2022.

Forum on Contemporary Performance. Choreographing Exhibitions. In: MoMA, o. D., www.moma.org/calendar/events/1976?high_contrast=true&locale=en, 6.1.2023.

Fous de danse. Dimanche 6 Mai Rennes. In: Fous de danse, o. D., www.fousdedanse.com/rennes-2018, 26.11.2019.

Fous de danse 2015. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/fous-de-danse-2015.html, 26.11.2019.

Fous de danse 2016. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/fous-de-danse-2016.html, 26.11.2019.

Fous de danse à Brest. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/fous-de-danse-a-brest.html, 26.11.2019.

Fous de danse à Berlin. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/fous-de-danse-a-berlin.html, 26.11.2019.

Historique. In: CCNRB, o. D., https://ccnrb.org/ccnrb/historique/, 24.11.2022.

History of Performance at the Whitney. In: Whitney Museum of American Art, o. D., https://whitney.org/exhibitions/performance, 3.6.2020.

If Tate Modern was Musée de la danse? Musée de la danse in London. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/if-tate-modern-was-musee-de-la-danse.html, 26.11.2019.

Introducing the Performing at a Distance Project. In: MoMA Magazine, 23.7.2020, www.moma.org/magazine/articles/357, 19.1.2023.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

L'invitation aux musées. In: CN D, o. D., www.cnd.fr/en/program/group/947-l-invitation-aux-musees, 23.3.2022.

Jérôme Bel. Retrospective. In: HAU. Hebbel am Ufer, o. D., www.hebbel-am-ufer.de/programm/pdetail/jerome-bel-retrospective/, 14.3.2023.

Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/jerome-bel-en-3-sec-30-sec-3-min-30-min-3-h.html, 9.6.2020.

Journal #6 – Tino Sehgal. Exhibition. In: Van Abbe Museum, o. D., https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/journal-6/, 6.12.2022.

Kuratieren in den szenischen Künsten. Universitätslehrgang 2021/22. Infobroschüre. In: PLUS, o. D., www.plus.ac.at/wp-content/uploads/2021/02/flyer-szenischekC3BCnste_2020-1.pdf, 30.1.2023.

Laurenson u.a.: The Live List. What to Consider When Collecting Live Works. In: Tate Modern, 24.1.2014, www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works, 31.1.2023.

Master. Curating Performing Arts. In: Curating Performing Arts, o. D., https://curatingperformingarts.eu/wp/about/, 30.1.2023.

Missions. In: CN D, o. D., www.cnd.fr/fr/page/21-missions, 15.3.2022.

Le musée au XXIe siècle: disparition ou renaissance? In: Musée sans musée, 14.12.2012, https://museesansmusee.wordpress.com/2012/12/14/le-musee-au-xxie-siecle-disparition-ou-renaissance/, 27.5.2019.

Musée de la danse. In: Boris Charmatz, o. D., www.borischarmatz.org/?musee-de-la-danse-12, 16.11.2019.

Musée de la danse. Three Collective Gestures. In: MoMA, o. D., www.moma.org/calendar/performance/1385, 14.4.2021.

Le Musée de la danse au MoMA. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/william-forsythe.html, 26.11.2019.

Museum History. In: National Museum of Dance, o. D., www.nationalmuseumofdance.org/history, 10.2.2023.

Museumsneubau. In: Fondation Beyeler, o. D., www.fondationbeyeler.ch/museum/museumsneubau, 28.3.2023.

Performance! Les collections du Centre Pompidou, 1967–2017. In: lille3000, o. D., https://lille3000.com/portail/en/evenements/performance-centre-pompidou, 2.7.2020 [nicht mehr online].

Performance. 20 dancers for the XX century and even more. In: Triennale, o. D., https://triennale.org/en/events/20-danzatori-per-il-xx-secolo-e-oltre, 18.3.2022.

Performance 13. On Line/Anne Teresa De Keersmaeker. In: MoMA, o. D., www.moma.org/calendar/performance/1580, 8.11.2022.

Performance 15: On Line/Xavier Le Roy. In: onLINE. Drawing Through the Twentieth Century/MoMA, o. D., www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#performance/05, 14.4.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Performance. Conservation, Materiality, Knowledge. In: Hochschule Bern, o. D., https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/, 3.6.2024.
Performance upcoming. In: Whitney Museum of American Art, o. D., https://whitney.org/exhibitions/performance, 17.1.2023.
Performances. Isadora Duncan (2019). In: RB Jérôme Bel, o. D., www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=74&ctid=1, 16.6.2020.
Performances. Retrospective (2019). In: RB Jérôme Bel, o. D., www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=73&ctid=1, 10.6.2020.
Performances. Xavier Le Roy (2000). In: RB Jérôme Bel, o. D., www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=5&ctid=1, 31.3.2021.
The Performative Archive. William Forsythe and Peter Weibel in Conversation. In: ZKM, o. D., https://zkm.de/de/veranstaltung/2023/02/the-performative-archive-william-forsythe-und-peter-weibel-im-gespraech, 27.2.2023.
La Permanence. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/la-permanence.html, 15.2.2023.
Precarious Movements. Choreography & the Museum. In: UNSW, o. D., https://www.unsw.edu.au/arts-design-architecture/our-schools/arts-media/our-research/our-projects/precarious-movements-choreography-museum, 1.3.2023.
Productions. In: Rosas, o. D., www.rosas.be/en/productions/, 1.3.2023.
Put on Your Red Shoes (and Dance the Blues)! In: Kunstmuseum Olten, o. D., https://kunstmuseumolten.ch/programm/ausstellungen/put-on-your-red-shoes-and-dance-the-blues, 3.6.2024.
Répertoire. In: Boris Charmatz, o. D., www.borischarmatz.org/?-spectacles-, 29.11.2021.
Répertoire Xavier Le Roy. This is not a concept. In: CN D, o. D., www.cnd.fr/fr/program/group/1137-repertoire-xavier-le-roy, 14.3.2023.
Repertory/Glacial Decoy (1979). In: Trisha Brown Dance Company, o. D., https://trishabrowncompany.org/repertory/glacial-decoy-1979.html?ctx=title, 2.4.2019.
Repertory/The Dance with the Duck's Head (1968). In: Trisha Brown Dance Company, o. D., https://trishabrowncompany.org/repertory/the-dance-with-the-ducks-head.html?ctx=date, 14.4.2020.
Retrospective by Xavier Le Roy. In: MoMA, o. D., www.moma.org/calendar/exhibitions/3731, 6.1.2023.
La Ribot Films. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/la-ribot-films.html, 29.11.2021.
Rückschau. Xavier Le Roy. Retrospective. In: Deichtorhallen, o. D., www.deichtorhallen.de/ausstellung/xavier-le-roy-retrospective, 13.4.2021.
Simone Forti. In: MoMA, o. D., www.moma.org/collection/works/200115?artist_id=34908&page=1&sov_referrer=artist, 17.1.2023.
Spectacles. In: RB Jérôme Bel, o. D., www.jeromebel.fr/index.php?p=2, 20.2.2023.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The State of the Moving Image. Panel 1. In Between White Cube, Black Box, and Online Screens. Curation and Exhibition of Artists' Films. In: e-flux, o. D., www.e-flux.com/video/418682/panel-1-in-between-white-cube-black-box-and-online-screens-curation-and-exhibition-of-artists-films/, 11.5.2022.

Symposium. Perspectives on *Retrospective by Xavier Le Roy*. In: MoMA, o. D., www.moma.org/calendar/events/3397, 6.1.2023.

Symposium: White Cube – Right Cube?, am 23. März 2012 in Hannover. In: Portal Kunstgeschichte, 15.2.2012, www.portalkunstgeschichte.de/meldung/symposium__white_cube___right_cu-4851.html, 22.11.2022.

The Tanks. In: Tate Modern, o. D., www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/tanks, 20.3.2019.

Tanzgrund. In: César Vayssié, o. D., http://a-fe.fr/page/69, 18.3.2022.

Das Tanzmuseum. In: Deutsches Tanzarchiv Köln, o. D., www.deutsches-tanzarchiv.de/museum, 10.2.2023.

Tanztheater Wuppertal. In: Boris Charmatz, 21.10.2021, www.borischarmatz.org/?tanztheater-wuppertal, 29.11.2021.

Terrain | Boris Charmatz. Un essai à ciel ouvert. Ein Tanzgrund für Zürich. In: Zürcher Theaterspektakel, o. D., http://2019.theaterspektakel.ch/programm19/produktion/terrain-boris-charmatz/index.html, 22.3.2022.

Terrain. In: Boris Charmatz, o. D., www.borischarmatz.org/?terrain, 29.11.2021.

Das Theater der Bilder. In: Theater Basel, o. D., https://archiv.theater-basel.ch/2018-19/das-theater-der-bilder, 8.3.2023.

Three Collective Gestures – MoMA. In: Boris Charmatz, o. D., www.borischarmatz.org/?three-collective-gestures-moma, 7.12.2022.

Tino Sehgal. This Progress. In: Guggenheim Museum, o. D., www.guggenheim.org/artwork/22502, 6.12.2022.

Trisha Brown. In: kunstaspekte, o. D., https://kunstaspekte.art/person/trisha-brown, 11.6.2020.

Trouwborst, Bettina; Dilger, Klaus u. Wagner-Bergelt, Bettina. Bettina Wagner-Bergelt zur Zwischenbilanz ihrer Intendanz. In: Tanzweb Wuppertal, 28.11.2020, www.tanzweb.org/wuppertal/nachtkritiken-wuppertal/interview-mit-bettina-wagner-bergelt-zur-zwischenbilanz-ihrer-intendanz, 14.2.2023.

The Unilever Series. Tino Sehgal 2012. In: Tate Modern, o. D., www.tate.org.uk/whats-on/unilever-series-tino-sehgal-2012, 6.12.2022.

À venir/activités passées. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/tags/danser.html, 30.11.2021.

Videos. Videos for Professionals. In: RB Jérôme Bel, o. D., www.jeromebel.fr/index.php?p=4&lg=2&ssmf=2, 10.6.2020.

Violin Phase at the National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul, Korea. In: Rosas, 5.4.2018, www.rosas.be/en/news/651-iviolin-phasei-at-the-national-museum-of-modern-and-contemporary-art-in-seoul-korea, 4.11.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

White Cube, Black Box. In: Kunstforum Wien, o. D., www.kunstforumwien.at/de/ausstellungen/tresor-ausstellungen/243/white-cube-black-box, 11.5.2022 [nicht mehr online].
White Cube/Black Box. The Universal Museum and the Digital Age, Session 4. In: The Met, o. D., www.metmuseum.org/perspectives/videos/2021/6/white-cube-black-box-4, 11.5.2022.
William Forsythe. In: Gagosian, o. D., https://gagosian.com/artists/william-forsythe/, 22.3.3023.
William Forsythe au Musée de la danse, aux Champs Libres et au TNR. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/william-forsythe.html, 22.11.2021.
Work/Travail/Arbeid. In: Rosas, o. D., www.rosas.be/en/publications/649-worktravailarbeid, 4.11.2019.
Work/Travail/Arbeid. Anne Teresa De Keersmaeker. In: Rosas, o. D., www.rosas.be/en/productions/388-worktravailarbeid, 7.11.2022.
Works: PROJECT (2003). In: Xavier Le Roy, o. D., www.xavierleroy.com/page.php?sp=61d2df0a600d3be0a687ecd4e767755d557a8feb&lg=en, 9.2.2020.
Works: Self Unfinished in 105 Screen Shots. In: Xavier Le Roy, o. D., www.xavierleroy.com/page.php?sp=1325140d84c59640edcbb3a6838ef00d7ced749e&lg=en, 7.12.2022.
Works: Temporary Title (2015). In: Xavier Le Roy, o. D., www.xavierleroy.com/page.php?sp=8c79ff109a28591aa1ff957e352c401b695a1bc0&lg=en, 27.3.2023.
Wundertal. In: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, o. D., www.pina-bausch.de/de/projects/4/wundertal, 8.7.2024.
Xavier Le Roy. In: Xavier Le Roy, o. D., www.xavierleroy.com/, 25.5.2020.
Xavier Le Roy. In: kunstaspekte, o. D., https://kunstaspekte.art/person/xavier-le-roy, 27.6.2020.
Xavier Le Roy/Scarlet Yu. Still Untitled 2017. In: Skulptur Projekte Archiv, o. D., www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2017/projects/188/, 2.7.2020.
Yvonne Rainer. In: kunstaspekte, o. D., https://kunstaspekte.art/person/yvonne-rainer, 11.6.2020.
Yvonne Rainer – Danse ordinaire. In: Musée de la danse, o. D., www.museedeladanse.org/fr/articles/yvonne-rainer-danse-ordinaire.html, 29.11.2021.

Künstlerische Arbeiten

Man Walking Down the Side of a Building von Trisha Brown. In der Nähe der 80 Wooster Street, New York, Premiere: 18.4.1970.
Walking on the Wall von Trisha Brown. Whitney Museum of American Art, New York, Premiere: 30.3.1971.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Roof Piece von Trisha Brown. Zwischen 53 Wooster Street und 381 Lafayette, New York, Premiere: 5.11.1971.

Locus von Trisha Brown. 541 Broadway, New York, Premiere: 6.4.1975.

Glacial Decoy von Trisha Brown. Walker Art Center, Minneapolis, Premiere: 7.5.1979.

Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich von Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas. Beursschouwburg, Brüssel, Premiere: 18.3.1982.

Trisha Brown. Danse, précis de liberté. Ausstellung im Musée de Marseille, 20.7.–27.9.1998.

Self Unfinished von Xavier Le Roy. Staatstheater Cottbus in Brandenburg, Premiere: 6.11.1998.

Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue, 1961–2001. Ausstellung in der Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, 27.9.–31.12.2002.

Véronique Doisneau von Jérôme Bel. Opéra national de Paris, Premiere: 22.9.2004.

Tino Sehgal. This Progress. Ausstellung im Institut for Contemporary Arts ICA, London, 3.2.–19.3.2006.

Musée de la danse von Boris Charmatz. Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Rennes, 2009–18.

expo zéro. Ausstellung im Musée de la danse, Rennes, 19.–20.9.2009.

Off the Wall. Zweiteilige Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York, 1.7.–19.9.2010 und 30.9.–3.10.2010.

»Rétrospective« par Xavier Le Roy. Ausstellung in der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 24.2.–22.4.2012.

20 danseurs pour le XXe siècle von Boris Charmatz/Musée de la danse. Champs Libres, Rennes, Premiere: 4.11.2012.

Vortex Temporum von Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas & Ictus Ensemble. Ruhrtriennale, Bochum, 3.10.2013.

Yvonne Rainer. Dance Works. Ausstellung im Raven Row, London, 11.7.–10.8.2014.

Digest. Ausstellung im Musée de la danse, Rennes, 23.9.–22.11.2014.

Musée de la danse. Three Collective Gestures. Interventionen im Museum of Modern Art MoMA, New York, 18.10.–3.11.2014.

Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Ausstellung im WIELS Contemporary Art Center, Brüssel, 20.3.–17.5.2015.

Gala von Jérôme Bel. Kunstenfestivaldesarts, Brüssel, Premiere: 8.5.2015.

If Tate Modern was Musée de la danse? Interventionen in der Tate Modern, London, 15.–16.5.2015.

MoMA Dance Company von Jérôme Bel. Museum of Modern Art MoMA, New York, Premiere: 27.10.2016.

Jérôme Bel. 76'38"+ ∞. Ausstellung im Centro Pecci, Prato, 29.4.–25.6.2017.

Judson Dance Theater. The Work Is Never Done. Ausstellung im Museum of Modern Art MoMA, New York, 16.9.2018-3.2.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Un essai à ciel ouvert. Ein Tanzgrund für Zürich von Boris Charmatz/[terrain]. Zürcher Theater Spektakel, Zürich, 15.8.–1.9.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839474228 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY