

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-

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'Doherty's 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 bevorzugten 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.

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.

Kontext der bildenden Kunst auseinander setzt, 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 Détoit. 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-

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 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 Bronfen's 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.): Ästhetik. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46. Laut Maar differenzierte Foucault zwischen Orten, die mehrere Orte nebeneinander platzieren oder erscheinen lassen, wie beispielsweise im Theater, und Diskontinuitäts-erfahrungen (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).

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].

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.

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'Doherty's 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.

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 Keersmaecker 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 museums-eigenen 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.

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 Öfften 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 to the 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.

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 Forschung⁹⁸ 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.

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 Performancesschwefterin 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 Kunstschaftende 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 Farbmefaphysik 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. Hantemann 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 stattfindet, 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 Keersmaecker 2015.

102 Vgl. Steyerl 2005; Steyerl 2008. Zu nennen ist beispielsweise auch das Gespräch zwischen dem Architekturbistoriker 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-