

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.

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.

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 getanzte 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; TJonck, 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.

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 borders between disciplines, categories and nations to be fluid, dynamic and osmotic«, 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.

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. Bünden: 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 »undoubtedly [...] one of the most prominent artists working in the field of dance and choreography today«, vgl. Siegmund, Gerald: Jérôme Bel. Dance,

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 Bewegungskodes 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 substantziellen 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.

die Entwicklung eines Netzwerks zwischen den Kunschtschaffenden 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 Austausch³³ 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.

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 Konzepttanzen 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.

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, Charnatz, 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 im 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.

Husemann, die in ihrer Publikation von 2009 einen historischen Abriss zur Kritik im Tanz macht, kritisiert, dass mehrere Tanzwissenschaftler*innen⁴⁴ 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 dispositif«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.

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 Bel⁵⁰ 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.