

Julia Ostwald

Tanz ausstellen | Tanz aufführen  
Choreografie im musealen Rahmen

*ff*epodium # 8

© Julia Ostwald und epodium (München)

Website: [www.epodium.de](http://www.epodium.de)

E-Mail: [info@epodium.de](mailto:info@epodium.de)

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien

epodium ist eine eingetragene Marke

ISBN 978-3-940388-56-8

Germany 2016

Reihe off epodium Herausgeber: Andreas Backoefer

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Tanz ausstellen | Tanz aufführen

Choreografie im musealen Rahmen

Julia Ostwald

## Inhalt

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	5
<b>2.</b>	<b>Einblicke: Tanz zwischen Ausstellen und Aufführen – Zwei Erfahrungsberichte</b>	10
2.1	<i>Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances</i>	10
2.2	<i>“Retrospective“ by Xavier Le Roy</i>	14
<b>3.</b>	<b>Choreografie im Museum – Ein Feld hybrider Zwischen-Räume</b>	18
3.1	Das Feld des Kunstmuseums	19
3.1.1	Zur Institution des Kunstmuseums	19
3.1.2	Zum Medium der Ausstellung	22
3.1.3	Theatralität und Performativität im musealen Kontext	25
3.2	Das Feld von Tanz und Choreografie	28
3.2.1	Zum Begriff der Aufführung	28
3.2.2	Zum Begriff der Choreografie	31
3.2.3	Zur Ontologie des Tanzes zwischen Vergessen und Erinnern	34
3.3	Zusammenfassung: Choreografie im Museum	37
<b>4.</b>	<b>Historische Beziehungen von Tanz und Museum – Zum Modell des modernen und des postmodernen Tanzes</b>	39
4.1	Modell des modernen Tanzes	39
4.1.1	Vorbilder und Einflüsse	40
4.1.2	Isadora Duncan und Loïe Fuller im Museum	43
4.1.2.1	Isadora Duncan	43
4.1.2.2	Loïe Fuller	46
4.2	Modell des postmodernen Tanzes	48
4.3	Zusammenfassung: Modell des modernen und des postmodernen Tanzes	55

<b>5.</b>	<b>Rückblicke – Choreografien zwischen Ausstellen und Aufführen bei Sasha Waltz und Xavier Le Roy</b>	<b>57</b>
5.1	Zum Begriff der Retrospektive	57
5.2	<i>Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances</i> und das Modell des modernen Tanzes	58
5.2.1	Die Ausstellung im Kontext von Waltz‘ Arbeit	58
5.2.2	Zum Verständnis von Choreografie	61
5.2.2.1	Choreografie als (bewegtes) Bild	61
5.2.2.2	„Choreografien fürs Publikum“	67
5.2.3	Zusammenfassung: <i>Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances</i>	70
5.3	“ <i>Retrospective</i> “ by <i>Xavier Le Roy</i> und das Modell des postmodernen Tanzes	71
5.3.1	Die Ausstellung im Kontext von Le Roys Arbeit	71
5.3.2	Die Ausstellung als ‚choreografische Maschine‘	73
5.3.2.1	Die Elemente der ‚choreografischen Maschine‘	74
	a) Performer	74
	b) Besucher	77
	c) Raum und Zeit	78
5.3.2.2	„Choreographies of exchange“	80
5.3.3	Zusammenfassung:	82
	“ <i>Retrospective</i> “ by <i>Xavier Le Roy</i>	
<b>6.</b>	<b>Fazit und Ausblick</b>	<b>83</b>
	<b>Literatur- und Quellenverzeichnis</b>	<b>88</b>

## 1. Einleitung

Seit der Jahrtausendwende scheint der Tanz<sup>1</sup> in der Kunstwelt mehr und mehr Bedeutung zu erlangen. Kunstmuseen veranstalten Ausstellungen, in denen Tanz nicht etwa als Rahmenprogramm erscheint, sondern vielmehr selbst zum Ausstellungsstück wird. Trisha Brown zeigte – um nur einige von zahlreichen Beispielen zu nennen – sowohl 2007 auf der *documenta (12)* als auch 2013 im Rahmen von *Tanz im August* im Berliner *Hamburger Bahnhof* ihre *Early Works*; die Londoner *Hayward Gallery* veranstaltete 2010/11 die Ausstellung *Move: Choreographing you.*<sup>2</sup>, bei der es um das Choreografische in Tanz und bildender Kunst seit den 1960er Jahren ging; Boris Charmatz führte 2013 im *MoMA* seine dreiwöchigen Interventionen *Three Collective Gestures* auf; Carolyn Christov-Bakargiev erklärte 2012 als Kuratorin der *documenta (13)*, diese weltweit wichtigste Ausstellung zeitgenössischer Kunst zu einer Choreografie. So kann heute auf Hans-Thies Lehmanns 1999 gestellte Frage, „ob nicht in Zukunft Mischungen von Ausstellung und Theater eine größere Bedeutung erlangen werden“<sup>3</sup>, geantwortet werden, dass es auffallend viele Choreografen<sup>4</sup> (sowie zahlreiche Performance-Künstler) sind, die von Ausstellungsmachern eingeladen werden bzw. die in Zusammenarbeit mit Museen Ausstellungen realisieren. Ziehen sich Berührungen von Tanz und bildender Kunst seit etwa 1900 wie ein roter Faden durch die Geschichte, so geht es in den jüngsten Beispielen in erster Linie um die Annäherung von Choreografen und der *Institution* der bildenden Kunst: dem Kunstmuseum.<sup>5</sup> Diese Tendenz wird unter anderem deutlich in der Umbenennung des *Centre chorégraphique national* in Rennes zu *Musée de la danse* durch den Choreografen Boris Charmatz im Jahr 2009.<sup>6</sup> Es zeigt sich aber auch darin, dass der Impuls für Ausstellungen in den meisten Fällen von den Kunstinstitutionen selbst ausgeht.

Nun ist die Performance-Kunst mit ihren Wurzeln in der bildenden Kunst selbstverständlich seit jeher eng verbunden mit dem Ort des Museums bzw. der Galerie. Beginnend mit Dada-Events im frühen 20. Jahrhundert über Happening, Fluxus oder

---

1 Mit ‚Tanz‘ wird in der vorliegenden Arbeit der Tanz als Kunstform gemeint. Folkloristische, populäre Arten des Tanzens werden dabei außer Acht gelassen.

2 Die Ausstellung fand 2011 außerdem unter dem Namen *Move. Art and Dance since the 60s* im *Haus der Kunst*, München und im *K20*, Düsseldorf statt.

3 Lehmann 2011: 342.

4 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verwende ich in der vorliegenden Arbeit durchgängig das generische Maskulinum.

5 Vgl. Spångberg 2013: 1.

6 Siehe dazu Charmatz: 2009.

Body Art seit den 1960er Jahren, wurden Orte der Ausstellung dabei immer mehr zu Orten der Aufführung. Umgekehrt haben auch der moderne Tanz um 1900 und ab den 1960er Jahren der postmoderne Tanz auf der Suche nach alternativen Spielorten jenseits des bürgerlichen Theaters Galerien und Museen als Spielstätten entdeckt. Dennoch scheinen Museum und Tanz, Ausstellung und Aufführung auf den ersten Blick Antagonisten zu sein: hier Sammlungen von Objekten, mit einem Fokus auf die Vergangenheit; dort lebendige Körper, agierend im Hier und Jetzt. Haben Museen die gesellschaftliche Aufgabe, kulturelles Erbe zu sammeln, zu bewahren und zugänglich zu machen,<sup>7</sup> so richtet sich die Idee der Sammlung vor allem auf materielle, dauerhaft *sichtbare* Artefakte. Tanz und Performance dagegen präsentieren sich in Aufführungen. Eine Aufführung hinterlässt in der Regel kein Objekt, das als Grundlage einer theoretischen oder künstlerischen Auseinandersetzung mit ihr dienen könnte. Es sind immer nur Fragmente oder Erinnerungen, die bleiben. Damit scheint sich der an einen spezifischen, lebenden Körper gebundene und paradigmatisch als immateriell und vergänglich erachtete Tanz, einer Sammel- und Ausstellbarkeit zu entziehen. Diese Flüchtigkeit des Tanzes wurde lange als ein Manko gesehen, das ihn in der Hierarchie der Künste über Jahrhunderte an die letzte Stelle treten ließ. Verschoob sich dieses Verständnis um 1900 auf eine positive Bewertung der Ephemeralität – der flüchtige, sich ständig neu erfindende Tanz wurde als *poésie pure*<sup>8</sup> zum Sinnbild der Moderne – so erlangte die Vergänglichkeit mit den 1990er Jahren eine politische Konnotation. Sie wurde als das, dem Tanz eigene, *subversive* Potential beschrieben.<sup>9</sup> Anstelle der flüchtigen Präsenz, wurde nun die Unverfügbarkeit, die stete *Abwesenheit*<sup>10</sup> des Tanzes hervorgehoben, um sich den ökonomischen Mechanismen der Reproduzier- und Vermarktbarkeit in der *Gesellschaft des Spektakels*<sup>11</sup> und damit auch einer Musealisierung zu entziehen.

Nun verfolgen Museen aber in den vergangenen Jahrzehnten selbst vermehrt inszena-

---

7 Siehe dazu auch die Definition des *Deutschen Museumsbundes*: „Ein Museum [ist] eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt“ (Deutscher Museumsbund, Homepage). Interessanterweise ist die originale englische Version des *International Council of Museums* (auf die sich die deutsche Fassung bezieht) erweitert auf das *immaterielle Erbe* (vgl. ICOM, Homepage 2007).

8 Vgl. Brandstetter 1995: 303. Der Begriff *poésie pure* geht zurück auf Paul Valérys Betrachtungen über den Tanz.

9 Siehe dazu u.a. Phelan 1996: 146-149.

10 Vgl. Siegmund 2006.

11 Vgl. Debord 1978. Denn, wie Debord in seiner Analyse feststellt, basiert das Spektakel auf Sichtbarkeit: „Was erscheint, das ist gut; und was gut ist, das erscheint.“ (ebd.: 4, Absatz 12)

torische, performative Strategien, um den Fokus vom einzelnen Objekt auf die Beziehungen zwischen Besuchern, Ausstellern und Ausgestelltem zu verschieben.<sup>12</sup> Damit rückt einerseits die Choreografie als Praxis des Arrangierens von beweglichen Elementen in den Fokus des Kuratierens; andererseits scheint dem Tanz mit seiner Ereignishaftigkeit in den Augen mancher Kuratoren das Versprechen innezuwohnen, ‚Leben‘ in die – ansonsten ‚tote‘ Objekte beherbergenden – Museumsräume bringen zu können.<sup>13</sup> In diesem Sinne wird Tanz zu einer musealen Maßnahme, um in einer erlebnisfixierten touristischen Ökonomie zu bestehen.

Rekurrierend auf Lehmann wäre die heute zu stellende Frage vor allem: Kann Tanz ausgestellt werden ohne selbst musealisiert bzw. kommerzialisiert zu werden? Damit wäre nach einer Berührung von Tanz und Ausstellung zu suchen, die den musealen Rahmen jenseits von Zweckorientierungen und Konventionen des Sichtbaren auf eine dem Medium des Tanzes entsprechende Weise nutzt. Daraus ergäben sich wiederum weitere Fragen wie: Wenn man Choreografie als das einer Aufführung zugrunde liegende Konzept versteht, das sich in dieser je neu aktualisiert,<sup>14</sup> was kann Choreografie dann auf die Ausstellung bezogen bedeuten? Welchen Einfluss kann der Wechsel vom Bühnen- zum Ausstellungsraum auf das zeitlich-räumliche Gefüge sowie die Materialität von Choreografie haben? Und was bedeutet dies für die Position des Zuschauers bzw. Ausstellungsbesuchers? Können Aufführung und Ausstellung auf eine fruchtbare Weise interagieren und zu etwas Drittem zusammenfinden? Was kann dieses Dritte, dieses ‚Zwischen‘ ausmachen? Und schließlich geht es darum, ob Tanz in der Ausstellung nicht selbst zum Objekt wird und damit seine subversive Qualität des Ephemereren preisgibt? Oder ist die vielberufene Flüchtigkeit vielleicht gar nicht mehr so subversiv wie es einmal gesehen wurde?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen möchte ich in der vorliegenden Arbeit anhand der Ausstellungen *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances* und *“Rétrospective“ by Xavier Le Roy*<sup>15</sup> zwei Modelle des Umgangs mit Choreografie im musealen Rahmen vorstellen. Meine These ist, dass sich die Positionen, die Sasha

---

12 Es ist die Rede vom ‚neuen Ausstellen‘ (vgl. Bianchi 2007) und einer ‚neuen Museologie‘ (vgl. Bennett 2013: 8ff).

13 Vgl. Wortelkamp 2010: 63.

14 Dabei folge ich Gabriele Brandstetter – „Choreographie als Regelsystem für die Organisation von (Körper-)Bewegung in Zeit und Raum.“ (Dies. 2005a: 52) – als auch Susan Leigh Foster: „choreography constitutes a plan or score according to which movement occurs.“ (Dies. 2011: 2).

15 Die Ausstellung von und über Sasha Waltz hat vom 28.09.2013–26.01.2014 am *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)* in Karlsruhe stattgefunden. *“Rétrospective“ by Xavier Le Roy* ist seit 2012 in verschiedenen etablierten Museen für zeitgenössische Kunst weltweit zu sehen.



Waltz und Xavier Le Roy mit ihren Arbeiten im Rahmen des Museums einnehmen, zum einen auf ästhetische Traditionen des (frühen) modernen Tanzes beziehen, andererseits auf Praktiken des postmodernen Tanzes zurückführen lassen.

Bei beiden Ausstellungen handelt es sich um Retrospektiven, das heißt um ein Format, das aus der bildenden Kunst übernommen wurde. Eine Retrospektive hat immer den Anspruch einen Überblick über das Gesamtwerk eines Künstlers zu geben. Dabei schwingt stets auch ein Kanonisieren der künstlerischen ‚Markenzeichen‘ mit. Situiert sich eine Retrospektive immer explizit im Spannungsfeld von Vergangenen und Aktuellem, so soll der Fokus dieser Arbeit nicht auf dem Aspekt des Dokumentarischen liegen, also auf dem Verhältnis von Ereignis und dessen Archivierung, sondern auf der Frage, inwiefern das Zusammentreffen von Ausstellung und Choreografie als produktiv verstanden werden kann. Da die genannten Ausstellungen den Gegenstand dieser Arbeit bilden, möchte ich im zweiten Kapitel zunächst schildern, wie ich diese als Besucherin wahrgenommen habe.<sup>16</sup>

Das dritte Kapitel dient dem Abstecken einiger theoretischer Aspekte der Berührung von Museum und Tanz. Denn mit dem Eintritt ins Museum gerät letzterer unausweichlich in den institutionellen, diskursiven und ökonomischen Rahmen der bildenden Kunst.<sup>17</sup> Mit anderen Worten: es entsteht ein Feld ‚hybrider Zwischen-Räume‘, in dem die Dispositive<sup>18</sup> von Theater und Museum, die Konventionen von Aufführung und Ausstellung einander gegenübergestellt werden bzw. sich überlagern. So soll zunächst das ‚Feld‘ des Museums als Ort der bildenden Kunst abgesteckt werden (3.1). Dabei geht es um das Wesen des Kunstmuseums, das Medium der Ausstellung und um die Positionierung der Begriffe ‚Theatralität‘ und ‚Performativität‘ im musealen Rahmen. Des Weiteren soll mit Erläuterungen zum Begriff der Aufführung und dem der Choreografie sowie einigen Anmerkungen zur Ontologie des Tanzes das ‚Feld‘ des Tanzes skizziert und dem des Museums gegenübergestellt werden (3.2).

---

16 Ich verzichte in der vorliegenden Arbeit auf illustrierende Fotografien, da sie hier meiner Ansicht nach nur einen unvollständigen und verfälschenden Eindruck der Ausstellungen vermitteln würden und vertraue darauf, dass der Leser sich durch die Lektüre selbst ‚ein Bild‘ machen kann.

17 Vgl. Lepecki 2008: 68.

18 Den Begriff des ‚Dispositivs‘ verwende ich hier in der von Foucault geprägten Bedeutung als ein „heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ (Foucault zit.n. Wimmer 2012: 125).

Das vierte Kapitel möchte mit dem Modell<sup>19</sup> des modernen und des postmodernen Tanzes zwei grundsätzlich divergierende Haltungen des Tanzes gegenüber dem Museum nachzeichnen. Ist in den vergangenen Dekaden auch in der theoretischen Auseinandersetzung – im Zusammenhang mit Debatten um die Historiografie von Tanz und Performance sowie die (Un-)Möglichkeit ihrer Dokumentation und Archivierbarkeit – ein Nachdenken über das Verhältnis von Tanz und Ausstellung aufgekommen,<sup>20</sup> so wird die Wurzel dieses Phänomens in der Literatur meist zurückgeführt auf die mit den 1960er Jahren einhergehenden Auflösungsbewegungen in den Künsten. Ich möchte hier jedoch aufzeigen, dass es bereits um 1900 eine starke Verbindung zwischen Tanz und Museum gab. So werde ich zunächst unter der Überschrift ‚Modell des modernen Tanzes‘ darstellen, wie Isadora Duncan und Loïe Fuller Anfang des 20. Jahrhunderts ihren Tanz im Verhältnis zum Museum positioniert haben (4.1). Unter dem ‚Modell des postmodernen Tanzes‘ (4.2) lege ich anschließend anhand einiger Beispiele dar, wie die, mit dem *Judson Dance Theater* assoziierten postmodernen Tänzer mit dem musealen Rahmen umgegangen sind.

Schließlich sollen im fünften Kapitel ‚Waltz‘ (5.2) und Le Roys (5.3) Ausstellungen daraufhin untersucht werden, wie sie Choreografie im ‚hybriden Raum‘ des Museums situieren. In der Weise, wie sie Choreografie und Tanz verstehen und mit den Konventionen der Präsentation von Aufführung bzw. Ausstellung umgehen, soll dabei geprüft werden, inwieweit Parallelen zum Modell des modernen bzw. des postmodernen Tanzes gezogen werden können.

Vor diesem Hintergrund soll die vorliegende Arbeit der Frage nachgehen unter welchen Bedingungen eine unkommerzielle, produktive Begegnung von Tanz, Choreographie und Ausstellung möglich sein könnte und soll so ein Beitrag geleistet werden zur aktuellen Debatte um die Beziehung des Tanzes zum Museum.

---

19 Mit der Bezeichnung ‚Modell‘ möchte ich keineswegs die teilweise erheblichen, stilistischen Unterschiede zwischen individuellen Künstlern nivellieren. Statt um einzelne Künstler geht es mir vielmehr um übergreifende Tendenzen, die ich unter dem Stichwort ‚Modell‘ zusammenfassen will.

20 Was sich u.a. in Publikationen zeigt wie: Mathieu Copeland (Hg.): *Choreographing Exhibitions*, Dijon 2013; Maren Butte/Kirsten Maar/Fiona McGovern et al (Hg.): *Assign&Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin 2014 oder auch dem seit 2009 bestehenden e-Journal *MAP - Media | Archive | Performance*.

## 2. Einblicke: Tanz zwischen Ausstellen und Aufführen – Zwei Erfahrungsberichte

### 2.1 *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances*

Auf dem Weg ins *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)* in Karlsruhe, wo die Ausstellung von Sasha Waltz stattfindet<sup>21</sup>, verspüre ich eine leichte Aufregung darüber, pünktlich zu kommen. Die Unruhe rührt von der Information im Programm des *ZKM* her, dass heute von 10.10 - 11.10 in der Ausstellung *Performances* zu sehen sein sollen. Gleichzeitig irritiert mich meine Eile, wirbt die Ausstellung doch gerade damit, die Ephemeralität der Aufführung in die Dauer der Ausstellung zu überführen:

„Erstmals wird dabei die flüchtige Form der Aufführung in eine permanent zu sehende Situation – eine Ausstellungssituation – überführt. Damit wird eine Zusammenschau der Werke möglich, wie sie eine Aufführung nicht erlaubt. Dies ist ein innovativer Schritt innerhalb zeitgenössischer Kunst- und Tanz Tendenzen, die einem internationalen Publikum bekannt gemacht werden soll.“<sup>22</sup>

Der Anspruch von Dauerhaftigkeit und Zeitlosigkeit wird durch die Ankündigung konkreter Zeiten, zu denen *Performances* stattfinden, unterwandert. Dies löst so bei mir, schon bevor ich die Ausstellung betreten habe, eine Unruhe aus, die mich nicht mehr loslassen wird.

In der Ausstellung angekommen, spitze ich die Ohren, ob schon irgendwo etwas passiert, was ich nicht verpassen sollte. In diesem Suchmodus laufe ich zunächst, wie die meisten anderen Besucher auch, an drei Videokästen vorbei, die an der Wand neben dem Eingang hängen. Da sich aber in der riesigen Haupthalle – in der ein bühnengroßes Feld mit schwarzem Tanzboden ausgelegt ist, auf dessen Mitte eine schwarze Wand emporragt – (noch) nichts ereignet, beschließe ich, zur Videoinstallation zurückzukehren. Ein weißes Kärtchen, dem Code der Kunstaussstellung entsprechend, informiert mich darüber, dass der Titel der Arbeit *noBody* ist (weil es ein Element aus dem gleichnamigen Stück von Waltz ist) und dass es sich dabei um eine „audiovisuelle Installation“ handelt. In drei nebeneinander hängenden Kästen, die wie aus Milchglas erscheinen, treten lebensgroße, schemenhafte, weibliche Figuren in stetem Wechsel aus dem Dunkel hervor und verschwinden wieder in ihm. Über Kopfhörer kann ich dazu eine Musik hören, die einem schwebenden, rhythmischen Pulsieren gleicht und die damit die kontinuierliche Bewegung der Figuren unter-

21 Die Beschreibung bezieht sich auf meinen Besuch der Ausstellung am 8.1.2014.

22 Pressemitteilung des *ZKM* 2013a, Onlineresource.

streicht. Das Einzige was hin und wieder deutlich zu sehen ist, sind ihre Hände, die sie gegen das Glas drücken, bevor sie sich wieder langsam zurückziehen. Die Figuren scheinen mir seltsam lebendig. Fast vergesse ich, dass sie nur projiziert sind. Ich könnte diesem Stillstand in Bewegung noch länger zuschauen, wenn sich nicht wieder die Unruhe bemerkbar machen würde.

Ich gehe also suchend weiter in die Haupthalle. Auf einem Kärtchen steht, dass die schwarze Wand mit der darin eingelassenen Videofläche den Titel *Vitrine Körper* trägt, aus dem Stück *Körper* stammt und hier als „Installation“ bezeichnet wird. Um zu der überdimensionalen Wand zu gelangen, muss ich die ‚Bühne‘ überqueren, die der schwarze Tanzboden zu markieren scheint, und mich damit vor den anderen Besuchern exponieren – außer mir überschreitet kaum jemand diese ‚Grenze‘. Durch den Bildschirm in der Wand kriechen langsam mit geschlossenen Augen fast nackte Tänzer. Bäuche drücken sich gegen die Scheibe, Finger pressen dagegen. Sie kriechen oben und unten im Bild. Die Dreidimensionalität der lebenden Körper ist aufgehoben. Die Tänzer im Bild gehen auf in einer Fläche mit der Wand. Ihre weiße Haut leuchtet verletzlich aus der massiven schwarzen Wand heraus. Wie die schemenhaften Figuren in *noBody* scheinen auch sie hinter der Glasscheibe des Bildschirms gefangen zu sein.

Plötzlich zieht mich lautes Getöse in den Nebenraum zu einer schweren Stahltür. Wieder ein Schild: „*Gezeiten*, Installation aus ‚*Gezeiten*‘, 2005“. Ich betrete einen kleinen Raum, dessen Bretterboden in der Mitte bebt, dazu ist eine ebenso polternd-rumorende Klangkomposition zu hören. Zwei Wärter verfolgen jeden meiner Schritte mit Argusaugen – man darf nur am Rand gehen, der bebende Boden darf nicht betreten werden, obwohl mich gerade das reizen würde. Langsam beruhigen sich Boden und Klänge wieder. Ich beschließe gerade, nicht mehr den Performances hinterherzujagen, als ein Museumswärter auf mich zu kommt, um mir zu sagen, dass jetzt in der Haupthalle eine solche zu sehen ist. Also gehe ich doch wieder dorthin zurück, wo sich bereits eine Gruppe von Zuschauern unbeweglich am Rand des schwarzen Bühnenfeldes positioniert hat. Sie schauen einer anderen Gruppe von jungen Tänzerinnen und Tänzern zu, die, ebenso wie diejenigen im Video der *Vitrine*, nur mit weißen Unterhosen bekleidet sind und verschiedene Formationen einnehmen. Sie stapeln sich aufeinander, bilden nebeneinander stehend eine Reihe, legen sich Kopf an Fuß in einen großen Halbkreis um die Wand. Sie verharren stets einige Augenblicke in der jeweiligen Position. Dazu schallt eine Komposition aus

‚wabernden‘ Klängen durch die Halle. Mit ihren Aktionen definieren die Tänzer eine Bühne rund um die Wand, die frontal in Richtung der Zuschauer ausgerichtet ist. Die Besucher der Ausstellung werden zu statischen Zuschauern. Die Performance ist, wie alle folgenden, sehr klar strukturiert. Die Tänzer reproduzieren äußerst exakt einen im Vorfeld geprobt Handlungsablauf. Am Ende verlassen sie die ‚Bühne‘ mit starrem Blick, gehen durch die Gruppe der Zuschauer zur nächsten ‚Station‘. Trotz der Nähe erscheinen sie mir unnahbar und abgerichtet. Unwillkürlich muss ich an Soldaten denken. Die Besucher quittieren das Ende mit Applaus. Diese Abfolge wiederholt sich bei jeder der Stationen, an der eine Performance stattfindet. Meist folgen die Besucher den Performern; unter anderem zu *Continu* (auch als *Hängende* bezeichnet), einer ‚performativen Installation‘, wie ich lese. Dabei schnallen sich die Tänzer an ihrem Becken mit von der Decke hängenden Gurten fest, so dass sie schweben. Solcher Art, wie Marionetten aufgehängt, bewegen sie sich sehr langsam und kontinuierlich. Sie stellen ihre Körper aus, erwidern keine Blicke. Wir Besucher stehen als Gruppe am Rand des Raumes, in dem sie hängen, und wahren den Abstand. Als ich nach etwa zehn Minuten erwäge, meinen Platz zu wechseln, mich um sie herum zu bewegen, da schnallen sie sich bereits alle gemeinsam wieder ab und gehen im Gleichschritt unter dem Applaus der Zuschauer und gefolgt von diesen in den nächsten Raum zu *„Stammbau, Objekt aus ‚insideout‘, 2003“* – einer Holzwand mit nostalgisch schwarz-weißen Porträtfotografien, neben denen sich jeweils zwei Klappen in der Wand befinden. Durch diese strecken die hinter der Wand versteckten Performer nun ihre Hände und absolvieren im Unisono eine Abfolge von Handbewegungen, so dass es den Anschein erweckt, die Ahnen der Fotos würden ihre Hände nach uns Zuschauern ausstrecken.

Ich entscheide mich dafür, meinem eigenen Parcours zu folgen und betrete einen dunklen Raum, über dessen gesamte Breite sich etwas erhöht ein Fries (*„Medea, Videoinstallation aus ‚Medea‘, 2007“*) aus grauen, tönernen Figuren in antiken Gewändern und Posen zieht. Als diese sich sehr langsam zu bewegen beginnen, erkenne ich, dass es sich um Tänzer handelt, die sich aus dem Ton herauschälen, um schließlich in anderer Pose wieder zu erstarren. Die Tänzer wiederum sind aber nicht in Fleisch und Blut anwesend, sondern werden projiziert. Dieses kurze ‚Tableau vivant‘ wird immer wieder geloopt. Im Ausstellungskatalog lese ich folgende Sätze von Peter Weibl, dem Kurator der Ausstellung:

„Im Theater sieht der unbewegliche Zuschauer aus der Distanz das Geschehen auf der

Bühne. Im Ausstellungsraum bewegt sich der Betrachter auf der ‚Bühne‘ durch das Geschehen, er ist selbst Teil der Bühne und des Geschehens, und bestimmt selbst die Distanz zum Geschehen bzw. zum Objekt. Der Bühnenraum wird durch seine Verwandlung in den Ausstellungsraum und durch eine fokussierte Führung zu einem Erlebnisraum des Betrachters, der die Intensität des Erlebens selbst und immer neu steuern kann.<sup>23</sup>

Aber was soll ich hier selbst steuern? Die Projektion ist unerreichbar weit oben, ich kann sie nur von der vorgesehenen Bank, aus vorgegebener, frontaler Perspektive betrachten. Die kurze Sequenz wiederholt sich wieder und wieder – ob ich anwesend bin oder nicht.

Auf meinem weiteren Weg werde ich wiederholt von Museumswärtern darauf hingewiesen, dass gerade in einem anderen Raum eine Performance stattfindet. Diese Anweisungen ignorierend gehe ich zu ‚*Dido*, Videoinstallation aus ‚*Dido & Aeneas*‘, 2005‘: ursprünglich ein in Bühnengröße dimensioniertes Gerüst mit einem Wasserbecken, durch das die Tänzer in langen Gewändern schwimmend gleiten, das hier aber illusionshaft auf eben dieses Gerüst projiziert wird.

Überhaupt ist die Ausstellung durchzogen vom Illusionären: Stofffrosen wachsen aus einem Beet und werden von diesem wieder verschluckt (‚*Na Zemlje*, Kinetisches Objekt‘); der ‚Film‘ *passion* ist perspektivisch so im Fluchtpunkt eines Ganges arrangiert, dass die Protagonistin im langen weißen Gewand tatsächlich vor *mir* zu fliehen scheint – es aber immer wieder tut, meine leibliche Anwesenheit spielt dabei keine Rolle; Körper, die lebendig schienen, entpuppen sich als Projektion und echte menschliche Körper werden zu einer Art von Automaten, die mechanisch und immer in der Gruppe agierend festgelegte Abfolgen ausführen. Sasha Waltz selbst beschreibt diese Umkehrungen folgendermaßen: „Meine Arbeit wird oft als Skulpturen in Bewegung beschrieben – die Herausforderung einer Ausstellung ist, Bewegung in eine Skulptur zu verwandeln.“<sup>24</sup> Mir stellt sich während meines Besuchs die Frage, warum mit dem Wandel des Bühnen- zum Ausstellungsraum Bewegung in Skulptur verwandelt werden muss? Um sich so den Konventionen des klassischen Kunstmuseums und seiner Fokussierung auf das Objekt anzupassen? Im Gegensatz zu einer ausgestellten Skulptur, die mir als Betrachterin eine eigene Handlungskompetenz überliesse, werden meine Schritte und Blicke hier jedoch geführt, werden sie ähnlich einer Aufführung entlang bestimmter Bilder geleitet, auf deren Zeitlichkeit und räumliche Perspektive ich nur sehr bedingt Einfluss habe. Dadurch verbleibe ich als Besucherin stets in einem gewissen, sicheren Abstand zu den Ausstellungsstücken.

---

23 Weibl im Ausstellungskatalog 2013: 6f.

24 Waltz im Interview mit Asmuth 2013: 26.

Paradigmatisch zeigt sich dies im letzten Raum, einem riesigen Glasanbau des Museums, in dem entlang der Fenster Windmaschinen stehen: „*Wind*, Objekte aus ‚*Medea*‘, 2007“. Die Halle darf ich nur allein betreten. Unter den Blicken der Passanten sowie anderer wartender Besucher setzen sich die Windmaschinen um mich herum in Gang und zwingen mich durch ihre Wucht und ihren Lärm dazu unbeweglich in deren Mittelpunkt zu verharren. Sie halten mich im wahrsten Sinne des Wortes auf Abstand und mit diesem Gefühl verlasse ich die Ausstellung.

## 2.2 “*Retrospective*” by *Xavier Le Roy*

Diese Ausstellung des Choreografen Xavier Le Roy<sup>25</sup> fand erstmalig vom 24.2. - 22.4.2012 im Museum für zeitgenössische Kunst *Fundació Antoni Tàpies* in Barcelona statt und ist seitdem u.a. in den Hamburger *Deichtorhallen* (2013), im *Museu de Arte do Rio* (2013) sowie im *Centre Pompidou* in Paris zu sehen gewesen. Grundlage meiner im Folgenden beschriebenen Erfahrung ist der Besuch der Abschlusspräsentation des Workshops *Exhibition as Choreography / Choreography as Exhibition*<sup>26</sup>, wobei Le Roy mit Studenten nach den gleichen Prinzipien und Strukturen wie für *Retrospective* gearbeitet hat. Daher werde ich meine, von dieser Präsentation ausgehende Beschreibung, immer wieder mit kursiv markierten Einschüben unterbrechen, die auf die eigentliche Ausstellung verweisen.<sup>27</sup>

Ich gehe durch eine geöffnete Tür in ein großes Tanzstudio des Radialsystems in Berlin. Sofort ruft jemand „We have a new visitor!“. Bewegung kommt in die im Raum befindlichen Personen. Meine Anwesenheit scheint neue Ordnungen zwischen den Personen hervorzurufen. Vier Frauen umringen mich mit Abstand von allen vier Seiten und nennen eine nach der anderen eine Jahreszahl. Dann begeben sie sich auf verschiedene Plätze an den vier Seiten des Raumes. *In Retrospective reagieren die Performer nicht mit Rufen auf neue Besucher, sondern verlassen den Raum mit einem mechanischen Geräusch (aus der Eingangsequenz von Le Roys Solo Self*

---

25 Die Ausstellung werde ich im Folgenden kurz *Retrospective* nennen.

26 Diese Präsentation habe ich am 4.6.2014 im Radialsystem in Berlin besucht.

27 Dabei stütze ich mich in erster Linie auf Berichte, in dem von Bojana Cvejić herausgegebenen Buch “*Rétrospective*“ by *Xavier Le Roy* (2014) sowie auf folgende Videodokumentationen von Museen, in denen die Ausstellung stattgefunden hat: *Fundació Tàpies* (29.04.2013), *Fundació Tàpies / Jose Luis Sánchez* (o.J.), *Panorama Festival* (2013), *Deichtorhallen* (o.J.), *Centre Pompidou* (2014).

Unfinished<sup>28</sup>), *um ihn sofort wieder zu betreten, den Besucher wie beschrieben zu umringen und dann neue Plätze entlang der Wände einzunehmen*. Vor einer Wand steht eine Performerin unbeweglich in einer Ballettpose, an der ihr gegenüberliegenden Wand wiederholen drei Performer wieder und wieder eine Bewegungssequenz, die ich als Zitat aus Trisha Browns *Accumulations* erkenne: sie drehen die Hände mit abgespreiztem Daumen nach innen und außen, strecken sie nach vorn, senken sie. Menschen stehen und schlendern im Raum, manche sitzen an den Rändern. *Auch in Retrospective setzen sich manche Besucher oder werden von den Performern dazu aufgefordert sich gemeinsam zu setzen*. Ich kann kaum unterscheiden, wer Zuschauer und wer Performer ist, da letztere Alltagskleidung und Turnschuhe tragen. Ich mache einige Schritte und bleibe vor einer Frau stehen, die über den Boden rollt, abrupt aufsteht, lächelnd auf mich zu kommt und fragt ob ich gesehen habe, was sie eben gemacht hat – die ‚Ausstellungsstücke‘ sprechen mich an! *„Hello welcome to 'Retrospective'. My name is [name of the dancer], and what you just saw is an excerpt of Xavier Le Roy's [title of the chosen work]; and it was also the beginning of my retrospective for this exhibition”*<sup>29</sup>, so der Text, mit dem die Performer die Besucher in Retrospective ansprechen. Auf meine Antwort hin, dass ich nur einen Teil davon gesehen habe, begibt sie sich mit den Worten, dass sie es mir dann noch einmal zeigen wird, zurück auf den Boden und wiederholt ihre Bewegungen. Anschließend kehrt sie zu mir zurück, stellt sich vor als Julia und erzählt mir, dass dies Bewegungen waren, die sie während ihrer Tanzstunden bei *Ultima Vez* in Brüssel gemacht hat. Sie erzählt mir und einer dazu gekommenen Besucherin weiter von ihrer Tanzausbildung, von erfolglosen Auditions, Hilfsjobs und dem Durchbeissen durch den Tänzeralltag. Schließlich sagt sie, dass sie ihren Bericht jetzt hier beenden wird und erstarrt mitten im Erzählen. Ich und andere Zuhörer betrachten sie noch eine Weile und wenden uns dann ab. An der Seite des Raumes, wo vorher noch eine Performerin in Ballettpose stand, hockt nun einer der Performer in einer Haltung, die an Nijinskis Faun erinnert: die Hände mit geschlossenen Fingern im Profil haltend wie in einem ägyptischen Relief. Ich gehe umher. Immer wieder stehe ich in der Mitte des Raumes. Mein Blick schweift von einer Seite zur anderen um mich herum. Mit jedem neuen Besucher rotieren die Performer im System dieser Ausstellung, dass ich allmählich erkenne. Jede der vier Wände ist eine Station mit einer bestimmten Qualität:

---

28 Vgl. Bishop 2014: 95.

29 Galí 2014: 287.



an der einen Seite werden verschiedene Zitate aus ikonenhaften Stücken der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts wiederholt; an der gegenüberliegenden Seite werden bildhaft Posen aus ebendieser gezeigt; an den anderen beiden Wänden erzählen Performer, ausgehend von einer individuellen Bewegungssequenz ihre persönliche Geschichte, die hier auf der Frage basiert, wie sie zur Tanzwissenschaft gekommen sind. *Die Ausgangsfrage von Retrospective ist eine ähnliche, aber speziellere: nämlich welche Beziehung die Performer zur Arbeit von Le Roy haben. Dementsprechend dienen Le Roys Soli hier als Bewegungsmaterial, das sich die Performer aneignen. Die Struktur der vier Stationen ist dabei die gleiche: an einer Wand werden von einzelnen, wechselnden Performern sich wiederholende Bewegungssequenzen aus Le Roys Stücken („loop“<sup>30</sup>) getanzt; Haltungen aus seinen Soli (die teilweise bereits selbst als Ikonen des zeitgenössischen Tanzes bezeichnet werden können) werden an der gegenüberliegenden Wand gezeigt („immobility“<sup>31</sup>); an den verbleibenden beiden Seiten des Raums kriert je ein Performer seine eigene Retrospektive von Le Roys Arbeit, indem er, ausgehend von einer individuell daraus gewählten Bewegungssequenz, anekdotisch von seiner persönlichen Beziehung zu dieser Arbeit erzählt („narrative“<sup>32</sup>). Auf der vierten Seite des Raumes erzählt ein Performer umringt von Zuhörern seine Geschichte. Ich schließe mich ihnen an und erfahre, dass er Mateusz heißt und in Polen aufgewachsen ist. Als Kind wollte er gern tanzen lernen, da aber in der einzigen Tanzschule des Ortes außer ihm nur Mädchen waren, durfte er nicht mitmachen und wurde seine Karriere als Tänzer bereits mit sechs Jahren beendet. Er erzählt, wie er ersatzweise zuhause MTV-Videos nachgetanzt hat. Wenn er an diese Zeit zurückdenke, erinnere er sich allerdings nur an eine Choreografie. Er tritt zurück, kniet sich hin, richtet den Blick nach oben und bekreuzigt sich. Jemand ruft: „We have a new visitor!“ Mateusz entschuldigt sich, dass er seine Geschichte hier abbrechen muss und läuft wie alle anderen Performer davon, um neue Plätze in dem Gefüge einzunehmen. Wieder schweift mein Blick umher, beobachte ich. Die drei an der Wand wiederholen ein Stück aus Nijinskis *Sacre du Printemps* und begleiten sich dabei rhythmisch singend. Daneben umringt eine große Gruppe von Besuchern eine Performerin, die ihnen etwas erzählt. Immer wieder lachen die Zuhörer laut auf. Es herrscht eine schwer zu bestimmende Atmosphäre von Intimität, dem sich Einlassen auf die Erzählungen der Performer bei gleichzeitigem*

---

30 Le Roy im Interview mit Cvejić 2014a: 247.

31 Ebd.: 247.

32 Ebd.: 247.

Abstand, einem Observieren sowohl der Performer als auch der anderen Besucher. Ich beobachte die Beobachter und werde beobachtet. Mein leichtes Unbehagen darüber wird aber durch die freimütigen Anekdoten der Performer und die sich ständig mit jedem neuen Besucher verschiebenden Blickachsen und Schwerpunkte im Raum aufgehoben. *Die Atmosphäre in Retrospective beschreibt Christoph Wavelet dementsprechend als die einer Agora oder eines Dorfplatzes, wo das Prinzip der Gastfreundschaft vorherrscht.*<sup>33</sup> Laurence Rassel, Kuratorin der Fundació Antoni Tàpies, erwähnt in diesem Zusammenhang zudem die Idee der ‚commons‘, als Orte, die für jedermann frei zugänglich sind und für die alle gleichermaßen Verantwortung tragen.<sup>34</sup> Wenn die Struktur der Ausstellung auch relativ strikt erscheint – sie wird wiederholt als Maschine<sup>35</sup> beschrieben – so ergibt sich gerade aus dieser Klarheit ein Handlungsfreiraum für Besucher wie Performer. Wir alle in diesem Raum sind mit dafür verantwortlich, was sich aus dieser Situation entwickelt. So verlassen beispielsweise einzelne Besucher den Raum, um die ‚Maschine‘ durch ihr erneutes Betreten zu beeinflussen. Gleichzeitig liegt es an manchen Stationen im Ermessen der Performer, was sie zeigen und wie lang sie ihre Erzählungen ausdehnen.<sup>36</sup> In Retrospective gab es zudem einen zweiten Raum, ‚the factory‘ genannt, in dem Besucher wie Tänzer Videos von Le Roys Soli ansehen konnten. Die Tänzer haben dort anhand des verfügbaren Materials ihre individuellen Retrospektiven vorbereitet. Gleichzeitig war dieser Raum dazu bestimmt, die Möglichkeit der freien Konversation zwischen Besuchern und Performern zu bieten.<sup>37</sup> Die Performer hier scheinen gleichermaßen Objekt der Tanzgeschichte wie Subjekt ihrer eigenen Geschichte, Ausstellungsstück und Aussteller zu sein. Für mich produziert das simultane Gefüge aus sehr persönlichen Geschichten, die die unterschiedlichsten Beziehungen zu Tanz und Körper offenbaren und – demgegenüber – den Zitaten aus dem Kanon der (neuen) Tanzgeschichte, eine außergewöhnliche historische Perspektive. Die kanonisierte, auch von Institutionen wie dem Museum mit geprägte, Hierarchie in der Geschichtsschreibung des Tanzes entfällt. Die Anekdoten der Performer stehen auf gleicher Ebene wie ikonisierte Werke der Tanzgeschichte. Die offizielle Version der Geschichte wird angereichert mit ihrer ‚Schattenseite‘. In horizontaler Erzählweise wird sie verwoben mit ihrem unerwähnten Negativpendant. Wie einige andere

---

33 Vgl. Wavelet im Interview mit Rassel 2014: 45.

34 Vgl. Rassel 2014: 45.

35 Vgl. Cvejić 2014c: 11, Le Roy im Interview mit Cvejić 2014b: 22 sowie Pristaš 2014: 50.

36 In *Retrospective* dauern die Erzählungen teilweise bis zu 45 Minuten.

37 Vgl. Le Roy im Interview mit Cvejić 2014a: 248 f sowie Evans 2014: 304f.

auch, setze ich mich, beobachte neugierig das eigentümliche Gewebe von Körpern, Gesprächen und Blicken im Raum. Performer nähern sich an Besucher an oder distanzieren sich von ihnen und vice versa. An den einzelnen Stationen wiederholt sich ab und zu schon Gesehenes und doch ist es anders, wenn es von einem anderen Performer gezeigt wird. Manchmal springe ich auf, um der Geschichte eines Performers zuzuhören, die ich noch nicht gehört habe oder die vorher abgebrochen wurde. Diese Ausstellung dreht sich wie ein großes Uhrwerk unentwegt im Kreis, produziert Zeitsprünge, Wiederholungen, stellt verschiedene Zeiten nebeneinander. Und ich als Besucherin kann gleichsam ‚hineinzoomen‘ in diese Zeiten der einzelnen Situationen oder die Maschine als Ganzes aus der Distanz beobachten.

### **3. Choreografie im Museum: Ein Feld hybrider Zwischen-Räume**

„The spotless gallery wall, though a fragile evolutionary product of a highly specialized nature, is impure. It subsumes commerce and esthetics, artist and audience, ethics and expediency. It is in the image of the society that supports it, so it is a perfect surface off which to bounce our paranoias.“<sup>38</sup>

Was Brian O'Doherty 1976 über die ‚kleine Schwester‘ des Museums, die Galerie, schreibt, gilt in ähnlicher Weise für das Museum, stellt es doch bei weitem keinen neutralen Ort dar. Wenn choreografische Arbeiten ins Museum kommen, betreten sie damit einen von institutionellen, kunsthistorischen und -diskursiven und nicht zuletzt ökonomischen Aspekten aufgeladenen Raum. Gleichzeitig transportieren sie tanzspezifische Diskurse in diesen Raum, wie Fragen nach der Historiografie von Tanz oder nach choreografischen Strukturen. In der Berührung dieser Bereiche wird die Ausstellung so zu einem Feld hybrider Zwischen-Räume, die weder eindeutig dem Museum oder der bildenden Kunst noch dem Tanz zuzuordnen sind. Mit anderen Worten: Die Dispositive, innerhalb derer sich Choreografie bewegt, rutschen im musealen Raum hin und her. Eine choreografische Arbeit im Museum kann sich nicht außerhalb dieser Dispositive bewegen, sie muss sich zu ihnen, in welcher Weise auch immer, verhalten.

Im folgenden Kapitel möchte ich die Felder dieses hybriden Raumes skizzenhaft abstecken und darin enthaltene Begriffe erläutern, um später genauer einordnen zu können, wie Sasha Waltz bzw. Xavier Le Roy sich mit ihren Ausstellungen innerhalb

---

38 O'Doherty 1999: 79f.

dieses Rahmens positionieren.

Da diese Felder bereits jedes für sich genommen äußerst komplexe, diskursbeladene Themen darstellen, kann es hier nur darum gehen, sie grob zu umreißen, um einen Überblick zu verschaffen. So möchte ich zunächst auf den Ort des Kunstmuseums eingehen: auf seine institutionelle Bedeutung, auf das Medium der Ausstellung<sup>39</sup> als die museale Art des Sichtbarmachens sowie auf seine Funktion als Ort der Kunstgeschichte und -diskurse, an dem immer schon Fragen der Beziehungen zwischen den Künsten und damit nach Theatralität und Performativität von Kunst ausgehandelt wurden. Anschließend richte ich den Fokus auf im Kontext des Museums relevante Aspekte von Tanz und Choreografie. So geht es zunächst um die Begriffe der Ausführung und der Choreografie und darum, welche Konsequenz und Relevanz es hat, diese auf Ausstellungen zu beziehen. Hat ein Museum immer auch die Dimension des Bewahrens und treten beide hier zugrunde liegenden Ausstellungen als Retrospektiven auf, so soll das Kapitel abgeschlossen werden mit einige Anmerkungen zur Ontologie des Tanzes zwischen Vergessen und Erinnern.<sup>40</sup>

### **3.1 Das Feld des Kunstmuseums**

#### **3.1.1 Zur Institution des Kunstmuseums**

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehen aus den aristokratischen Schatz- und Wunderkammern<sup>41</sup> die ersten öffentlichen Museen. Dabei wird der Begriff ‚Museum‘<sup>42</sup> erstmalig verwendet, um ein konkretes Gebäude und die darin enthaltene Sammlung von Dingen zu bezeichnen. Die Gründung des ersten öffentlichen Museums in Frankreich 1792, dem *Louvre* – was eine Öffnung der königlichen

---

39 Selbstverständlich gibt es Ausstellungen auch außerhalb der Institution Museum. In Anbetracht des musealen Kontextes dieser Arbeit, richte ich den Fokus hier aber nur auf solche in Museen.

40 Diese Gliederung erfolgt aus analytischen Erwägungen, um die einzelnen, mitspielenden Faktoren und Begriffe differenziert betrachten zu können. Die Aufteilung soll keineswegs eine tatsächliche, trennende Gegenüberstellung von Bildender Kunst, Tanz und choreografischen Strukturen suggerieren, eine Trennung, die spätestens seit den Entwicklungen der Künste in 1960er Jahren nicht mehr haltbar wäre.

41 In den Wunderkammern sollte der Makrokosmos in all seiner Vielfalt im Mikrokosmos der Ausstellung widerspiegelt werden. Diese Kammern wurden allerdings nicht als Museen, sondern als Theater bezeichnet. Sie sollten nicht nur inhaltlich eine Art Universaltheater (vgl. te Heesen 2012: 33.) präsentieren, auch ihre Architektur und Anordnung wurde verglichen mit Theaterbühnen. So z.B. in einem der ersten Museumstraktate, den *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi* von Samuel Quiccheberg (1559) (vgl. te Heesen 2012: 30).

42 Das antike ‚mouseion‘ diente, als Ort der Verehrung der Musen, dem philosophischen Studium und gelehrten Dialog. Auch im Römischen Reich stellte das Museum vielmehr eine Art Prototyp der Universität dar als eine Institution, die sich dem Bewahren und Studieren des kulturellen Erbes widmet.

Sammlungen für das Volk bedeutete<sup>43</sup> – steht in direktem Zusammenhang mit der französischen Revolution. Die Entwicklung der Institution Museum ist also unmittelbar verbunden mit der Ausbildung der bürgerlichen Nationalstaaten in Europa. Mit dem Übergang der aristokratischen Sammlungen in öffentliche Museen ändert sich der Status der Kunst vom Luxusgut der Elite zu einem nationalen, patriotischen Wert und einem Instrument der öffentlichen Aufklärung.<sup>44</sup> Von nun an manifestieren sich die Interessen des Staates in den beiden zentralen Aufgaben des Kunstmuseums: der Sammlung und der Erziehung der Bürger oder mit anderen Worten „that of the elite temple of arts, and that of a utilitarian instrument for democratic education“<sup>45</sup>.

Voraussetzung für das Sammeln ist der mit der Revolution erfolgte Bruch mit der Vergangenheit, wie Hantelmann und Meister hervorheben.<sup>46</sup> Wie sie weiter schreiben, wird Geschichte erst „in einer modernen Gesellschaft, die sich nicht mehr durch eine Kontinuität mit der Vergangenheit verbunden sieht [...] zum Gegenstand der Sammlung und nicht zuletzt zu einem Gegenstand der Ausstellung.“<sup>47</sup> Indem das Museum die (Kunst-)Objekte aber aus ihren jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhängen herausreißt, wird es zu einer Art ‚Ästhetisierungsmaschine‘: „Durch die Tilgung der Kontexte bringt der vermeintliche Ort des Erinnerns ein Vergessen hervor, an dessen Stelle ein universaler Wert tritt – der Wert des Ästhetischen.“<sup>48</sup> Das Ausgestellte wird somit im wahrsten Sinne des Wortes ab- und *aus*-gestellt.

Das Museum will Geschichte nicht nur sammeln, es trachtet dabei nach einer *Ordnung der Dinge*<sup>49</sup>. Das heißt, die Kunst(-geschichte) wird in einer vermeintlich linearen Genealogie geordnet.<sup>50</sup> Damit ist das Museum wie kaum ein anderer Ort der Moderne mit dem Aspekt der Zeit verknüpft. Foucault zählt das Museum neben der Bibliothek zu den „Heterotopien, in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen“<sup>51</sup>. Dieses paradoxe Verhältnis des Museums zur Zeit, die es einerseits in Form von Objekten zu ordnen versucht, wobei es sich

43 Bennett weist darauf hin, dass diese Demokratisierung allerdings eher theoretischer Natur war. Denn denjenigen, die nicht den bürgerlich geschulten Blick hatten, öffneten sich die Kunstwerke nur sehr begrenzt (vgl. Bennett 2010: 47).

44 Vgl. Sheehan zit. n. Carrier 2006: 22.

45 Hooper-Greenhill zit. n. te Heesen 2012: 53.

46 Meister/von Hantelmann 2010: 9.

47 Ebd.: 9.

48 Ebd.: 16.

49 Siehe dazu auch Foucaults *Die Ordnung der Dinge* (1974), in der er die Ordnung der Wissenschaften analysiert.

50 So betont u.a. Hegel in seinen ästhetischen Vorlesungen die Wichtigkeit der chronologischen Klassifikation des Ausgestellten, um Kunst auf eine ‚intelligente‘ Weise studieren und geniessen zu können (vgl. ebd. zit. n. Carrier 2006: 12-13).

51 Foucault 1992: 43.

selbst andererseits aber als unberührbar, außerhalb der Zeit positioniert, beschreibt Foucault folgendermaßen:

„Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll, das Projekt, solchermaßen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an.“<sup>52</sup>

Mit den Mechanismen des Auswählens und Anordnens seiner Sammlung gilt für das Museum somit das gleiche wie für das Archiv: es entscheidet, was sichtbar wird und was unsichtbar bleibt. Im Gegensatz zum Archiv dienen die Exponate des Museums in ihrer Deklaration als ‚Sehenswürdigem‘ aber nicht dem Gebrauch, sondern dem reinen Betrachten.<sup>53</sup> So bestimmt das Kunstmuseum auch darüber, was überhaupt in den ‚Rang des *Sehenswürdigen*‘<sup>54</sup> erhoben und als Kunst definiert wird. Oder mit anderen Worten: ‚Das Museum ist auch konstitutiv für die Produktion von Kunst.‘<sup>55</sup> Dies ist besonders im Laufe des 20. Jahrhunderts der Fall, wobei sich der Rahmen des Bildes immer mehr auf das Kunstmuseum selbst als Rahmen verschiebt, der alles darin Erscheinende als Kunst klassifiziert. ‚[C]ontext becomes content‘<sup>56</sup>, wie O'Doherty 1976 über die Kunstgalerie schreibt.

Neben der Sammlung ist das Museum seit seiner Entstehung mit erzieherischen Ideen verbunden. Es stellt eine Institution dar, in der Verhalten geübt und reguliert wird. Ästhetische Bildung wurde vor allem im 19. Jahrhundert als ein Mittel der Läuterung und der Erziehung zum staatstreuen Bürger gesehen.<sup>57</sup> Mit Erziehung geht aber auch Kontrolle einher. Der Kunsthistoriker Tony Bennett bringt Ausstellung und Museum daher in Zusammenhang mit dem Panoptikum und betrachtet sie in Anlehnung an Foucault als Orte, ‚die der Beobachtung und Machtausübung dienen, an denen der Besucher in seiner Wahrnehmung gelenkt und kontrolliert werden kann.‘<sup>58</sup> Das positive, produktive Potential von Museen hebt dagegen Waldenfels hervor, wenn er sie als ‚*Schulen des Sehens*, die unseren Blick einüben für neue Erfahrungen‘<sup>59</sup>, bezeichnet. Die Voraussetzung dafür sieht Bernhard Waldenfels jedoch in Museen, die ihre Ordnungen immer wieder in Frage stellen und die das Sehen nicht isolieren, sondern

---

52 Ebd.: 43.

53 Vgl. Waldenfels 1990: 227.

54 Ebd.: 226, Herv.i.O..

55 Meister/von Hantelmann 2010: 10.

56 O'Doherty 1999: 87.

57 Vgl. Bennett 2010 und auch te Heesen 2013: 58.

58 te Heesen 2013: 74. Dabei bezieht sie sich auf Tony Bennetts *The Birth of the Museum* (1995).

59 Waldenfels 1990: 235f, Herv.i.O..

als etwas Kinästhetisches, Tätiges verstehen.<sup>60</sup>

Zusammengefasst kann das Museum als ein Raum der Zeit und der Objekte beschrieben werden. Zudem ist es ein Ort des Sehens, in dem Geschichte in Objekten stillgestellt sichtbar (oder unsichtbar) wird, in dem die ‚Regime der Blicke‘<sup>61</sup>, des Sehens und Gesehenwerdens, eine kontrollierende Funktion ausüben, das aber auch das Potential in sich trägt uns andere Weisen der Wahrnehmung einüben zu lassen.

### 3.1.2 Zum Medium der Ausstellung

Wohnt dem Museum, dessen Ursprung in der Sammlung liegt, historisch gesehen der Anspruch auf Dauerhaftigkeit und Allgemeingültigkeit inne, so entwickelt sich das temporäre Ausstellen im 19. Jahrhundert aus Gewerbe- und Kunstausstellungen, bei denen die Aktualität und der Verkauf von Waren im Vordergrund stehen.<sup>62</sup> Trotz dieser divergierenden Ursprünge, sind Ausstellung, Museum und Galerie im Laufe des 20. Jahrhunderts aufeinander zu gewachsen und können heute „als aufeinander bezogene Orte und Praktiken des Zeigens, des Zur-Schau-Stellens, Versammelns von Artefakten“<sup>63</sup> beschrieben werden. In der Ausstellung finden die Ideen des Museums ihre Visualisierung; sie ist das „Präsentationsmedium“<sup>64</sup> des Museums. Dementsprechend bezeichnet Barbara Büscher „Ausstellen als eine[] Form der Wissensordnung und Re-Präsentation“<sup>65</sup>. Damit wird deutlich, dass Ausstellungen immer auch ein Spiegel der jeweiligen gesellschaftlichen, sozialen sowie ökonomischen Zustände sind.<sup>66</sup> Hantelmann und Meister betonen, dass die Verbindung von „Ästhetik und Politik zu einem untrennbaren Territorium“<sup>67</sup> im Raum der Ausstellung, nicht erst im Inhalt, sondern bereits in der Struktur der

---

60 Vgl. ebd.: 233-237.

61 Vgl. Bennett 2010: 47.

62 Vgl. dazu u.a. te Heesen 2013: 22.

63 Büscher 2013: 2, Onlineressource.

64 Scholze 2004: 11, Fußnote 2.

65 Büscher 2013: 2, Onlineressource.

66 Die Rolle der Ausstellung als Abbild der Gesellschaft wird auch deutlich in der englischen und französischen Bezeichnung ‚exposition‘: im wörtlichen wie im übertragenen Sinn ‚herausstellen‘ bedeutend, steht es gleichzeitig für ‚ausgesetzt sein‘ als auch für ‚sich mit etwas auseinandersetzen‘, was zudem eine zeitliche Dimension beinhaltet. Nancy setzt ‚exposition‘ gleich mit dem In-der-Welt-Sein überhaupt: „But existence is nothing other than being exposed: expelled from its simple self-identity and from its pure position, exposed to the event, to creation, thus to the outside, to exteriority, to multiplicity, to alterity, and to alteration.[...] exposed as being: exposition as the essence of being.“ (Nancy 2010: 110) Auch Fischer-Lichte schreibt: „Aus heutiger Sicht gilt: wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.“ (Dies. 2005: 358)

67 Meister/von Hantelmann 2010: 18.

Ausstellung evident wird.<sup>68</sup> In diesem Sinne werden Ausstellungen von vielen Autoren als paradigmatische Orte der Moderne beschrieben, an denen Rituale zwischen den Dingen und den individualisierten Subjekten vollzogen werden.<sup>69</sup> Damit sind drei Aspekte benannt, die für Ausstellungen konstituierend sind: Objekte, Subjekte und die Beziehungen zwischen ihnen.

Eine Ausstellung geht aus von Objekten, die aus ihrem ursprünglichen Kontext genommen und temporär zu einem neuen Bedeutungszusammenhang zusammengefügt werden.<sup>70</sup> Ihre Fixierung auf materielle Objekte geht historisch gesehen Hand in Hand mit der aufkommenden industriellen Warenproduktion im 19. Jahrhundert. Entwickelte sich doch das Ausstellungswesen aus der Verbindung von Kunst und Industrie, und wurden Kunstwerke dabei genauso prämiert wie andere Waren.<sup>71</sup> Walter Benjamin spricht diesbezüglich auch von einer Verschiebung vom Kultwert zum Ausstellungswert eines Kunstwerks.<sup>72</sup> Damit meint er, dass die Ausstellbarkeit des Kunstwerks zum essentiellen Kriterium wird und seine Funktionen (worunter die künstlerische, wie er vermutet, nur eine untergeordnete Rolle spielt<sup>73</sup>) sich zudem einzig und allein in der Ausstellung manifestieren.

Spezifisch für die Beschaffenheit der Ausstellung ist ihre freie Begehbarkeit. Sie ist ein Feld ritualisierten Verhaltens<sup>74</sup>, in dem der individualisierte Bürger dem einzelnen Objekt in kontemplativer Versenkung gegenübertritt. Im vereinzelt Besucher der Ausstellung zeigt sich paradigmatisch das mit der Aufklärung geborene individualisierte Subjekt der Moderne.<sup>75</sup> Scheint die Ausstellung als Ritual zwar in die Nähe des Theaters zu rücken, gehen beide von völlig verschiedenen Arten der Gemeinschaft<sup>76</sup> aus. Die Besucher des Museums gehen, ihrem individuellen Parcours folgend, jedoch in gegenseitiger Beobachtung durch die Ausstellungsräume. Sie sind eine Gemeinschaft sich gegenseitig kontrollierender Individuen. Der Choreograf Jérôme Bel stellt diese Situation der des Theaters gegenüber:

„it's precisely that distance that I don't get in a museum. In a museum, I know that people are passing by and looking at me. I have to behave; it's a social situation. [...] In the dark theatre, I'm free. Nobody can see me anymore.“<sup>77</sup>

---

68 Ebd.: 8.

69 Siehe dazu u.a. Meister/von Hantelmann 2010, Bennett 2010 und Schärer 2003: 97.

70 Vgl. Hanak-Lettner 2010: 17.

71 te Heesen 2013: 76.

72 Benjamin 2011: 22-25.

73 Ebd.: 24.

74 Vgl. Schärer 2003: 97.

75 Vgl. Meister/von Hantelmann 2010: 10-11.

76 Darauf werde ich unter 3.2.1 genauer eingehen.

77 Bel im Gespräch mit Copeland 2013a: 54.



Gehen und Sehen, mit dieser Formel kann der Weg des Ausstellungsbesuchers durch die im Museum verräumlichte Zeit, entlang des Kanons der Künste beschrieben werden, was Hofmann auch „das museale Piedestaldenken“<sup>78</sup> nennt. In eben diesem wird die modernen Marktgesellschaften zugrunde liegende Bindung zwischen Individualität und Materialität ritualhaft immer wieder vollzogen.<sup>79</sup>

Wenn die Relationen zwischen den Besuchern des Theaters und denen der Ausstellung sich auch, wie angedeutet, fundamental unterscheiden, so werden die Beziehungen zwischen den Dingen der Ausstellung untereinander sowie zwischen ihnen und den Ausstellungsbesuchern häufig als hochgradig theatral beschrieben. Es ist die Rede vom „museum as theatre, as dramatic ritual, as a telling of the world in miniature“<sup>80</sup> oder von „der Bühne des Ausstellungsraums als Drama zwischen den Besuchern und den ausgestellten Dingen“<sup>81</sup>. Wie Kirshenblatt-Gimblett feststellt, produzieren Ausstellungen durch die Art ihrer Inszenierung nicht nur ein bestimmtes Wissen, sondern ist dieser Prozess auch grundlegend theatral.<sup>82</sup> Verbindendes Element zwischen Theater und Ausstellung wird dabei die Szenografie als Lehre der Inszenierung von Raum. War die museale Ausstellung entgegen aller wissenschaftlich-objektiver Ansprüche nie frei von Inszeniertheit<sup>83</sup>, rückt diese seit spätestens den 1990er Jahren zunehmend, bewusst in den Vordergrund des Ausstellungswesens.

Das Ideal des Kunstmuseums des 19. Jahrhunderts, in dem der einzelne Besucher dem einzelnen Objekt in stiller Versenkung gegenübertritt, wird immer mehr verdrängt durch interaktive, performative Inszenierungen. „Das Interesse gilt mehr und mehr der Inszenierung selbst, der Szenographie, ihren Regelwerken und Institutionen“<sup>84</sup>, so Peter Schneemann. Damit verschiebt sich der Fokus von den Kunstobjekten auf die Ausstellung als solche, auf ihre Funktion als Medium. So treten statt der Exponate die durch die Ausstellung vermittelten Beziehungen hervor. Sie wird zu einem „Ritual [...] individuelle[r] und intersubjektive[r] Selbstformung, Selbstdifferenzierung und Selbstreflektion [sic].“<sup>85</sup> Infolge dieser Entwicklung bezeichnet Luisa Ziaja „Ausstellungen als *das* Format und Medium kultureller

---

78 Hofmann zit. n. te Heesen 2013: 15.

79 Vgl. Meister/von Hantelmann 2010: 16.

80 MacLeod/Hourston Hanks/Hale 2012: xxi.

81 Hanak-Lettner 2010: 9.

82 Vgl. Kirshenblatt-Gimblett 1998: 3.

83 Siehe dazu u.a. die Studie über Naturhistorische Museen von Kretschmann 2006: 201-228.

84 Schneemann 2007: 73.

85 Meister/von Hantelmann 2010: 18.

Produktion in einem globalen Zusammenhang<sup>86</sup>.

In dieser Hinwendung des Museums zu eher immateriellen Inszenierungen spiegelt sich gleichsam der, unter dem Begriff des ‚Postfordismus‘ zusammengefasste gesellschaftlich-ökonomische Wandel seit Ende des 20. Jahrhunderts. Das heißt, das Verständnis von Arbeit verschiebt sich von der konkreten Produktion von Dingen vielmehr in eine Sphäre des Immateriellen, wobei das Subjekt selbst und seine zwischenmenschlichen Beziehungen in den Vordergrund der Produktion treten.<sup>87</sup>

### **3.1.3 Theatralität und Performativität im musealen Kontext**

Mit der Verschiebung des Fokus vom einzelnen Kunstwerk auf die Ausstellung als einem produktiven Medium, werden die Begriffe Theatralität und Performativität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem wesentlichen Aspekt in der bildenden Kunst und ihrer Rezeption. Dieser Punkt soll im Folgenden umrissen werden.

Unter dem Begriff ‚Paragone‘<sup>88</sup> wird seit der Renaissance der kunsttheoretische Streit um die Vorherrschaft bzw. das Wesen der einzelnen Kunstgattungen zusammengefasst. In dieser Debatte galten die zeitbasierten Künste wie Musik oder Tanz aufgrund ihrer Ephemeralität sowie ihrer Abhängigkeit vom jeweiligen Interpreten stets als minderwertig gegenüber Malerei und Bildhauerei, deren Werken durch ihre Objekt- und Dauerhaftigkeit Superiorität attestiert wurde. Dieses Verhältnis beschrieb da Vinci wie folgt:

„Die Malerei ist der Musik deswegen überlegen, weil sie nicht sterben muß, sobald sie ins Leben gerufen ist, wie das der Fall der unglücklichen Musik ist ... Die Musik, die sich verflüchtigt, sobald sie entstanden ist, steht der Malerei nach, die mit dem Gebrauch des Firnis ewig geworden ist.“<sup>89</sup>

Diese Sichtweise verhärtet sich zudem in der bildenden Kunst seit dem späten 18. Jahrhundert in der ästhetischen Prämisse des autonomen, objektivierbaren Kunstobjekts, welches Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* dadurch bestimmt, dass es ein „uninteressiertes Wohlgefallen“<sup>90</sup> auslöse. Das heißt, indem das Kunstwerk frei von jeglichen Zweck- oder Nützlichkeitsbestimmungen ist, kann sich der Betrachter ihm, so Kant, unabhängig seiner jeweiligen subjektiven Bedingungen nähern. Damit wird

---

86 Ziaja 2013: 25, Herv.i.O..

87 Siehe dazu u.a. Lazzarato: 1996.

88 Die Paragone-Debatte richtete sich auch und vor allem auf den Streit zwischen Bildhauerei und Malerei, dem ich hier aber nicht weiter nachgehen will. Einen Teil dieses Diskurses stellt der Pygmalion-Mythos, auf den ich unter 4.1.1 näher eingehen werde.

89 Da Vinci zit. n. Benjamin 2011: 42, Fußnote 23, Auslassung i.O..

90 Kant 1996: 117.

dem Kunstwerk eine ihm immanente Bedeutung unterstellt, die universell und objektiv wahrnehmbar sei: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“<sup>91</sup> Mit seiner Theorie hat Kant den ästhetischen Diskurs um den Status des Kunstobjekts bis ins 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt. Im Zuge der angestrebten Autonomie und universellen Bedeutung galt es, Kunstwerke zu schaffen, die den Betrachter sozusagen ignorierten und unabhängig von dessen Subjektivität existierten.

Der Kunstkritiker Michael Fried fasst die Elemente, die das autonome, modernistische Kunstwerk seiner Ansicht nach bedrohen, in seinem vielzitierten Text *Art and Objecthood* (1967) mit dem Begriff ‚Theatralität‘ zusammen. Darin richtet er sich gegen die in den frühen 1960er Jahren aufkommende Minimal Art, die laut Fried durch ihre raumgreifenden Objekte<sup>92</sup> (Minimal Sculpture) eine Distanz zum Betrachter kreierte und so eine „Situation“<sup>93</sup> schaffe, die inhärent theatral sei. Denke sie doch die körperliche *Präsenz* des Betrachters bereits mit. Damit verliere das Kunstwerk seine Autonomie, entsteht es doch erst durch das Zusammenspiel von Objekt und Betrachter; ist es, so Fried, abhängig von einem Publikum<sup>94</sup>. Zudem ist die Erfahrung dieser Situation geprägt von der – in der Ästhetik der bildenden Kunst seit dem 18. Jahrhundert marginalisierten, wenn nicht gar stigmatisierten – zeitlichen Dimension der Dauer, die Fried für „paradigmatically theatrical“<sup>95</sup> hält. Insgesamt sieht er die Auflösung des abgeschlossenen, autonomen Kunstwerks als Objekt und damit auch die Aufhebung von Gattungsgrenzen als eine Degeneration der Kunst, als einen Verlust an Qualität und Wert.<sup>96</sup> Genau diesen Begriff des Wertes eines Kunstwerks, der die Grundlage des Dispositivs der Kunst bildete, wollen Künstler diverser Strömungen der 1960/70er Jahre (wie Minimal Art, Performance Art, Happening oder Fluxus) bewusst unterwandern, indem sie den Körper ins Feld werfen. Amelia Jones beschreibt die Bedeutung dieser Künstler folgendermaßen:

„An alternative version of post-Second World War art not only emphasized the body and the process of making art, but put an embodied, time-based, and spatially open concept of art-making (which included the bodies of the audience members) at the forefront of what

---

91 Ebd.: 134.

92 Fried bezieht sich auf Arbeiten von Robert Morris und Donald Judd. Betreffend der Dimensionen ihrer Minimal Sculptures sieht Morris die menschliche Größe als wichtigen Maßstab, wird auf diese Weise doch ein Raum und eine Beziehung zwischen Objekt und Körper des Betrachters geschaffen (vgl. Morris 1995: 230f) und wird der Betrachter somit konstitutiv für das Kunstwerk überhaupt (Ebd.: 232).

93 Fried 1995: 125f. Seine Argumentation ist stark beeinflusst von der Position des Kunstkritikers Clement Greenberg.

94 Ebd.: 125ff.

95 Ebd.: 145.

96 Ebd.: 141.

visual arts could be thought to be about.”<sup>97</sup>

Die Entdeckung des Körpers als Kunst, wie Jones es nennt, die Betonung der Prozesshaftigkeit des Werks sowie der tatsächliche, im Moment stattfindende Vollzug von Handlungen (statt ihrer Repräsentation) sind eine Tendenz, die alle Künste seit den 1960er Jahren betrifft und die Fischer-Lichte als *Ästhetik des Performativen*<sup>98</sup> bezeichnet. Mit dieser „performativen Wende“<sup>99</sup> neigen alle Künste, so Fischer-Lichte, dazu, sich „als *Aufführungen* zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor“<sup>100</sup>. Im Gegensatz zum Begriff der Theatralität richtet sich Performativität<sup>101</sup> dabei stärker „auf Potentiale der Wirklichkeitskonstituierung und Selbstreferentialität“<sup>102</sup>, wie Warstatt schreibt. Durch diese Verschiebungen brechen die Künstler der 1960/70er Jahre nicht zuletzt radikal mit der Idee von Ausstellung und Museum als Orten der Dinge. Durch den Einsatz des Körpers entziehen sie dem Museum zunächst seine Funktionsgrundlage.

Nun setzen aber Museen seit den 1980er Jahren selbst, wie bereits unter 3.1.2 beschrieben, immer mehr auf *performative* Ereignisse, um in einer touristischen, ereignishungrigen Ökonomie zu überleben.<sup>103</sup> Abschließend kann daher festgehalten werden, dass der Einsatz des Körpers, der von den Künstlern der 1960/70er Jahre ursprünglich als Kritik gegen Kunstbetrieb und -begriff verstanden wurde, inzwischen von den Mechanismen des Marktes vereinnahmt wurde, oder mit Valery Casey: „live performance in the contemporary museum has not only dispensed of the primacy of the object, but it has *become* the object“.<sup>104</sup> So stellt auch Kirsten Maar die Frage, wo die Annahme herrühre (die Maar vielen derzeitigen Ausstellungen von Tanz und Performance zugrunde liegen sieht), dass der lebendige Körper außerhalb der Kategorien des Kunstmarktes stehe. Setze dies doch eine fragwürdige Definition des Körperlichen als einer letzten Bastion des Widerständigen und ‚Authentischen‘ vor-

---

97 Jones 2008: 159. Zudem muss hier darauf hingewiesen werden, dass bereits vor dem ersten Weltkrieg mit den Futuristen, mit Duchamp und Dada ernsthafte Bewegungen innerhalb der bildenden Kunst aufkamen, die sich gegen den konventionellen Kunstbegriff sowie für eine Durchmischung von Kunst und Leben einsetzten. Vgl. u.a. T'Jonck 2002, Onlineressource.

98 So der Titel von Fischer-Lichtes 2004 veröffentlichter Untersuchung dieser Entwicklungen.

99 Fischer-Lichte 2004: 29.

100 Ebd.: 29, Herv.i.O..

101 Der Begriff des Performativen wurde durch John L. Austins Sprechakt-Theorie geprägt. Das Verb ‚to perform‘, das soviel bedeutet wie ‚vollziehen‘, verwendet er dabei, um performative Äußerungen zu beschreiben, d.h. Worte und Wendungen, die das, was sie sagen damit auch Wirklichkeit werden lassen. Siehe dazu auch Fischer-Lichte 2004: 31ff.

102 Warstatt 2005: 363.

103 Vgl. Kirshenblatt-Gimblett 1998: 7: „that privileges experience, immediacy, and what the industry calls adventure“.

104 Casey 2005: 85, Herv.i.O..

aus.<sup>105</sup> Performative Formate stellen in der *Gesellschaft des Spektakels*<sup>106</sup> nicht mehr per se eine Subversion dar, sondern unterliegen ebenso wie materielle Objekte der Kommerzialisierung. Siedelt der Architekturkritiker Robert Harbison das Museum im Spannungsfeld zwischen Friedhof und Warenhaus an<sup>107</sup>, so wird Kunst an diesem Ort demnach gleichermaßen durch Musealisierung wie auch durch Kommerzialisierung davon bedroht, ihres kritischen Potentials beraubt zu werden.<sup>108</sup> Richard Schechner mahnt betreffend der Hinwendung der performativen Künste zum Wiederholen des Vergangenen zudem an, dass Künstler und ihre Kunst damit drohen zu Marken und wiedererkennbaren, gut verkäuflichen Produkten zu werden.<sup>109</sup>

### **3.2 Das Feld von Tanz und Choreografie**

Nachdem ich mich im vorangehenden Teil auf institutionelle, historische und ästhetische Aspekte von bildender Kunst, Kunstmuseum und -ausstellung konzentriert habe, möchte ich den Blick im Folgenden auf Themen und Begriffe des Tanzes richten, die mir im musealen Rahmen wichtig erscheinen. So werde ich zunächst die Begriffe Aufführung (3.2.1) und Choreografie (3.2.2) erläutern und in Beziehung setzen zur Ausstellung. Abschließend sollen einige wichtige Positionen zur Ontologie des Tanzes vorgestellt werden (3.2.3), dessen paradigmatische Bestimmung als flüchtigste aller Künste im Rahmen von rückblickenden Ausstellungen auf dem Spiel zu stehen scheint.

#### **3.2.1 Zum Begriff der Aufführung**

Der Tanz als Kunstform bzw. der ‚Bühnentanz‘ tritt im Allgemeinen in einer Aufführung in Erscheinung. Die Aufführung ist laut Erika Fischer-Lichte:

„ein Ereignis [...], das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben“<sup>110</sup>

---

105 Vgl. Butte/Maar/McGovern et al 2014: 100.

106 Vgl. Debord 1978.

107 Vgl. Harbison z.n. Carrier 2006: 66.

108 Gerade die vielen Ausstellungen von Performance-Kunst der letzten Jahre müssen sich der Frage stellen wie sie mit der ursprünglich subversiven Ephemeralität dieser Kunstform umgehen, wenn sie historische Performances heute wieder ‚ausstellen‘ wollen. Siehe zu diesem Thema u.a. Büscher 2013, Onlineressource sowie Goldring 2014: 116.

109 Schechner 2010: 897.

110 Fischer-Lichte 2005: 16.

Um von Aufführung sprechen zu können, bedarf es demnach der körperlichen Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern. Erst aus der (passiven wie aktiven) Interaktion dieser beiden Gruppen entsteht ein „autopoetisches System“<sup>111</sup>, das heißt ein sich selbst regulierender Prozess, der den unwiederbringlichen Charakter der Aufführung ausmacht. Hierin liegt auch die Ereignishaftigkeit einer Aufführung begründet, da „keiner der Beteiligten volle Verfügungsgewalt über sie hat.“<sup>112</sup> Somit siedelt Fischer-Lichte die Essenz der Aufführung genau im Zwischenraum von Darstellern und Zuschauern an, in ihrem leiblichen Miteinander, das notwendigerweise Vergänglichkeit und gegenseitige Abhängigkeit impliziert. Der Zuschauer existiert nur als Teil der Gruppe, die durch die zeitliche und räumliche Disposition der Aufführung geführt wird.

Inwiefern kann eine Ausstellung auch als Aufführung verstanden werden? Zum einen betrifft dies die Zeitlichkeit von Ausstellungen. Als „Inszenierung im Raum“<sup>113</sup> ist die Ausstellung zeitlich determiniert und von Vergänglichkeit geprägt. Diesbezüglich kann sie laut Büscher auch als Aufführung und Ereignis verstanden werden.<sup>114</sup> Eine solche Bestimmung betont das Prozesshafte der Ausstellung und wird damit in Bezug zu Kunstformen wie Tanz und Performance, die sich in der Zeit vollziehen, besonders evident. Ausstellungen wie Aufführungen bilden während der Dauer ihres Erscheinens – die sich in der Regel deutlich voneinander unterscheidet – einen Raum, der außerhalb der gewöhnlichen Zeit liegt. Sie kreieren einen Zeit-Raum, der eine temporäre Einheit divergierender Elemente bildet. Sind Museum und Theater im Sinne Foucaults als ‚Heterotopien‘, also als „[a]ndere Räume“<sup>115</sup>, zu verstehen, so tritt deren Wesen als ‚Heterochronie‘ in Ausstellung und Aufführung besonders hervor. Das heißt, sie bilden Orte, die außerhalb der alltäglichen Zeit stehen; an denen „die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.“<sup>116</sup> Mit ihrer freien Begehrbarkeit tritt dabei in der Ausstellung (anders als in der Aufführung) nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit als Handlungsfeld des Besuchers hervor. Seine Bewegungen, sein Annähern und Distanzieren führen zu subjektiven Dehnungen, Raffungen, Kontraktionen der Zeit. Die Schritte und Blicke des Besuchers verleihen der Erfahrung der Ausstellung so eine spezifische Zeitlichkeit.

---

111 Fischer-Lichte 2004: 61.

112 Dies. 2005: 21.

113 Büscher 2013: 2.

114 Ebd. Siehe dazu auch von Bismarck 2010: 54.

115 Foucault 1992: 34.

116 Ebd.: 43.

Neben der Temporalität ist der Bezug des Aufführungsbegriffs auf Ausstellungen relevant für das Verständnis der durch sie gestifteten Beziehungen. Seit den 1960er Jahren haben sich Aufführung und Ausstellung immer mehr angenähert und vermischt: so realisieren nicht nur bildende Künstler ihre Arbeiten immer mehr in Aufführungen (wie unter 3.1.3 erläutert) bzw. werden Ausstellungen in ihrer Prozessualität wie Aufführungen konzipiert<sup>117</sup>, auch in Tanz- und Theaterproduktionen spielen Objekte und installative Anordnungen eine immer größere Rolle.<sup>118</sup> Vor diesem Hintergrund scheint sich die von Fischer-Lichte hervorgehobene Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, die in Ausstellungen nicht unbedingt gegeben ist, vielmehr auf divergente und individualisierte Präsenzen von und Beziehungen zwischen Dingen, Räumen, Texten und Besuchern (auch untereinander) zu verschieben. Die Besucher sind keine homogene Gruppe, die den Darstellern gegenübersteht, sondern sie werden selbst zu heterogenen Akteuren, die, ihren individuellen Wegen folgend, bewegliche Beziehungen stiften.<sup>119</sup> So rückt, betrachtet man die Ausstellung als Aufführung, die Leiblichkeit des Besuchers in den Vordergrund. Maurice Merleau-Ponty, der in seiner Philosophie die leibliche Erfahrung in den Mittelpunkt allen Bezugs zur Welt stellt, sieht „de[n] Leib, als unser beständiges Mittel, ‘Haltungen anzunehmen’ und also uns Quasi-Gegenwarten zu verschaffen, das Mittel unserer Kommunikation mit der Zeit wie mit dem Raume.“<sup>120</sup> Der Leib existiert dabei nicht nur passiv „in der Zeit“<sup>121</sup>, sondern er strukturiert diese selbst, agiert aktiv oder wie Merleau-Ponty es nennt, er „wohnt Raum und Zeit ein.“<sup>122</sup> Der Leib des Besuchers – der wie die Aufführung nur im Präsenz existiert<sup>123</sup> – kann so als ein konstitutives Element der Ausstellung betrachtet werden. Durch seine Leiblichkeit, sein Agieren im

---

117 Man denke u.a. an Ausstellungen wie Harald Szeemans *Live in your head: When Attitudes become Form* (1969), Jean-François Lyotards *Les Immatériaux* (1985) oder Jan Hoets *Chambres d'amis* (1986).

118 Beispielsweise bei Robert Wilsons ‚Bildertheater‘ oder den Arbeiten der Needcompany.

119 In diesem Zusammenhang wirft Kirsten Maar zudem ein, ob nicht die vermeintliche Gemeinschaft im Theater durch ihre räumlichen Gegebenheiten vielmehr eine Trennung darstelle, während die, der Ausstellung zugrundeliegende gegenseitige Sichtbarkeit das Potential einer Gemeinschaft stiftenden Rituals in sich träge (vgl. Maar 2014: 105f.). Auch Rancière stellt die vielberufene theatrale Gemeinschaft in Frage, wenn er konstatiert, dass wir immer und überall Individuen sind, die wir auf subjektive Weise die Welt interpretieren (Rancière 2007). Demnach läge die Kraft der Gemeinschaft in den individuellen Unterschieden: „It is the power to connect it with the intellectual adventure that makes any of them similar to any other insofar as his or her path looks unlike any other.“ (Ebd.: 278)

120 Merleau-Ponty 1966: 215.

121 Ebd.: 169.

122 Ebd., Herv.i.O..

123 Vgl. ebd.: „Ebenso, wie er notwendig ‚hier‘ ist, existiert der Leib notwendig ‚jetzt‘; nie kann er ‚vergangen‘ werden“.

Hier und Jetzt *führt* er sich und die in der Struktur der Ausstellung angelegten Potentiale *auf*.

In dem Maße wie Ausstellen als Aufführen verstanden werden kann und damit die Gestaltung von Zeitlichkeit und beweglichen, räumlichen Beziehungen sowie die Leiblichkeit des Besuchers in den Vordergrund rücken, scheint mir der Begriff der Choreografie zentrale Bedeutung zu erlangen. Diesem Aspekt möchte ich im folgenden Abschnitt nachgehen.

### 3.2.2 Zum Begriff der Choreografie

Etymologisch verweisen die griechischen Ursprünge des Begriffs der Choreografie gleichzeitig auf den Tanz des griechischen Chors (*choros / choreia*), auf den Ort, wo dieser ausgeführt wurde (*orches*) sowie auf den Akt des Schreibens (*graphein*).<sup>124</sup> Diese Verbindung von Tanz, Ort und Schreiben hat im Laufe der Zeit zu verschiedenen Bestimmungen des Choreografischen geführt.

So kann Choreografie zum einen als Notation verstanden werden, das heißt als Anordnung<sup>125</sup>, die dem Tanzen vor-schreibend vorausgeht bzw. als Nachschrift, die die Bewegung zu halten versucht. Ein solches Verständnis von Choreografie liegt den verschiedenen Tanzschriften zugrunde, die seit dem 16. Jahrhundert entwickelt wurden, um Bewegung in Raum und Zeit festzuschreiben.<sup>126</sup> Ab Ende des 19. Jahrhunderts wird mit Choreografie nicht mehr die Notation von Bewegung bezeichnet, sondern vielmehr die Praxis des Komponierens von Tänzen, des Anordnens von Bewegungen im Raum.<sup>127</sup>

Von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes her – der Verbindung von Raum, Tanz und Schrift – lässt sich Choreografie aber auch als Bewegung betrachten, die sich im Akt ihres Vollzugs in den Raum einschreibt, die diesen dabei gleichsam liest und so mit kreierte. Dieses Verständnis von Choreografie scheint mir in Bezug zur Ausstellung besonders interessant zu sein, rückt doch dabei die räumliche Anordnung selbst als choreografische Struktur in den Vordergrund, „die den Körpern Wege und Bewegungen nahe legt, sie vor-schreibt ohne sie festzuschreiben“<sup>128</sup>, so Isa Wortelkamp in

---

124 Vgl. Leigh Foster 2011: 16, Wortelkamp 2009: 2, Onlineressource, Brandstetter 2005a: 52.

125 Vgl. Brandstetter/Stemmerich 2014: 13.

126 Angefangen mit der *Orchésographie* (1588) von Thoinot Arbeau über die vom französischen Tanzmeister Pierre Beauchamp entwickelte und von seinem Mitarbeiter Raoul Auger Feuillet 1700 veröffentlichten *Chorégraphie* (vgl. Leigh Foster 2011:17 und Wortelkamp 2009:2, Onlineressource).

127 Vgl. Wortelkamp 2009: 2, Onlineressource sowie Brandstetter 2005a: 52.

128 Wortelkamp 2009: 2, Onlineressource.



ihren Überlegungen *Zur Choreographie des architektonischen Raums*. Einer räumlichen Anordnung wohnen immer potentielle Bewegungen und (bewegliche) Beziehungen inne. Wortelkamp spricht diesbezüglich von einem „performative[n] Potential, das sich allererst in der Aktualisierung und Transformation einer zugrundeliegenden Matrix offenbart.“<sup>129</sup> Sie bringt die Tätigkeit des Lesens dieser Strukturen, ihre Aktualisierung durch Bewegung, in Verbindung mit Michel de Certeaus Konzept der ‚Lektüre‘. Lesen versteht de Certeau als eine aktive, produktive, weil auswählende Tätigkeit<sup>130</sup>, die er zudem mit dem Gehen gleichsetzt, da beide „in einem vorgegebenen System umher[ ]wandern“<sup>131</sup>. Auch eine Ausstellung kann als eine solche Struktur bzw. Choreografie verstanden werden, die von jedem Besucher neu gelesen, die durch seine Schritte und Bewegungen jedes Mal neu gestaltet wird.<sup>132</sup> Diese Spannung zwischen vorgegebener Struktur und aktualisierender, performativer Aneignung bestimmt de Certeau mit der Unterscheidung zwischen Ort und Raum. Für ihn „ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“<sup>133</sup> Raum entsteht ständig neu durch die individuellen Entscheidungen und Bewegungen des Besuchers, durch „die Spiele der Schritte“<sup>134</sup> in der präexistenten Struktur des Ortes. Damit verändert die Aktivität des Gehenden nicht nur den Ort zum Raum, sondern verleiht diesem durch die Prozessualität des Gehens auch eine zeitliche Dimension.<sup>135</sup> So könnte man sagen, dass der Besucher die Choreografie der Ausstellung aufführt. Betrachtet man eine Ausstellung in diesem Sinne als Choreografie wird deutlich, dass sich ihr Wesen aus dem Zusammenspiel von vorgegebener Struktur und dem Lesen, dem Hindurchbewegen und dem aktualisierenden, leiblichen Vollzug des Besuchers ergibt.<sup>136</sup> In diesem Zusammenhang wird zudem die Bestimmung von Choreografie als ‚erweiterter Praxis‘, wie sie in den vergangenen Jahren aufgekommen ist, bedeutsam. Indem Choreografie nicht mehr als Struktur verstanden wird, die allein durch Tanz ihre performative Aktualisierung erfährt, sondern als Anordnung, deren Potential darin liegt, verschiedenste Beziehungen und Bewegungen in Erscheinung treten zu lassen, wird sie von der Bindung an den Tanz befreit und zum autonomen Feld des

---

129 Ebd.

130 Vgl. ebd.: 2 sowie de Certeau 1988: 297-301.

131 de Certeau 1988: 300.

132 Vgl. ebd.: 188: „Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten.“

133 Ebd.: 218.

134 Ebd.: 188.

135 Vgl. Wortelkamp 2009: 3, Onlineressource.

136 Ebd.: 3.

Wissens erklärt. Dementsprechend definiert Gerald Siegmund Choreografie als:

„eine Struktur, die nicht nur aus der Organisation von Bewegungen in Zeit und Raum hervorgeht. Vielmehr besteht Choreographie aus der Organisation von heterogenen Materialien, aus Bewegung, Körpern, Sprache, Texten, Bildern, Licht, Raum und Objekten. Damit ist Choreographie ein Allgemeines, das den tanzenden Körper aufnimmt.“<sup>137</sup>

Diese Bestimmung von Choreografie hat frappierende Ähnlichkeit mit kuratorischen Praktiken des Ausstellens, die als Kombinationen und Wechselbeziehungen von Objekten, Informationen, Personen und Räumen beschrieben werden können.<sup>138</sup>

So kann Choreografie auch als kuratorische Praxis verstanden werden, die durch die Art ihres Arrangements Strukturen vorgibt und Situationen schafft, die vom einzelnen Besucher stetig neu gelesen, beschritten, geschrieben werden. Auch Büschers Bezeichnung des Ausstellungsraums als ‚Handlungsanweisung‘, die den Besucher gleichzeitig einlädt und anweist<sup>139</sup>, legt eine solche Verbindung von Choreografie und Ausstellen nahe. So nähern sich kuratorische und choreografische Praktiken des Ordens und Arrangierens in Ausstellungen nicht nur immer mehr an, sie scheinen austauschbar zu werden:

„The overlap that can be observed in artistic practice is paralleled by an overlap in discourse. Terms like *mise en scène*, *situation*, *setting*, *choreography*, and *installation* are used almost coevally in order to define the modes of presentation in art and dance as well as to specify the aesthetic experience made by the visitor of these exhibitions.“<sup>40</sup>

Bojana Cvejić weist zudem darauf hin, dass im allgemeinen wie im spezifischen Sprachgebrauch der Begriff der Choreografie in den vergangenen Jahren die für die 1990er Jahre bestimmende Rede von der Performativität zu verdrängen scheint. Wurde letztere verwendet, um Kompetenz und Leistungsfähigkeit zu beschreiben, betont Choreografie vielmehr das reibungslose Organisieren von beweglichen, heterogenen Elementen<sup>141</sup> und spiegelt damit die, bereits unter 3.1.2 erwähnten, gesellschaftlich-ökonomischen Veränderungen in Arbeit und Produktion.

Meinen vorangehenden Betrachtungen folgend, möchte ich die Ausstellungen in dieser Arbeit somit als Choreografien betrachten; als Geflechte, die aus der Spannung zwischen räumlich-zeitlichen Anordnungen und den Schritten des Besuchers entste-

---

137 Siegmund 2007, Onlineressource.

138 Vgl. von Bismarck 2010: 51.

139 Vgl. Büscher 2013: 6, Onlineressource.

140 Butte/Maar/McGovern et al 2014: 21. Das 2014 erscheinende Buch *Assign&Arrange* beschäftigt sich explizit mit choreografischen und kuratorischen Praktiken des Anordnens in Tanz und bildender Kunst, in Aufführungen und Ausstellungen.

141 Vgl. Cvejic zit. n. Maar 2014: 53. Auch Leigh Foster weist auf die scheinbar inflationäre Verwendung des Begriffs der Choreografie hin, von militärischen Bewegungen, über Verkehrsregelungen bis hin zu Proteinbewegungen, beim Reparieren der DNA (vgl. Leigh Foster 2011: 2f sowie 15f).

hen, der diese begeht und unterläuft. In diesem Sinne erscheint weniger der Inhalt einer Ausstellung von Bedeutung zu sein als ihre Struktur, die Art, wie sie den Besucher adressiert und denkt, die Frage danach „who or what assigns or is assigned in what way, who or what arranges or is arranged“<sup>142</sup>?

### 3.2.3 Zur Ontologie des Tanzes zwischen Vergessen und Erinnern

Werden bestehende choreografische Konzepte (oder Elemente davon) von der theatralen Aufführung in eine *retrospektiv* angelegte Ausstellung übertragen, so situiert diese sich unvermeidlich im Spannungsfeld zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem, zwischen Vergessen und Erinnern, zwischen der Flüchtigkeit von Bewegung und Performance einerseits und der (Un-)Möglichkeit diese (als Objekt) festhalten zu können andererseits. Dieses Feld möchte ich hier abschließend skizzieren.

Tanz stand in der Hierarchie und dem Diskurs der Künste aufgrund seiner Vergänglichkeit und Immaterialität über Jahrhunderte an letzter Stelle.<sup>143</sup> Wie Lepecki hervorhebt, wird für den Tanz seit dem späten 18. Jahrhundert in Abgrenzung zur bildenden Kunst das moderne Paradigma der ununterbrochenen Bewegung von immer größerer Bedeutung. Bewegung wird dabei nicht nur als charakteristisches Wesen des Tanzes bestimmt, sondern der Tanz selbst wird zum Inbegriff der Moderne<sup>144</sup>, zur verkörperten Idee.<sup>145</sup> Diese Ontologie bestimmte (und bestimmt bis heute in vielen Fällen) die Beurteilung des Wertes von Tanz und dient(e) als eine Kategorie der Abgrenzung des Tanzes gegenüber den anderen Künsten.<sup>146</sup> Genau jene Bestimmung des Tanzes als Inbegriff des Flüchtigen führte dazu, dass er – im ständigen Verlust seiner eigenen Vergangenheit<sup>147</sup> – als eine nicht beschreibbare und damit nicht diskursivierbare Kunstform ohne Geschichte stigmatisiert wurde.<sup>148</sup> Der Grund für diese Stigmatisierung lag zudem im Scheitern aller Versuche, eine allgemein anwendbare Form der Notation von Bewegung zu finden, wodurch Tanz sich einer Eingliederung

---

142 Butte/Maar/McGovern et al. 2014: 21.

143 Das Thematisieren dieser Vergänglichkeit und der Unmöglichkeit Tanz zu fassen zieht sich wie ein roter Faden durch die Tanzschriften der Jahrhunderte, so z.B. in Arbeaus *Orchésographie*: „Zu den alten Tänzen kann ich Euch nur sagen, dass das Vergehen der Zeit, die Trägheit des Menschen oder die Schwierigkeit, sie zu beschreiben, uns jeglichen Wissens über sie beraubt hat.“ (Arbeau zit. n. Lepecki 2008: 182)

144 Lepecki 2008: 11.

145 Vgl. Siegmund 2006: 51.

146 Vgl. Lepecki 2008: 11f.

147 Vgl. ebd: 182.

148 Siehe dazu u.a. Van Imschoot 2013: 33. Christina Thurner weist zudem darauf hin, dass Kunstformen sich maßgeblich durch die Art ihrer Geschichtsschreibung herausbilden (vgl. Dies. 2012: 245).

in die Gesellschaft der Schriftkultur entzog. In einer auf Schrift und schriftlicher Überlieferung basierenden Wissenskultur wird Tanz, in dem Wissen vorwiegend non-verbal, von Körper zu Körper weitergegeben wird, als nicht intelligibel bestimmt.<sup>149</sup> Diana Taylor verortet diesen Gegensatz zwischen schriftlicher, materieller und daher mutmaßlich dauerhafter, reproduzierbarer Überlieferung und lebendigen, körperlich weitergegebenen, scheinbar flüchtigen, nicht-reproduzierbaren Praktiken in den Begriffen ‚Archiv‘ und ‚Repertoire‘.<sup>150</sup> Sie betont zudem die Bedeutung dieser körperlichen Praktiken als einer Form der Wissensspeicherung und -vermittlung<sup>151</sup> in einer Kultur wie der Westlichen, die Wissen stets mit Schrift gleichgesetzt hat.<sup>152</sup> Das Repertoire erfordert laut Taylor Präsenz, indem es durch körperliche Anwesenheit und Partizipation weitergegeben und verändert wird.<sup>153</sup> Choreografie kann dementsprechend einerseits im Sinne einer Vor-Schrift und An-Ordnung als Archiv, andererseits in ihrer performativen Aneignung, Wiederholung und Aufführung als Repertoire verstanden werden.<sup>154</sup>

Auch Rebecca Schneider sieht Performance als eine Art des Gedächtnisses, verwendet aber statt ‚Archiv‘ und ‚Repertoire‘ die Analogie von ‚Knochen‘ und ‚Fleisch‘. Damit bestimmt sie das Dauerhafte – Bewahrende sowie das Ausführende – Aktualisierende als im Körper anzusiedelnde Kräfte. Der Körper selbst wird zum Archiv, in das soziale, kulturelle, historische Bedingungen eingeschrieben sind und durch ihren performativen Vollzug bewahrt, aber auch verändert werden<sup>155</sup> oder wie van Imschoot es beschreibt: „Flesh – not as a passive matter, but as a physicalised relational field of interaction, intensities, techniques, histories, traces, and relicts of experienced information.“<sup>156</sup> Damit setzt Schneider Performance nicht mit Vergänglichkeit gleich, sondern mit Bewahren. Durch die Wiederholung in der Aufführung werden das Archiv des Körpers und das kollektive Gedächtnis aktualisiert, wiederbelebt und immer wieder neu geschrieben.<sup>157</sup>

Während Taylor und Schneider Performance in einem dialektischen Feld von Bewahren und Vergessen, Erinnern und Aktualisieren situieren, liegt die Ontologie von

---

149 Vgl. Taylor 2003: 25.

150 Vgl. ebd.: 16-33.

151 Vgl. ebd.: 18.

152 Vgl. ebd.: 24.

153 Vgl. ebd.: 20.

154 Vgl. ebd.: 22.

155 In diesem Sinne beschreiben u.a. auch Butler und Foucault die Mechanismen körperlicher Prägungen und deren Weitergabe (siehe Butler 1995 sowie Foucault 2002: 166–190).

156 Van Imschoot 2013: 35.

157 Schneider 2011: 101.

Aufführungen für die Peggy Phelan<sup>158</sup> in der eingangs beschriebenen unhintergehbaren Flüchtigkeit, im Unwiederbringlichen, das sich zwischen Akteuren und einer begrenzten Zahl von Zuschauern ereignet, begründet:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.<sup>159</sup>

So sieht Phelan gerade in der Flüchtigkeit das politische, subversive Potential von Performance, wodurch sie sich den reproduktiven Mechanismen des Marktes zu entziehen<sup>160</sup> und damit auch dem musealen Paradigma der Sichtbarkeit entgehen kann. Demgegenüber stellt Philip Auslander fest, dass die Beziehung zwischen den Artefakten, die Performances in der Regel hinterlassen, und potentiellen Betrachtern sehr wohl selbst als eine Art Aufführung verstanden werden kann. Diese Objekte des Archivs verweisen in diesem Sinne allerdings weniger auf ein vorangehendes Ereignis, vielmehr fungieren sie selbst als Kunstwerke, die das ästhetische Projekt des Künstlers reflektieren. Ihre Beziehung zum Betrachter ist somit eher phänomenologisch als dokumentarisch.<sup>161</sup>

Bezüglich der flüchtigen Präsenz des Tanzes schlägt Gerald Siegmund 2006 einen „Perspektivwechsel“ von der Präsenz zur Absenz vor: „Was wir in einem Tanzstück begegnen, ist in erster Linie die Abwesenheit, nicht die Präsenz der Bewegung und der Körper.“<sup>162</sup> Damit bestimmt Siegmund nicht das Sichtbare, Anwesende sondern gerade das Abwesende, *Nicht-Sichtbare* als das für die Präsenz der Aufführung Entscheidende.<sup>163</sup> In ähnlicher Weise stellt auch Lepecki die Situierung von Tanz und Performance „am Fluchtpunkt“<sup>164</sup>, als das ewig melancholisch Vermisste, das die Erinnerung in den Vordergrund rückt, in Frage, wenn er schreibt: „Ins Gedächtnis zu verschwinden, ist der erste Schritt, in der Gegenwart zu bleiben.“<sup>165</sup> So sieht er gerade in dieser Ontologie die Ursache für rigide Strukturen der Vermarktung, Institutionalisierung und Reproduktion von Tanz.<sup>166</sup> Stattdessen schlägt er vor das Verhältnis von Tanz und Zeit im Sinne Bergsons als Dauer, als eine Kontraktion und

---

158 Eine Situierung des Tanzes „am Fluchtpunkt“, also als ein sich stets entziehendes Ereignis, nimmt auch Marcia Siegel in ihrem 1985 erschienenen Buch *At the vanishing point* ein.

159 Phelan 1996: 146.

160 Vgl. Phelan 1996: 146.

161 Vgl. Auslander 2006: 9. Vgl. dazu auch Büscher 2013: 2-4.

162 Siegmund 2006: 58.

163 Vgl. ebd.

164 Siegel 1985.

165 Lepecki 2008: 186.

166 Ebd.: 184.

Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart zu denken<sup>167</sup>, um so „nicht das Sein mit dem Gegenwärtig-Sein, Verschwinden mit Unsichtbarkeit und Vergangenheit mit Erinnerung zu verwechseln.“<sup>168</sup> Damit verortet er Tanz nicht als etwas, das im Moment seines Erscheinens schon wieder vergeht, sondern als Bewegung, die sich im Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen erstreckt, die sowohl in ihrer An- wie in ihrer Abwesenheit *gegenwärtig* ist.

### 3.3 Zusammenfassung: Choreografie im Museum

Museum und Ausstellung sind Orte des Sehens und Gesehenwerdens, in denen ähnlich der Funktionsweise des Archivs, bestimmte Elemente sichtbar werden, andere unsichtbar bleiben. Kunstmuseen bestimmen, was als Kunst und als Sehenswertes gilt; darüber hinaus wird, was in ihren Räumen erscheint zu Kunst ästhetisiert. Die Prämisse des abgeschlossenen, autonomen Kunstobjekts wurde von Künstlern seit den 1960er Jahren durch den Einsatz des Körpers unterwandert. Sie haben im Rahmen von Ausstellungen performative, ereignishafte Aufführungen realisiert. Mit dieser Entwicklung wird das statische Objekt vermehrt durch das Relationale, durch das Anordnen beweglicher Beziehungen im Raum der Ausstellung verdrängt. Funktioniert die Art wie eine Ausstellung Dinge, Räume und Menschen in Beziehung zueinander setzt, immer als Abbild der Gesellschaft, so kann die Tendenz zu verstärkt immateriellen, performativen Ausstellungen der letzten Jahre als Spiegel ebensolcher ökonomisch-gesellschaftlicher Veränderungen verstanden werden. Indem das Arrangieren von beweglichen Beziehungen und Gestalten von Erfahrungsprozessen in den Fokus des Ausstellens rücken, erfährt der Begriff der Choreografie Bedeutung. So kann die Ausstellung *als* Choreografie verstanden werden, als potentielle Ordnung und Handlungsanweisung, die der einzelne Besucher in einem individuellen Ritual im Sinne von de Certeaus Begriff der ‚Lektüre‘ (ver)liest, vollzieht, aktualisiert, unterläuft und, man könnte auch sagen, aufführt. Dadurch wird die *leibliche* Anwesenheit des Besuchers zu einem konstitutiven Element der Ausstellung.

Was bedeutet es nun aber, wenn Choreografie und Tanz selbst in diesem Rahmen ‚ausgestellt‘ werden? Die dabei zu treffenden Entscheidungen scheinen maßgeblich vom jeweiligen Verständnis beider abzuhängen. So wird eine Ontologie, die die un-

---

167 Vgl. ebd.: 188.

168 Ebd.. Dabei bezieht Lepecki sich auf Deleuzes Lektüre von Bergson.

bedingte Flüchtigkeit des Tanzes hervorhebt, die den bewegten Körper als einen Nicht-Festzuhaltenden deklariert, eine andere Position zu dessen ‚Austellbarkeit‘ einnehmen als eine Sicht auf Tanz, die das Abwesende, das Nicht-Sichtbare als konstitutiv hervorhebt und die den Körper als lebendes Archiv begreift, das in der Bewegung bewahrt und aktualisiert. Des Weiteren hat es Folgen auf die Ausstellung ob Choreografie unmittelbar an Tanz gebunden ist und als Gestaltung von Bewegung in Raum und Zeit verstanden wird oder als ‚erweiterte Praxis‘ als Ordnungsprinzip betrachtet wird, das in den vielfältigsten Formen in Erscheinung treten kann.

Jede gefällte Entscheidung impliziert dabei immer auch eine andere Rolle für den Besucher. Die Frage nach dessen Adressierung scheint mir in der Ausstellung, durch die im Vergleich zur theatralen Aufführung viel größere Gestaltungsfreiheit und damit Einflussname des Besuchers, eine Essentielle zu sein.

Auf welche Weise auch immer Choreografie in den musealen Rahmen übertragen wird, gilt es Entscheidungen darüber zu treffen wie diese sich gegenüber den beschriebenen institutionellen, ökonomischen, kunst- und tanzhistorischen Aspekten verhält. Denn wurde der Körper ursprünglich als subversives Element in das Museum eingebracht, sind solch performative Ansätze heute ebenso wie Kunstobjekte der Gefahr der Vermarktung ausgesetzt.

Abschließend möchte ich daher noch einmal auf die Frage der Herausgeber des Buches *Assign&Arrange* verweisen: Wer oder was in der Ausstellung auf welche Weise anordnet oder angeordnet wird, wer oder was wie arrangiert oder arrangiert wird<sup>169</sup> - in der Art, wie diese Fragen entschieden werden, wird die Positionierung von Choreografie gegenüber dem hybriden Raum des Museums deutlich.

#### **4. Historische Beziehungen von Tanz und Museum –**

##### **Zum Modell des modernen und des postmodernen Tanzes**

Im folgenden Kapitel möchte ich aufzeigen, wie Tänzer des frühen modernen Tanzes um 1900 sowie die des postmodernen Tanzes der 1960er/ 70er Jahre sich im Feld des Museums bewegt haben. Meine These ist, dass Sasha Waltz' und Xavier Le Roys Ansätze auf gewisse Traditionen zurückgehen, die ich einerseits auf das Modell des modernen Tanzes, andererseits auf das Modell des postmodernen Tanzes beziehen möchte. Damit erhebe ich keineswegs den Anspruch eine Art Genealogie zu entwer-

---

<sup>169</sup> Butte/Maar/Mc Govern et al 2014: 21.

fen, die im Rückblick die lückenlose Weitergabe und Entwicklung von Traditionen und damit eine mutmaßliche Einheit suggeriere. Wohl aber, so meine ich, schwingen in der Art und Weise, wie in den Ausstellungen von Waltz bzw. Le Roy Tanz und Choreografie verstanden werden und wie letztere dementsprechend den musealen Rahmen und Raum nutzen, bestimmte ästhetische (und damit auch politische) Konzepte der genannten historischen Strömungen mit.

#### 4.1 Modell des modernen Tanzes<sup>170</sup>

Der moderne Tanz beginnt in den 1890er Jahren mit dem freien Tanz als einer Gegenbewegung zum Ballett. Der freie Tanz setzt sich bis in die 1920er Jahre fort und wird dann vom Ausdruckstanz abgelöst. Freier Tanz und Ausdruckstanz legen die Grundsteine für den modernen Tanz.<sup>171</sup> Es sind die Pionierinnen<sup>172</sup> des freien Tanz, die eine enge Verbindung zum Kunstmuseum suchen. Daher bezieht sich das Modell des modernen Tanzes hier in seiner Beziehung zum Museum auf jene - freien Tanz genannte - frühe Phase des modernen Tanzes. Ich habe die Bezeichnung gewählt, da sie darüber hinaus auch allgemeine, dem modernen Tanz eigene Charakteristika beinhaltet wie das Paradigma der Bewegung und des Neuen.

Die Moderne<sup>173</sup> um 1900 wird bestimmt durch Begriffe wie Flüchtigkeit, Wandel, Bewegung und Weiterentwicklung. Dies gilt um so mehr für den modernen Tanz, der diese Aspekte als Kunst der *Bewegung* verkörpert. Damit wird das „Paradigma des Neuen“<sup>174</sup> prägend für die Tanzmoderne und wird „jede Choreographin zur genialen Schöpferin ihrer eigenen Welt“<sup>175</sup> erklärt. Dementsprechend ist auch die stilistische Vielfalt des Tanzes um 1900 sehr groß. Im Folgenden möchte ich daher zunächst einige allgemeine Betrachtungen über die Beziehung zwischen Tanz und Museum um 1900 anstellen, um im Anschluss daran beispielhaft Isadora Duncans und Loïe Fullers Arbeit aus dieser Perspektive zu betrachten.

---

170 Da die Literatur zur Beziehung der freien Tänzerinnen zum Museum sehr beschränkt ist, berufe ich mich hier hauptsächlich auf Gabriele Brandstetters *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (1995).

171 Vgl. Brandstetter 1995: 33-35.

172 Ich verwende hier die weibliche Form, da es sich bis auf wenige Ausnahmen um Frauen wie Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mata Hari oder Maud Allan handelte, die dem vorherrschenden klassischen Ballett völlig neue Ästhetiken entgegensetzten, wodurch sie nicht nur die Tanzkunst reformieren, sondern auch an der Emanzipation der Frau mitwirken.

173 Mit Moderne meine ich hier die kulturellen und ästhetischen Entwicklungen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts.

174 Siegmund 2007: 47.

175 Ebd.



#### 4.1.1 Vorbilder und Einflüsse

Bedingt durch die Reformen der freien Tänzerinnen um 1900, suchen sie nach alternativen Spielorten jenseits des traditionellen bürgerlichen Illusionstheaters. So treten sie mit ihren Soloprogrammen nicht nur in privaten Salons und Konzerthäusern, sondern auch in Galerien, Künstlerhäusern und Museen auf. Diese Wahl ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass der neue Tanz in den Opernhäusern keine Anerkennung findet<sup>176</sup>, jedoch unter (bildenden) Künstlern und auch in Kreisen der Oberschicht ein reges Interesse daran besteht. Andererseits erfährt der Tanz durch „[d]ie Wahl der Kunst-Tempel bildungsbürgerlichen Kulturverständnisses als Aufführungsort [...] die Dignität einer eigenständigen, den anderen Künsten ebenbürtigen Kunstform.“<sup>177</sup> Die Würde des Kunstmuseums als unanfechtbare, kanonisierende Institution<sup>178</sup> färbt auf den in ihm stattfindenden Tanz ab und erhebt ihn in der Hierarchie der Künste von der bisherigen Geringschätzung „zur Allegorie der Kunst des 20. Jahrhunderts schlechthin.“<sup>179</sup>

Das Museum dient aber nicht nur als Rahmen; auch ästhetisch versuchen die freien Tänzerinnen ihre neue Bewegungssprache mit dem zu assoziieren, was Kunstmuseen (und auch Orchester) als die großen Traditionen der westlichen Zivilisation definiert haben.<sup>180</sup> So gehen Tänzerinnen ins Museum, um Anschluss zu finden an die geweihten Werke der Kunstgeschichte. Dies geschieht vor dem Hintergrund der Sprachkrise um 1900.<sup>181</sup> Es wird bezweifelt, dass Sprache noch „Wahrheit“<sup>182</sup> oder Gefühle vermitteln kann. An dieser Stelle setzt der Tanz an. Statt auf sprachliche Archive, besinnt sich der freie Tanz auf die „Bild-Archive“<sup>183</sup> von Orient und Okzident. Damit rückt das Kunstmuseum als Ort der Inspiration und des Studiums in den Fokus der Tänzerinnen. Anders als die Avantgarden der bildenden Kunst oder der Literatur, die radikal mit ihrer Vergangenheit brechen, suchen die Tänzerinnen nach Anbindung an

---

176 So wurde z.B. 1903 das Ansuchen Isadora Duncans in der Wiener Hofoper ein Gastspiel zu geben von Gustav Mahler sofort ohne weitere Begründung abgelehnt (vgl. Oberzaucher-Schüller 1992: 352).

177 Brandstetter 1995: 83. Hier muss zudem erwähnt werden, dass die klassischen Tänzerinnen der ‚seriösen‘ Opernhäuser des 19. Jahrhunderts eine niedrige soziale Stellung hatten. War es doch üblich, dass sie ihr Einkommen mit Prostitution aufbesserten. Auch ein Großteil der freien Tänzerinnen trat Anfang des 19. Jahrhunderts in den zahlreichen zwielfichtigen Varietés und Kabaretts auf.

178 DiMaggio stellt fest, dass Museen und Konzerthäuser Anfang des 20. Jahrhunderts die am besten subventionierten und damit anerkanntesten Kunstinstitutionen waren. Vgl. DiMaggio 1992: 45.

179 Brandstetter 1995: 83.

180 DiMaggio 1992: 40.

181 Vgl. Brandstetter 1995: 49ff.

182 Ebd.: 49.

183 Ebd.: 77.

die Traditionen der Hochkultur, wie Gabriele Brandstetter schreibt:

„Während für den modernen Schriftsteller der Bruch mit der Tradition der Bildungskultur als befreiender Schritt, als Ereignis der 'avant-garde' erscheint [...], erforscht die moderne Tänzerin das Museum als Bilderfundus. Das Erneuerungsbestreben des Tanzes um die Jahrhundertwende ist ohne die Bild-Archive der abendländischen (und auch der orientalischen) Kultur nicht zu denken.“<sup>184</sup>

Antike griechische Skulpturen, Reliefs und Vasenmalereien, Werke der Renaissance und Gemälde der Präraffaeliten werden zu beliebten tänzerischen Motiven wie auch altindische und -ägyptische Kunst.<sup>185</sup> Somit versuchen die Tänzerinnen im Museum, die Kunstwerke „am Ort ihrer Archivierung [...] als getanzte Figuren ins Gedächtnis der Zeit zurückzurufen.“<sup>186</sup>

Mit der Bezugnahme auf Werke der Kunstgeschichte werden *Übertragungen* zwischen Tanz und bildender Kunst, zwischen Bewegung und Stillstand zu einem bedeutenden Kennzeichen des frühen modernen Tanzes. Das ästhetische Paradigma des freien Tanzes bewegt sich somit zwischen der Idee von dynamischer Bewegung und einem Innehalten, das einerseits inspiriert ist von der Statik der antiken Skulptur, andererseits beeinflusst wird von der theatralen Praxis der ‚Tableaux vivants‘<sup>187</sup> und ‚Attitüden‘, das heißt der lebenden Bilder und Statuen, wie sie seit dem späten 18. Jahrhundert in Mode waren.<sup>188</sup>

Wurden griechische Statuen seit dem 18. Jahrhundert<sup>189</sup> mit dem Idealkörper gleichgesetzt, so verschiebt sich dies um 1900 auf die Idee der Natürlichkeit, der Befreiung aus Zwängen.<sup>190</sup> Mit dem Studium antiker Figuren als Formvorgaben für den Tanz<sup>191</sup>

---

184 Vgl. ebd.

185 Vgl. ebd.: 77. Den Archiven des Orients wenden sich vor allem Ruth St. Denis und Mata Hari zu. Letztere gibt 1905 ihr Debüt im *Musée Guimet* (Museum für asiatische Kunst) in Paris. Mit Hilfe der Dignität des Museums und seiner authentischen Ausstellungsstücke entsteht dort aus der gebürtigen Niederländerin Margaretha Geertruida Zelle die erfolgreiche Phantasiefigur der indischen Tempeltänzerin Mata Hari (vgl. Brandstetter 1995: 82-87).

186 Ebd.: 83.

187 Die ‚lebenden Bilder‘ sind auch ein zentrales Element von Diderots Konzeption des Theaters. Er propagiert ein Theater als „succession de tableaux“ (Brandl-Risi 2013: 61-70).

188 Vgl. ebd.: 69 sowie 92. Grundsteinlegerin für die Ästhetik, die dynamische Bewegung mit der Statik der antiken Skulptur verbindet, ist die Amerikanerin Geneviève Stebbins. Sie entwickelt Ende des 19. Jahrhunderts die Bewegungsschule von Delsarte weiter zum sogenannten ‚statue posing‘. Von ihr wurden wiederum weitere wichtige Persönlichkeiten des modernen Tanzes beeinflusst wie St. Denis oder Dalcroze, der in Hellerau sein System ‚plastique animée‘ entwickelte. Zu Stebbins siehe u.a. Ruyter 1996: 70-89.

189 Grundlage für die Rezeption der Antike ist das bereits seit dem 18. Jahrhundert mit Winckelmann vorherrschende „Griechenphantasma“ (Brandstetter 1995: 61ff). Es handelt sich dabei insofern um ein ‚Phantasma‘ als die Wahrnehmung der Antike auf dem Mythos beruhte statt auf historischen Studien (vgl. Brandstetter 1995: 93, Fußnote 11 mit Bezug auf den Historiker Droysen).

190 Vgl. Brandstetter 1995: 71.

191 Im Jahr 1895 erscheint als ein Schlüsselwerk zur Verbindung von Antike und Tanz Maurice Emmanuels Studie *La Danse Grecque antique d'après les monuments figurés. Analyses chronophotographiques obtenues avec les appareils du Dr. Marey*. Darin untersucht er

suchen die freien Tänzerinnen die Sublimierung des Körpers. Tanz wird zur „Schönheitssprache der Menschheit“<sup>192</sup> ausgerufen. Im Gegensatz zu einigen VertreterInnen des späteren expressiven Ausdruckstanz, die eher eine Ästhetik des Hässlichen und Grotesken entwerfen<sup>193</sup>, geht es den freien Tänzerinnen um den Anschluss an Schönheitsideale. Die Beziehung zwischen Tänzerin und Statue wird dabei als eine des Dialogs gesehen. Der Tanz wird zu einer „Zeremonie“<sup>194</sup>, in der die Tänzerin einen Dialog führt mit der Skulptur und die „Statik der Plastik in die bewegte Antwort des Tanzes“<sup>195</sup> überträgt.

In dieser Ästhetik schwingt der Topos der verlebendigten Statue mit, der als Pygmalion-Mythos den theatertheoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts beherrschte.<sup>196</sup> Der Mythos des Pygmalion steckt ein Feld ab, dass die Darstellung des Körpers im Grenzbereich zwischen Verlebendigung und Mortifikation, zwischen Bewegung und Erstarrung, zwischen Natur und Kultur situiert. Ein Prozess der immer in beide Richtungen gedacht werden muss: vom Unbelebten zum Belebten und vom lebendigen Körper zur unbelebten Statue.

Auch die für den freien Tanz noch einflussreiche Praxis der lebenden Bilder und als ihr Vorläufer die Solovariante der Attitüden sind in diesem Bereich anzusiedeln. Die Darsteller zitieren dabei in loser Folge verschiedene Posen aus bekannten Werken der Kunstgeschichte.<sup>197</sup> Die Pose bildet das entscheidende Moment der lebenden Bilder:

„Als Stillstellung von Bewegung vermittelt sie zwischen Bild und Korporalität, markiert zwischen Bild und Bewegung das paradoxe Darstellungskonzept des *Tableau vivant* zwischen Verlebendigung durch Verkörperung und Mortifikation durch Stillstellung.“<sup>198</sup>

Nicht die Dichotomien lebend - unbelebt oder bewegt - unbewegt machen die Essenz der *Tableaux* aus, sondern gerade ihre Situierung im Dazwischen oder wie Brandl-

---

systematisch Tanzdarstellungen auf antiken Vasen und Reliefs und fotografiert diese in der Nachstellung durch eine Tänzerin (vgl. Brandstetter 1995: 63).

192 Marie-Luise Becker zit. nach Brandstetter 1995: 63.

193 Dabei ist u.a. an Valeska Gert, Sebastian Droste oder Anita Berber zu denken.

194 Hugo von Hofmannsthal zit. n. Brandstetter 1995: 110.

195 Brandstetter 1995: 110.

196 Vgl. Brandstetter 1997: 400. Im griechischen Mythos verliebt sich der Bildhauer Pygmalion in die von ihm geschaffene Figur Galathea, die sich schließlich in Fleisch und Blut verwandelt und lebendig wird.

197 Lady Hamilton, eine der Protagonistinnen der Attitüden, wurde bzgl. ihres Rückgriffs auf die Bildarchive der Kunstgeschichte als „living art gallery“ bezeichnet (vgl. Brandl-Risi 2013: 76). Die Attitüden orientierten sich vor allem an antiken Statuen, während in den *Tableaux* eher Gemälde jüngerer Datums nachgestellt wurden. Erstere betonten den Wechsel der Posen, in letzteren ging es um die Illusion des statischen Bildes. Beide Formen erfreuten sich im 18./19. Jahrhundert grösster Beliebtheit in privaten Salons (ein Verehrer war u.a. Goethe), auf höfischen Festen und in Theaterstücken (vgl. Brandl-Risi 2012: 55).

198 Brandl-Risi 2012: 57.

Risi es nennt, ihre „Unschärfe“<sup>199</sup>, ihr „Verwackeln“<sup>200</sup>. Nur durch die Bewegung kann das Bild als Lebendes erkannt werden.<sup>201</sup> Lebende Bilder agieren mit dem performativen Nachstellen von Werken der Kunstgeschichte an der Schnittstelle zwischen Malerei, Theater, Plastik und Tanz. So spielen sie mit den räumlichen Dimensionen: dreidimensionale, lebende Körper werden illusionistisch als zweidimensionale, bildhafte Darstellungen inszeniert. Brandl-Risi bezeichnet die Tableaux daher als „Kunst der (belebten) Oberfläche“<sup>202</sup>. Auch zeitlich stellen die lebenden Bilder die Sukzession und Ephemeralität der theatralen Aufführung in Frage, indem sie einzelne Momente still- und gleichsam *ausstellen*. Brandl-Risi spricht vom „Augenblick[, der gedehnt wird“<sup>203</sup> und davon, dass das ‚Tableau vivant‘ die „Sukzession in Dauer aufhebt und aus dem Zeitverlauf herauschneidet“, wodurch es „nicht mehr auf Ereignishaftigkeit aus ist, sondern Wiederholung und Vergegenwärtigung des schon Gewesenen praktiziert.“<sup>204</sup>

Auf die Tanzkunst bezogen ziehen sich im lebenden Bild die Parameter Raum und Zeit zum ‚punctum‘ des einen bedeutsamen Moments zusammen.<sup>205</sup> Zwischen Skulptur und lebendem Körper, zwischen Verfestigung und Verflüssigung ist es der Moment des Innehaltens, des Verharrens, der die lebenden Bilder markiert. Das Tableau vivant bzw. die Attitüde bringen so eine Definition von Choreografie als ‚bewegtes Gemälde‘<sup>206</sup> hervor, in dem der Raum zwischen Zwei- und Dreidimensionalität oszilliert und die Sukzession der Zeit im retardierten und *dennoch bewegten* Augenblick aufgelöst wird.

## 4.1.2 Isadora Duncan und Loïe Fuller im Museum

### 4.1.2.1 Isadora Duncan

Die Amerikanerin Isadora Duncan kommt 1899 nach Europa, wo sie sich zunächst in London, später in Paris und Berlin aufhält. Großen Einfluss auf ihre Ästhetik haben die Kunstsammlungen der großen Museen sowie die erwähnte Praxis der ‚Tableaux vivants‘. So strebt sie der bekannten Schauspielerin Eleonora Duse und ihrer Kunst

---

199 Ebd.: 61.

200 Ebd.

201 Vgl. ebd.: 60.

202 Ebd.

203 Ebd.: 59.

204 Ebd.: 59f.

205 Vgl. Brandstetter 1997: 420. Der Begriff des ‚punctums‘ geht zurück auf Roland Barthes Betrachtungen über die Fotografie. Er bestimmt damit das eine, ins Auge des Betrachters springende, entscheidende Detail einer Fotografie.

206 Ebd.: 415.

des Stillhaltens bei gleichzeitiger innerer Bewegtheit nach<sup>207</sup> und greift Posen aus dem Gebärdenarchiv des Theaters<sup>208</sup> auf. Im British Museum und im Louvre studiert Duncan antike Kunst und Gemälde der Renaissance. In diesen Kunstwerken sucht sie den ‚natürlichen‘ Körper ‚wiederzuentdecken‘, den sie zum Ideal der Gesellschaft erhebt. Die griechische Antike stellt für sie die vermeintlich unverfälschte, ‚natürliche‘ Wurzel der westlichen, weissen Kultur dar.<sup>209</sup>

Entsprechend diesen Prämissen geht es in Duncans Darstellungen um Schönheit, Harmonie und Ordnung sowie um das ‚Wiedererwecken‘ einer Sinnlichkeit, von der man glaubt, sie sei im Zivilisationsprozess verloren gegangen.<sup>210</sup> In den Gemälden und Statuen des Kunstmuseums findet Duncan die Vorlagen für dieses Ideal und für ihren ‚Tanz der Zukunft‘ - so der Name ihres Manifests von 1902. Duncan sucht das Neue im Vergangenen, wenn sie schreibt: „Der Tanz der Zukunft ist – wenn wir bis zur Urquelle alles Tanzes, der Natur zurückgehen – der Tanz der Vergangenheit, der Tanz, der ewig derselbe war und ewig der selbe sein wird.“<sup>211</sup>

Auch als Auftrittsort spielt das Museum eine wichtige Rolle für sie. Ihr Europa-Debüt gibt Duncan 1900 im Innenhof der Londoner *New Gallery* unter der Leitung von Charles Hallé.<sup>212</sup> Später tritt sie unter anderem im Berliner und Münchener Künstlerhaus<sup>213</sup> sowie in der Wiener *Secession*<sup>214</sup> vor einem „höchst elegante[n] Publikum“<sup>215</sup> auf. Ein zeitgenössischer Zuschauer beschreibt diesen Auftritt in Wien so:

„Eigentlich getanzte Tänze sind es nicht. Eher mimische Aktion, Reihen von Attitüden, die ineinander hinübergleiten und bei denen sich Erinnerungsbilder einstellen. [...] Man

---

207 Duncan spricht von: „the quality of repose in motion“ (Dies. zit. n. Franko 1995: 11).

208 Vgl. Brandstetter 1995: 90ff.

209 Daly konstatiert der diesbezüglichen Diskriminierung anderer Formen des Tanzes: „In fact, modern dance in America was constructed from and for high Culture, that is to say, white, western, male culture.“ (Daly 1994: 19)

210 Vgl. zu diesem letzten Aspekt Brandstetter 1995: 73.

211 Duncan zit. n. Dörr 2000: 45.

212 Im Innenhof der Galerie tritt sie am 16.3., 4.7. und 6.7.1900 barfuss, mit einer griechischen Tunika bekleidet und ohne Dekoration auf. Sie tanzt zu Rezitationen von Khayyam, Homer und Theokrit sowie zu Mendelssohns *Frühlingslied* (Primavera) und Nevins *Narzissus und Ophelia* (vgl. Brandstetter 1995: 95, Fussnote 38).

213 Duncan zeigt dort am 26.8.1902 ihr Programm *Tanz-Idyllen*. Der 1. Teil beinhaltet folgende an bekannten Kunstwerken oder Kompositionen angelehnte Szenen: „1. Primavera (Tanz nach einem Motiv von Sandro Botticelli), M.: Ferroni; 2. Musette, M.: Couperin; 3. Menuett, M.: G. F. Händel; 4. Engel mit Violine (Tanz nach einem Gemälde von Ambrogio des Predis), M.: Cesare Peri“ (vgl. Tanzarchiv Köln: Duncan-Archiv, Onlineresource)

214 In der *Secession* tritt Duncan 1902 und 1904 auf. Die Gastspiele in Berlin und München finden 1902 statt. Der Auftritt in München wurde von Franz von Stuck zunächst abgelehnt mit der Begründung, dass „ein Kunsttempel wie das Münchener Künstlerhaus nicht durch Tanzproduktionen entweiht werden dürfe.“ (Duncan zit. n. Brandstetter 1995: 84). Schließlich kann Duncan ihn aber doch überzeugen.

215 Amort 2009: 119. Schon die antiken griechischen Motive Duncans locken durchweg ein bildungsbürgerliches Publikum der Oberschicht an.

erkannte manches schöne Bewegungs- oder Stellungsmotiv, das in griechischen Vasenbildern häufig ist. [...] Eine zweite Nummer bezog sich auf Glucks ‚Orpheus‘ [...]. Eine dritte gab eine mimische Wandeldekoration aus Boticelli; die Attitüden bekannter Gestalten dieses Malers [...]. Jedenfalls bot Miß Duncan so viel ewig Verständliches, niemals Mißzuverstehendes, daß man sie nicht vergessen wird. Sie hat eine Illusion gegeben, man weiß nicht recht, von was, aber eine reizende Illusion, für die man ihr dankbar ist.<sup>216</sup>

Viele Rezensionen betonen das Statuenhafte in Duncans Tanz, das Aneinanderreihen von Posen, die Erinnerungen „an die Lehrsäle der Kunst, an Bild, und Statue“<sup>217</sup> aufrufen. Sie sieht Tanz und bildende Kunst, Bewegung und Form als untrennbare, einander inspirierende Elemente an.<sup>218</sup> Dabei überträgt sie sowohl Motive als auch formale Aspekte der bildenden Kunst (von Statue und Gemälde) in ihren Tanz, ohne dabei aber die Grenzen des Mediums Tanz selbst aufzulösen.

Bei ihrer Interpretation von Kunstwerken und Musikstücken geht es nicht um die Vermittlung eines narrativen Inhalts, sondern um die Übertragung von deren Atmosphäre und Dynamik in den Tanz.<sup>219</sup> Durch die Wahl dieser ‚geweihten‘ Kunstwerke als Motive, die Duncan lebendig werden lässt, kreierte sie eine Distanz zum Publikum, wie Kenedell schreibt: „Those figures were distant and mythological, and appropriately half-dressed.“<sup>220</sup> Duncan verkörpert so die unnahbare, von ihrem Sockel herabgestiegene Stau. Dementsprechend weigert sie sich – wie auch Fuller – mit dem Publikum in irgendeiner Weise zu interagieren.<sup>221</sup> Sie ist zudem bemüht, die Illusion aufrecht zu erhalten ihre Tänze würden aus einem natürlichen Impuls heraus, spontan improvisierend entstehen, trotz der augenscheinlichen Kontrolle und bewussten Setzung der Bewegungen.<sup>222</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Duncan ihren Tanz durch den Rückgriff auf anerkannte Werke der bildenden Kunst und durch die Anbindung an das Museum eingliedert in die museale Hochkultur oder wie DiMaggio diesbezüglich konstatiert: „No one was better at appropriating the halo of high culture to dance than Isadora Duncan.“<sup>223</sup>

---

216 Hevesi 1906: 369f.

217 Dörr 2000: 33, eine Kritik der Zeitschrift *Die Zukunft* (Nr. 42) von 1903 zitierend. Siehe dazu auch u.a. Schikowski 1926: 134.

218 Vgl. Udall 2012: 236. Nachdem Duncan mit ihren Gastspielen und Aufenthalten in Russland den Grundstein für den dortigen modernen Tanz gelegt hat, wird dieser dort häufig als ‚plastischer Tanz‘ bezeichnet. Vgl. Suritz 1992: 405-420.

219 Schulze 2004: 27.

220 Kenedell zit n. Udall 2012: 235.

221 Oberzaucher-Schüller 1992: 350.

222 Vgl. Daly 1994: 18 sowie Banes 1979: 2.

223 DiMaggio 1992: 52, Fußnote 31.

#### 4.1.2.2 Loïe Fuller

Die ebenfalls aus Amerika stammende Loïe Fuller<sup>224</sup> erfährt in den 1890er Jahren in Paris große Bekanntheit mit ihrem *Serpentinanz*. Sie entwirft Kostüme aus langen Seidentüchern, die sie in permanenter Bewegung um sich herum schwingt und auf die sie farbig wechselndes Licht projizieren lässt. Durch die Verwendung von Spiegeln vervielfacht sich ihr Körper illusionshaft auf der Bühne. Steht bei Fuller statt des Ideals des natürlichen Körpers das synästhetische Zusammenspiel von Bewegung, Licht, Farbe und Musik, unterstützt durch mechanisch-technische Effekte, im Vordergrund, sieht sie die Quelle des Tanzes dennoch in der Emotion, und wird die intuitive Bewegung zur befreienden Handlung.<sup>225</sup> Hinter den fluktuierenden Formen und Farben des Stoffes und den Spiegeleffekten verschwindet Fullers Körper. Er wird zur „kinetische[n] Lichtgestalt“<sup>226</sup>, zu cineastischen Skulpturen<sup>227</sup>, die gleichermaßen im Dispositiv der Szenographie wie der Choreographie angesiedelt werden können.<sup>228</sup> Damit kreiert Fuller das paradoxe Phänomen der bewegten Skulptur.<sup>229</sup> Jean Cocteau beschreibt seinen Eindruck von dieser Skulptur wie folgt:

„Une grosse Américaine [...] manœuvre avec des perches des flots de voile souple, et sombre, active, invisible, comme le frelon dans la fleur, brasse autour d'elle une innombrable orchidée de lumière et d'étoffe qui s'enroule, qui monte, qui s'évase, qui ronfle, qui tourne, qui flotte, qui change de forme, comme la poterie aux mains du potier, tordue en l'air sous le signe de la torche et de la chevelure“<sup>230</sup>

Wie bei Cocteau anklingt sind Fullers Tänze nicht narrativ, nehmen sich aber vielfach Elemente der Natur zum Vorbild. So tanzt sie *La Fleur*, *Le Lys* oder *La Danse du Feu*. Cocteaus Vergleich von Fullers Tanz mit dem Modellieren von Formen aus Ton macht zudem deutlich, dass auch bei ihr die Idee der Skulptur virulent ist, sie sie aber dynamisch begreift. Will Duncan aus den Bildarchiven heraus einen neuen Tanz schaffen, so ist es Fullers Ziel eine neue Kunstform zu kreieren:

„an art giving to the soul and to the senses at the same time complete delight, where reality and dream, light and sound, movement and rhythm form an exciting unity. [...] I am

224 Fullers Bewegungsästhetik wird u.a. von Brandstetter (2005: 16-30) durch seine Abstraktion schon eine gewisse Postmodernität bescheinigt. Andererseits wird ihre Selbstinszenierung „als immaterielle Illusion, als ideelles Zeichen oder als Sinnbild der Natur“ in Übereinstimmung gesehen „mit dem Rollenrepertoire des klassisch-akademischen Tanzes“ (Meinzenbach 2010: 81). Da eine Diskussion von Fullers Bewegungsästhetik hier den Rahmen sprengen würde, möchte ich sie ihrer historischen Position entsprechend im frühen modernen Tanz situieren.

225 Vgl. Meinzenbach 2010: 111.

226 Huschka 2002: 103.

227 Vgl. Palazzolo 2003: 262.

228 Vgl. ebd.

229 Vgl. Skoya 2004: 13. Zeitgenössische Rezensenten bezeichnen sie aufgrund dieser technischen Innovationen als „Fée de la lumière“ und „Magicienne de l'électricité“ (Palazzolo 2003: 262).

230 Cocteau zit. n. Boucher / Olats 2002, Onlineressource.

trying to create a harmony between sound, light and movement.<sup>231</sup>

In Analogie zur Entwicklung von atmosphärischen Räumen als Paradigma der Theateravantgarde um 1900, will Fuller Tanz zu einer Kunst der Synästhesie und des schönen Eindrucks entwickeln, „ohne eine tiefere Erfahrung vermitteln zu wollen (oder zu können) als diejenige der bloßen Situation seiner Betrachtung“<sup>232</sup>, so Gottgetreu.

Nicht nur in ihrer Tanzästhetik verbindet Fuller Elemente verschiedener Medien. Auch in dem von ihr in Auftrag gegebenen Theater-Museum, das der Architekt Henri Sauvage ihr für die Pariser Weltausstellung 1900 errichtet, finden sich Übertragungen zwischen Tanz, Choreografie, Architektur und Skulptur.<sup>233</sup> Das Gebäude selbst verkörpert auf architektonische Weise Fullers Bewegungsästhetik. Die Fassade ist geschwungen wie die Wellen ihrer Tücher, wodurch ähnlich flimmernde Licht- und Schatteneffekte erreicht werden wie in ihrem Tanz. Zudem sind an der Fassade Reliefs von Fuller sowie über dem Eingang eine überlebensgroße Statue von ihr mit wehenden Flügeln – eine Pose, die an die Nike von Samothrake im Louvre angelehnt ist.<sup>234</sup> Bunte Fenster und verspiegelte Drehtüren sorgen im Vorraum, der als Galerie dient, für kaleidoskopartige<sup>235</sup> Farbspiele und Effekte und wiederholen so Fullers synästhetische Ästhetik. Das Gebäude ist museales Theater und theatrales Museum.<sup>236</sup> Es ist gleichermassen als Theater für Fullers Aufführungen konzipiert wie als Galerie, in der Skulpturen, Gemälde, Reliefs und Plakate ausgestellt werden, die verschiedene Künstler von Fullers Tanz gemacht haben.<sup>237</sup> So wird der Tanz an diesem Ort gleichzeitig aufgeführt und dokumentiert, präsentiert wie durch andere Medien repräsentiert. Fuller selbst ist zugleich „Darstellerin und [...] ‚Plastik‘ in ihrem eigenen Tanz-Museum.“<sup>238</sup> Während Duncan in ihrer Bewegungsästhetik Dynamik und Statik, den lebendigen Körper und statuenhafte Posen verbindet, finden sich diese Facetten zwar auch in Fullers Ästhetik der bewegten Statue, noch deutlicher aber in der Aufteilung ihres Theater-Museums: räumlich getrennt in Bühne

---

231 Fuller zit. n. Meinzenbach 2010: 110.

232 Gottgetreu 2004: 44 .

233 Auch andere Tänzerinnen wie Charlotte Bara oder Akarova liessen sich eigene Theater errichten, die gleichzeitig Orte des Auftretens wie der Archivierung waren (vgl. Brandstetter 1995: 88 sowie Ochaim 1994).

234 Die Figur stammte vom Bildhauer Pierre Roche.

235 Vgl. Brandstetter 1995: 89.

236 Vgl. ebd.

237 Dabei handelte es sich u.a. um Rodin, Roche, Gérôme und Gallé. Fuller sammelte diese Werke nicht nur, sondern gab sie auch in Auftrag (vgl. Udall 2012: 183).

238 Brandstetter 1995: 88.



und Ausstellungsraum, wird hier die Präsenz des dynamisch tanzenden Körpers aufgeführt, dort das statische Festhalten einzelner Momente des Tanzes in der Skulptur dokumentiert und ausgestellt. Erst durch die Reflexion von Fullers Tänzen durch andere künstlerische Medien kommt es zu einem Diskurs, durch den sie zu der symbolischen Figur stilisiert wird, die sie um die Jahrhundertwende war, wie Gottgetreu herausstellt.<sup>239</sup> Sowohl Duncan als auch Fuller setzen ihren Tanz somit in einen Dialog mit der bildenden Kunst: Duncan in der Verlebendigung der Statue im Museum, Fuller indem sie selbst in ihrem Theater-Museum als Skulptur und Bild erscheint.

## 4.2 Modell des postmodernen Tanzes

Der postmoderne Tanz geht zurück auf die 1962 entstandene Gruppe des *Judson Dance Theater* und die in ihrem Umfeld anzusiedelnden Tänzer wie Yvonne Rainer<sup>240</sup>, Steve Paxton, Trisha Brown, Simone Forti oder Douglas Dunn und auch Künstler wie Robert Morris. Das *Judson Dance Theater* entwickelt sich aus einem Kompositionsworkshops des von John Cage<sup>241</sup> beeinflussten Komponisten Robert Dunn, an dem die meisten der späteren Protagonisten des postmodernen Tanzes teilnehmen.<sup>242</sup> Viele von ihnen haben vorher bei Merce Cunningham getanzt. Dessen Arbeitsweise wird von ihnen zwar abgelehnt<sup>243</sup>, nichtsdestotrotz ist die *Judson* Gruppe stark beeinflusst von Cunninghams tanzrevolutionären Ideen, die einen Grad der Abstraktion in die Tanzkunst einführen, der in bildender Kunst und Musik bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Einzug gehalten hat. Als drei der wichtigsten Elemente von Cunninghams Ideen können genannt werden: die Befreiung des Tanzes von seiner jahrhundertelangen Abhängigkeit von der Musik, wodurch die Zeit der Bewegung selbst in den Vordergrund rückt; die Aufhebung von räumlichen Hierarchien, das heißt, Frontalität und zentrale Perspektive werden ersetzt durch eine

---

239 Vgl. Gottgetreu 2004: 39.

240 Die Bezeichnung ‚postmodern dance‘ wurde Anfang der 1960er Jahre von Rainer eingeführt, um die Arbeiten der *Judson* Tänzer vom ‚modern dance‘ abzugrenzen (vgl. Baner 2012: 43).

241 Nachhaltigen Einfluss auf viele Künstler der Avantgarde der 1960er Jahre hatte Cages Happening 1952 am *Black Mountain College*. Geordnet in bestimmte Zeitabschnitte fanden dabei so diverse Elemente wie eine Tanzimprovisation von Cunningham, eine Lecture von Cage, das Vorführen von Rauschenbergs Bildern, Klavierspiel von David Tudor u.v.m. Statt (vgl. Baner 1979: 9f).

242 Die Abschlussaufführung des Workshops fand in der New Yorker *Judson Memorial Church* statt, die bis dahin u.a. schon als Kunstgalerie benutzt wurde.

243 Da sie sich von der Idee von Tanz als einer technischen, spezialisierten Praxis distanzieren, die Cunningham noch verfolgt.

Gleichwertigkeit aller Punkte des Raumes; die Arbeit mit Zufallsoperationen, die das Irrationale und Unvorhersehbare als choreografische Ordnung definieren.<sup>244</sup> Zudem setzt Cunningham – in Analogie zu Cages Definition von Stille als Musik – Bewegung und Nicht-Bewegung gleich: „A body still is taking up just as much space and time as a body moving, The result is that neither the one nor the other – moving or being still – is more or less important.“<sup>245</sup> Aus der engen Zusammenarbeit mit Künstlern anderer Disziplinen wie Cage und Rauschenberg entstehen nicht nur Bühnenstücke, sondern auch die durchnummerierten *Museum Events*<sup>246</sup>. Sie haben sich aus der logistischen Notwendigkeit heraus entwickelt, eine Struktur zu finden, die es erlaubt, Tanz ohne aufwendige Vorbereitungen in verschiedensten Räumen zeigen zu können.<sup>247</sup> Diese *Events* werden zusammengesetzt aus zufällig ausgewählten Elementen verschiedener bestehender Stücke, in ebenso vom Zufall bestimmter Reihenfolge. Die Szenen finden oft gleichzeitig an verschiedenen Orten im Museumsraum statt, überlappen oder kontrapunktieren einander. Wie der Name schon andeutet, handelt es sich bei den *Events* um Aufführungen (von meist 90 Minuten Länge), bei denen sich das Publikum aber – anders als im Theater – frei durch den Raum bewegen kann, um die verschiedenen, simultanen Szenen von verschiedenen Perspektiven zu betrachten.<sup>248</sup>

Viele Aspekte von Cunninghams Arbeit werden von den *Judson* Tänzern aufgegriffen und weitergeführt. Sie suchen nach einer anderen Bestimmung von Tanz, jenseits der zu dieser Zeit stilistisch verfestigten Ästhetik des modernen Tanzes. Ein wesentliches Merkmal der ansonsten ästhetisch divergierenden postmodernen Tänzer ist die Definition von Choreografie als das Ausführen von vorgegebenen Regeln bzw. Strukturen. Das heißt, Bewegungen werden nicht direkt und bewusst vorab entwickelt, sondern treten als Folge der Erfüllung bestimmter (Spiel-)Regeln in Erscheinung.<sup>249</sup> Robert Morris, der als bildender Künstler mit der *Judson* Gruppe performt und auch eigene Tanzstücke entwirft, hebt in seinen *Notes on Dance* zwei

---

244 Vgl. Brandstetter 1991: 245-255.

245 Cunningham 2012: 26.

246 *Museum Event #1* fand 1964 im Wiener *Museum des 20. Jahrhunderts* statt (heute: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig*). Da in dem Museum keine Bühne vorhanden war, konzipierten Cage und Cunningham ein Event, das angelehnt war an Cages Happening 1952 im *Black Mountain College* (vgl. Brown 2009: 387).

247 Vgl. Banes 1979: 7.

248 So beim Event in der *Turbin Hall* der *Tate Modern* 2003 in London oder bei den *Beacon Events* von 2007-2009 in der *Dia Art Foundation*, New York.

249 Simone Forti beschreibt diesen Ansatz so: „You don't start by experiencing the movement and evolving the movement, but you start from an idea that already has the movement pretty prescribed.“ Forti zit. n. Burt 2006: 58.

Kriterien hervor, nach denen Bewegungen entstehen können: einerseits durch Regeln, andererseits durch Objekte, die manipuliert werden können und die so bestimmte Handlungen und Bewegungen nahelegen.<sup>250</sup>

Vor allem Simone Fortis<sup>251</sup> Arbeit zeichnet sich durch den spielerischen Umgang mit Objekten aus, die in einfachen, häufig die Partizipation der Zuschauer erfordernden Versuchsanordnungen, grundlegende Bewegungsprinzipien verdeutlichen ohne dabei eine bestimmte Bewegungsästhetik zu verfolgen. Viele ihrer Stücke zeigt sie in Galerien<sup>252</sup>, wodurch sich der Schwerpunkt ihrer Arbeit von der Tanzwelt in den Bereich der Kunst verlagert und ihre eigene Rolle sich, wie Sally Banes schreibt, von einer Choreografin zu einer ernst zu nehmenden Künstlerin verschiebt.<sup>253</sup> Die Besucher können sich frei um ihre *dance constructions*, so die Bezeichnung ihrer Bewegungs-Objekte, bewegen bzw. selbst in diesen agieren. In *Hangers*<sup>254</sup> beispielsweise hängen fünf Taue in Schlaufen von der Decke herab und sind die Besucher aufgefordert, sich in diese Schlaufen zu stellen, während fünf weitere Besucher nah um sie herumgehen, so dass die Hängenden in Bewegung geraten, zu schaukeln beginnen, die Balance verlieren, kurz: die Bewegungsprinzipien am eigenen Leib erfahren.

Einige der Konsequenzen, die das Verständnis von Choreografie als Ausführen von Regeln mit sich bringt, werden in Yvonne Rainers bekanntem *No Manifest* deutlich, das sie in einem Text über *Parts of some Sextets*<sup>255</sup> – ihr 1965 im *Wadsworth Atheneum* Hartford (dem ältesten Kunstmuseum der USA) aufgeführtes Stück – veröffentlicht:

NO to spectacle, no to virtuosity, no to transformations and magic and make-believe, no to the glamour and transcendency of the star image, no to the heroic, no to the anti-heroic, no to trash imagery, no to involvement of performer or spectator, no to style, no to camp, no to seduction of spectator by the wiles of the performer, no to eccentricity, no to moving or being moved.<sup>256</sup>

---

250 Morris 2012: 49.

251 Forti war kein Mitglied des *Judson Dance Theater*, stand diesem aber sehr nahe. Sie war zudem mit Morris verheiratet, so dass sie einander in ihrer Arbeit stark beeinflussten.

252 Beispielweise *Rollers* und *See-Saw* in der New Yorker *Reuben Gallery* (1960).

253 Banes 2012: 46.

254 *Hangers* war Teil von Fortis *Five dance constructions and some other things*, die 1961 in Yoko Onos Loft gezeigt wurden und die Forti folgendermaßen beschreibt: „The audience could walk around it. [...] I saw them existing in space the way sculpture exists in an art gallery space. The audience walked around the pieces. They took place in different spaces in the room.“ (Forti zit. n. Burt 2006: 58)

255 Dem Stück für 10 Personen und 12 Matratzen lag ein Diagramm zugrunde, das Bewegungen und zeitliche Intervalle strukturierte. Der Tanz bestand aus verschiedenen Bewegungsarten, Aktionen mit den Matten sowie statischen Posen wie Sitzen oder Liegen. Die Bewegungen änderten sich häufig abrupt (vgl. Spivey 2003/2004: 119).

256 Rainer 2012: 24.

Damit sind entscheidende Standpunkte der postmodernen Ästhetik genannt. Der postmoderne Tanz ist strikt anti-elitär und anti-illusionistisch. Er richtet sich gegen die Expressivität des modernen Tanzes und zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er keinen signifikanten Bewegungsstil hervorbringt, sondern mit jedem Stück neue, für den Zuschauer meist durchschaubare, Regeln entworfen werden. Die Handlungen werden in Echtzeit ausgeführt. Damit wird nicht nur die klassische produktionsästhetische Unterteilung in Probe und Aufführung aufgehoben, auch der Werkbegriff gerät in Auflösung, wenn der Prozess wichtiger wird als das fertige, abgeschlossene Produkt. Mit der Ablehnung des Spektakels und der Illusion tritt wie auch bei den Minimal Sculptures die menschliche Dimension - „human scale“<sup>257</sup> - als Maßstab in den Vordergrund.

Diese und weitere Tendenzen, die den postmodernen Tanz in Analogie setzen zu den Minimal Sculptures, beschreibt Rainer in ihrem Text *A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* (1966). Eine wichtige Rolle darin spielt Neutralität, das heißt die Abkehr von theatralen, dramatischen Elementen. Im Zusammenhang damit werden Phrasierung, Dynamik und Variation abgelehnt und ersetzt durch Wiederholungen, unlogische Übergänge, Überlagerung und Aneinanderreihung unzusammenhängender Elemente. Die Wiederholung von Handlungen „produced an effect of nothing happening. The dance 'went nowhere'“<sup>258</sup>, so Rainer über *Parts of Some Sextets*. Wiederholung führt zudem laut Rainer zu einem Vor- und Zurückspringen des Auges in der Zeit; abrupte Brüche verhindern die Verfestigung einer Szene zu einem Bild, in das der Betrachter hineingezogen werden könnte.<sup>259</sup> Zeit und auch Raum werden somit nicht absichtlich gestaltet oder thematisiert, sondern bilden den Kontext, die Bedingung, in der die Aufgaben eines Stücks erfüllt werden können.<sup>260</sup> In seiner Neutralität wird der Körper dabei den Objekten gleichgesetzt. Ebenso wie die Minimal Sculptures den Betrachter die Physis eines Objekts erfahren lassen sollen, wollen die postmodernen Tänzer nichts zeigen als das, was augenscheinlich sichtbar ist.<sup>261</sup>

Darüber hinaus basieren sie ihre Arbeiten in Ablehnung des theatralen Spektakels

---

257 Rainer 1995: 263.

258 Rainer 2012: 48.

259 Vgl. Spivey 2003/04: 120.

260 Vgl. Morris 2012: 50.

261 Oder wie der minimalistische Maler Frank Stella sagte: „What you see is what you see.“ (Ders. zit. n. Spivey 2003/04: 120f.)

und dessen Begriff von tänzerischer Virtuosität auf Alltäglichem: einfache, alltägliche Bewegungen und Haltungen wie Gehen, Stehen, Liegen sowie alltägliche Objekte und Geräusche. Die modernistische Bestimmung von Tanz als Bewegung sprengt unter anderem Douglas Dunn<sup>262</sup>, der in seinen Stücken die Definitionen von Tanz in alle Richtungen ausdehnt. In *Nevada* (1973) tanzt, spricht und reflektiert er seine simultane Rolle als Tänzer und Autor mit dem Gedicht *Talking Dancing*. Darin heißt es unter anderem: „Talking is dancing Dancing is Talking [...] Dancing is not dancing Talking is not talking Not dancing is not not dancing Not talking is not not talking“.<sup>263</sup> In *101. A Performance Exhibit* (1974) wiederum liegt Dunn zwei Monate lang an sechs Tagen in der Woche für täglich 4 Stunden bewegungslos auf einer labyrinthartigen Holzkonstruktion in seinem New Yorker Loft. Damit definiert er nicht nur Tanz als Nicht-Bewegung, sondern sprengt auch die Grenzen zwischen Aufführung und Ausstellung sowie die jeweiligen Erwartungen des Publikums, wie aus Sally Banes Beschreibung ihres Besuchs hervorgeht:

„In 101 the first surprise came when the spectator arrived to find that the performance was as passive as a sculpture exhibit, since the only immediately visible object was the maze. Then the spectator discovered the body atop the maze. Theatrical expectations were upset further by the way the viewer, and not the artist, determined the duration and decorum of the event. The spectator decided how close, how intimate, and how provocative to be with the performer, once the body had been discovered.“<sup>264</sup>

Hier tritt deutlich die Reflexivität als ein Mittel des postmodernen Tanzes hervor: der Betrachter wird nicht hineingezogen in ein Bild, in dem er sich verlieren kann. Im Gegenteil: er wird sich der spezifischen Situation bewusst, wird auf seine eigene Rolle als Betrachter verwiesen. Die Anordnungen von Tänzern, Objekten, Strukturen werden zu einer Art Katalysator für die Reflexivität des Zuschauers. Dunn (und andere *Judson* Tänzer) nehmen die Beziehungen zwischen Zuschauern und Darstellern sowie den Kontext einer Arbeit nicht als gegeben hin, sondern experimentieren damit.<sup>265</sup>

Dunns Arbeiten verdeutlichen außerdem, dass Tanzen wie Sprechen, Bewegen wie Nicht-Bewegen Tanz sein können, einzig und allein, weil sie als solches bezeichnet werden und damit der Blick des Betrachters spezifisch gelenkt wird. Dadurch wird der Kontext zum entscheidenden Element des postmodernen Tanzes. Nicht Inhalt,

---

262 Dunn hat von 1969 bis 1973 sowohl in der *Merce Cunningham Dance Company* als auch von 1968 bis 1970 im *Judson Dance Theater* sowie in dessen Nachfolger, der Improvisationsgruppe *Grand Union* getanzt.

263 Dunn 2012: 71.

264 Banes 1979: 196f.

265 Vgl. ebd.: 198f.

sondern Rahmen bestimmt, wie und als was eine Arbeit wahrgenommen wird.<sup>266</sup>

Morris sieht darin auch eine Befreiung des Tanzes von seinen theatralen Wurzeln sowie seine Etablierung als eigenständige Kunstform: „Perhaps dance is moving toward dance, toward its own free identity and does not have any historical obligation to submit to a metamorphosis into theater.“<sup>267</sup> Vielleicht kann dies als einer der Gründe angesehen werden, weshalb Galerien und Museen Ende der 1960er Jahre zu einer der gebräuchlichsten Spielstätten des postmodernen Tanzes geworden sind. Darüber hinaus spielen dabei auch die Entwicklungen in den Künsten des 20. Jahrhunderts eine Rolle. Während, angefangen mit Duchamp und Dada sowie vermehrt seit Beginn der 1960er Jahre mit Happening und Fluxus, die Idee des autonomen Kunstobjekts zugunsten von Prozessen, Erfahrungen und Situationen aufgelöst wird – man könnte auch sagen, die Prämissen sich vom Bild zur Bewegung verschieben<sup>268</sup> –, nähert sich der postmoderne Tanz in der Verneinung expressiver Theatralität eher der Objektivität des Kunstobjekts an. Banes beschreibt diese gegenläufige Entwicklung so:

„As visual art edged toward theater (setting itself at war with modernist art, according to Michael Fried), the corresponding movement in dance, while also focusing on the spectator's perceptions and shifting points of view, seemed to contradict Fried's argument by both repressing the theatrically expressive elements of the form and thrusting it closer to an objective identity.“<sup>269</sup>

Minimal Art und postmoderner Tanz bilden so zwei verschiedene Erscheinungsformen einer Denkweise. Somit passt der postmoderne Tanz ästhetisch gut in das Programm der Kunstmuseen, wie Banes konstatiert.<sup>270</sup> Nicht zu unterschätzen ist zudem sicherlich der ökonomische Aspekt. Denn, wie Rainer in Bezug auf *Continuous Project - Altered Daily*<sup>271</sup>, ein Stück, das 1970 im *Whitney Museum* gezeigt wurde, erwähnt, mussten die Tänzer im Museum, im Gegensatz zum Theater, nichts für Miete und technische Unterstützung zahlen.<sup>272</sup>

Abschließend noch einige Worte über *Continuous Project - Altered Daily* (CP-AD), das in exemplarischer Weise einige Arbeitsformen der postmodernen Tänzer verdeut-

---

266 Siehe dazu auch Vujanovic 2013: 188.

267 Banes 1993: 79.

268 Vgl. Brandstetter 2005: 84. Brandstetter führt bezüglich Duchamps „Das große Glas“ aus, dass Duchamp das Bild *als* Bewegung wahrnimmt. Was die Darstellung eines Kunstwerks betrifft, spricht er von einer „großen Verlangsamung“ (ebd.).

269 Banes 1979: 10.

270 Vgl. Banes 2012: 46.

271 Der Name der Arbeit nimmt Bezug auf eine gleichnamige skulpturale Arbeit von Morris, die er im Laufe ihrer Ausstellung täglich leicht veränderte.

272 Vgl. Rainer 2013, Onlineresource.

licht. Ausgangspunkt von *CP-AD* ist es, alle „level of performance reality“<sup>273</sup> offen zu legen, womit die diversen Beziehungen gemeint sind, die zwischen Tänzern und Material im Prozess des Entwerfens von Bewegungen, dem Kopieren von anderen, dem Markieren in der Probe, dem Ausführen in der Aufführung entstehen. Das Stück ist zusammengesetzt aus Bruchstücken all dieser Stadien: es gibt probentypische Diskussionen und Reflexionen; Tänzer können bestimmte Szenen laut aufrufen oder Objekte, die dazu nötig sind hereinbringen; manches wird wieder und wieder geübt, bis es klappt. In ihren Aktionen nehmen die Tänzer Bezug auf Bewegungen außerhalb des Tanzes wie Sport, Gymnastik oder Spiel; Objekte und Tänzer mischen sich; Tänzer werden wie Objekte herumgetragen; es werden Witze gemacht; alle tragen Alltagskleider und auch die Atmosphäre ist alltäglich. Die übliche Dauer einer Tanzaufführung wird ausgedehnt auf einen Strom andauernd wechselnder Szenen und Bedeutungen. Dabei arbeitet die Gruppe unhierarchisch als Kollektiv. Die einzelnen Performer haben innerhalb einer gewissen Struktur Wahl- und Entscheidungsmöglichkeiten, reagieren aufeinander.<sup>274</sup>

Hatte sich das *Judson Dance Theater* bereits 1964 aufgelöst, so entsteht 1970 aus der gemeinsamen Arbeit vieler ehemaliger *Judson* Tänzer in *CP-AD* die Gruppe *Grand Union*. Deren Arbeit wird, so Banes, nicht bestimmt durch Antworten, sondern ist durchzogen von Fragen wie:

„What is preference? What is choice? [...] What facilitates cooperation? [...] What is illusion? What is real? Is it repetition if something is remembered in a different way? How is time experienced? How are patterns made over time and over space? What is performance?“<sup>275</sup>

Fragen wie diese gehen weit über den Tanz hinaus in die Sphäre des Politischen. Betreffen sie doch die allgemeinere Frage nach den Bedingungen des Zusammenlebens. So verbindet sich mit dem postmodernen Tanz eine demokratische, anti-elitäre Arbeitsweise, die politisch ist, ohne explizit politische Inhalte zu verfolgen. Banes beschreibt diese Dimension sehr treffend bezüglich der Arbeit von Steve Paxton:

„Steve Paxton makes dances about ordinary, physical things. Ironically, in their close attention to pedestrian activities and the bodies of everyday people, the dances have at times served extraordinary functions; they have assaulted theatrical conventions, commented on the history of dance and questioned its aims, examined social hierarchies and

---

273 Banes 1979: 204.

274 Zum gesamten Absatz vgl. Banes 1979: 204ff.

275 Ebd.: 215.

political acts.<sup>276</sup>

### 4.3 Zusammenfassung:

#### Modell des modernen und des postmodernen Tanzes

Während Choreografie im frühen modernen Tanz als belebtes Gemälde bzw. bewegte Skulptur bestimmt werden kann, entwickelt sich mit dem postmodernen Tanz in den 1960er Jahren eine Definition von Choreografie als dem Ausführen von Regeln. Tanz wird um 1900 als Kunst der Bewegung schlechthin gesehen – auch als Bewegung in der Stille. Bestimmend ist zudem das Paradigma des Neuen, der ständigen Weiterentwicklung und Einmaligkeit.<sup>277</sup> Die Wurzel des Tanzes sehen die freien Tänzerinnen in Emotionen und innerer Bewegtheit. Tanz wird als eine Sprache verstanden, die über die lautliche Sprache hinausgeht und Gefühle nach aussen hin sichtbar machen kann. Dazu greifen Duncan und Fuller inhaltlich auf Motive der Natur sowie auf die Bildarchive der Hochkultur zurück. Das Vergangene wird dabei ohne Widersprüche oder Brüche aufgegriffen entsprechend der Maxime des Tanzes als Inbegriff des Schönen, Harmonischen, mutmaßlich Natürlichen.

Die postmodernen Choreografen greifen in ihrer Ästhetik alltägliches und gefundenes Material auf, das zufällig, chaotisch und unlogisch arrangiert wird. Mit dem Ausführen von Aufgaben wird Tanz betont unemotional und entfernt sich von theatraler Dramatik. Was Tanz ist, wird nicht bestimmt durch Inhalte oder eine bestimmte Form, sondern durch den Kontext: damit können auch Nicht-Tanz oder Sprache als Tanz erscheinen, wenn sie als solches bezeichnet werden. So durchdringen sich nicht nur Kunst und Leben, auch die Kunstdisziplinen lösen sich auf. Der postmoderne Tanz wird (im Museum) zu einer eigenständigen Kunstform und entfernt sich von seiner historischen Bindung an theatrale Konventionen. Der Raum des Museums ermöglicht den postmodernen Tänzern darüber hinaus Experimente mit anderen räumlich-zeitlichen Parametern von Choreografie, wodurch die Kategorien von Ausführen und Ausstellen ins Wanken geraten.

Dagegen stehen beim freien Tanz sowohl inhaltlich als auch formal Bewegungen der Übertragung zwischen Tanz und bildender Kunst im Vordergrund, das heißt die gegenseitige Inspiration, der Dialog der Künste, nicht aber die Auflösung der

---

276 Ebd.: 57.

277 Sowohl Duncan als auch Fuller erheben den Anspruch den Tanz der Zukunft bzw. eine neue Kunstform zu entwickeln.



Gattungen. Mit den Übertragungen geht zudem die Faszination an der Illusion einher: die Inszenierung der Tänzerin zwischen lebloser Skulptur und dynamisch bewegtem Körper, das Spiel mit räumlichen Dimensionen, wie auch mit nahezu cineastischen Effekten (Fuller). Die Begegnung von Tanz und Museum bedeutet hier ein Neben-, Vor- und Nacheinander von Aufführung und Ausstellung, von Tanz und bildender Kunst, wie es paradigmatisch Fullers Aufspaltung in Theater und Museum verdeutlicht. Im Museum versucht der freie Tanz sich an die elitäre Hochkultur anzubinden. Während um 1900 produktionsästhetisch die Konventionen der Aufführung als das Vorführen eines in Proben entstandenen, fertigen Produkts beibehalten werden, stellt der postmoderne Tanz den Prozess über das Produkt. Häufig partizipativ, im Spiel mit Erwartungen, Konventionen und Rollen adressieren die postmodernen Arbeiten einen reflexiven Zuschauer. Wiederholung wird zu einem wichtigen Element, um das Entstehen von Bildern und eine damit verbundene Involviertheit des Betrachters zu verhindern. Durch diese Reflexivität, die kollektive, unhierarchische Arbeitsweise, das anti-elitäre Aufgreifen von Alltäglichem ist der postmoderne Tanz immanent politisch und situiert sich inmitten der Konditionen der Gesellschaft.

Demgegenüber werden im freien Tanz eher Aneinanderreihungen bewegter Bilder sowie atmosphärische Räume geschaffen, in denen sich der Zuschauer im Wiedererkennen ihm bekannter Bilder verlieren kann. So wird Tanz als transzendente, von der Sprache unberührte Praxis behandelt, die vermeintlich außerhalb gesellschaftlicher Bedingungen steht. Er wird als ästhetisches Objekt präsentiert, das losgelöst vom Kontext seiner Produktion existiert. Die Mechanismen der Institutionen Theater und Museum werden nicht hinterfragt. Mögen die inhaltlichen Themen der freien Tänzerinnen teilweise auch politische Bestrebungen andeuten<sup>278</sup>, so wird ihr Tanz durch die Anpassung an die Konventionen der Hochkultur letztendlich doch als unpolitisch und ‚schön‘ wahrgenommen.<sup>279</sup> Gleichwohl soll hier nicht die Tatsache unterschlagen werden, dass die freien Tänzerinnen einen wichtigen politischen Beitrag zur Emanzipation der Frau geleistet haben, indem sie als selbständige Unternehmerinnen völlig neue Produktionsbedingungen geschaffen haben.

---

278 Wie z.B. Duncans Reaktion auf den ersten Weltkrieg, ihr Tanz *Marseillaise* (1916) zur französischen Nationalhymne. Ihre Bewegungen basieren auf stilisierten revolutionären Posen, die sie u.a. in dem Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* von Delacroix, in Reliefs am Pariser Triumphbogen sowie in der Freiheitsstatue findet.

279 Vgl. Daly 1994: 16.

## 5. Rückblicke – Choreografien zwischen Ausstellen und Aufführen bei Sasha Waltz und Xavier Le Roy

Ausgehend von meinen theoretischen Betrachtungen des hybriden Raums des Museums sowie der Analyse der historischen Beziehungen zwischen Tanz und Museum möchte ich nun auf die beiden eingangs beschriebenen Ausstellungen zurückkommen. In der Untersuchung von *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances* sowie *“Retrospective” by Xavier Le Roy* soll der Fokus auf die drei folgenden Fragen gerichtet werden: Wie wird Choreografie im musealen Rahmen verstanden? Welche Beziehungen werden damit im Ausstellungsraum geschaffen? Wie verhält sich die Ausstellung zum Modell des modernen bzw. postmodernen Tanzes?

Bevor ich die beiden Ausstellungen diesbezüglich gesondert betrachte, möchte ich diesem Kapitel noch einige Bemerkungen zum Format der Retrospektive voranstellen.

### 5.1 Zum Begriff der Retrospektive

Beide, dieser Arbeit zugrunde liegenden Ausstellungen, werden als *Retrospektiven* angekündigt. Während Le Roy diese Klassifizierung bereits im Titel der Ausstellung aufgreift, wird das Vorhaben einer rückblickenden Schau bei Sasha Waltz explizit in der Pressemitteilung ausgedrückt: „Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances“ bietet erstmalig einen Überblick über Sasha Waltz’ Schaffen in den letzten fünfzehn Jahren.“<sup>280</sup>

Die Retrospektive ist ursprünglich kein Format der darstellenden, sondern der bildenden Kunst. Sie ist für Künstler, die bereits auf ein größeres Werk zurückblicken können „eine Art Erhebung in den Adelsstand bzw. ein Marktvorteil und auch ein Unterpfand für erhöhte Anerkennung im Kulturbetrieb“<sup>281</sup>, wie Franz Anton Cramer hervorhebt. Ziel einer solchen Rückschau ist es, einen Überblick über die Arbeit eines Künstlers zu geben sowie seine Entwicklung nachvollziehbar darzustellen und sie bestimmten Stilen und Epochen zuzuordnen. Damit hat eine retrospektive Ausstellung immer auch den Charakter einer Bestandsaufnahme, die die ästhetische Linie des Künstlers festschreibt.

---

280 Pressemitteilung des ZKM 2013c, Onlineressource.

281 Cramer 2013: 2.

Auffallend in beiden hier zu besprechenden Ausstellungen von Choreografen (wie auch in vergleichbaren aktuellen Projekten) ist die im Begriff der Retrospektive angelegte Rückschau auf das eigene Werk, die – wie auch immer geartete – Übertragung *existenter* Choreografien in den Kontext des Museums. Damit treten die musealen Funktionen des Sammelns, Bewahrens und Ordnen im Zusammenhang mit Choreografie in den Vordergrund. Ist die ausdrückliche Präsentation von Tanz und Choreografie im Format der Retrospektive etwas völlig Neues, so hat der archivarische, rückschauende Aspekt auch schon bei den freien Tänzerinnen eine Rolle gespielt. Dabei ist an Duncans Aktualisierung der Bildarchive der westlichen Kultur und auch an Fullers Theater-Museum zu denken. Demgegenüber wurde der Ort des Museums von den *Judson* Tänzern als Auftrittsort gewählt, um *neue* Arbeiten zu zeigen. Die konservativen Funktionen des Museums wurden ignoriert, es wurde zur experimentellen Bühne umfunktioniert. Im Hinblick auf die vorliegenden Ausstellungen wird so zudem die Frage evident, wie die Choreografen ihre Arbeit innerhalb dieser musealen Konventionen einer Retrospektive positionieren.

## **5.2 *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances* und das Modell des modernen Tanzes**

### **5.2.1 Die Ausstellung im Kontext von Waltz' Arbeit**

Sasha Waltz gilt als eine der international bekanntesten Choreografen Deutschlands. Sie arbeitet seit 1993 in Berlin mit ihrer Compagnie *Sasha Waltz & Guests*, mit der sie Tanzstücke und choreografische Opern (in Kooperation mit verschiedenen Opern- und Theaterhäusern) sowie Einweihungen unterschiedlicher Museumsbauten<sup>282</sup> realisiert hat.

In ihrer Ästhetik verwendet Waltz zwar auf den postmodernen Tanz zurückgehende Bewegungstechniken wie Kontaktimprovisation oder Release-Technik, greift choreografisch aber auf Traditionen von Tanztheater und modernem Tanz zurück.<sup>283</sup> Sieht sie sich doch selbst im Gegensatz zur postmodernen Abstraktion als expressionistischer und narrativer.<sup>284</sup> So verwendet sie Kostüme<sup>285</sup> und symbolhafte, theatrale

---

282 So 1999 die Einweihung des *Jüdischen Museums* Berlin, 2009 des umgebauten *Neuen Museums* in Berlin sowie des *MAXXI*-Museums in Rom.

283 Vgl. Foellmer 2010: 62 sowie Interview mit Sasha Waltz von Hübl 2013, Onlineressource.

284 Vgl. Waltz im Interview mit Hübl 2013, Onlineressource.

285 Waltz' Tänzer tanzen meist barfuß in Kostümen, die häufig an die langen Kleider Pina Bauschs, aber auch an Gewänder der frühen Moderne erinnern.

Zeichen. Als Motive dienen häufig Themen der Mythologie und Kräfte der Natur. Produktionsästhetisch unterscheidet sie zwischen Probe und fertigem Produkt der Aufführung. Letzteres bezeichnet sie als „de[n] schöne[n] Schein“<sup>286</sup>, in dem die Probleme der Probenzeit nicht mehr sichtbar sein sollen. Indem Waltz Bewegungsabläufe und Körper-Bilder so festlegt, dass sie ohne die Reflexion von Brüchen, Fragen oder Problemen zum ‚schönen Schein‘ werden, wird der Entstehungsprozess dem Betrachter vorenthalten und treten vielmehr illusionäre Effekte hervor.<sup>287</sup> So stellen Waltz' Arbeiten geschlossene, bildhafte Produkte dar, die dem Tanz das Attribut des ‚Schönen‘ zuweisen.<sup>288</sup> Dabei versteht Waltz Choreografie als Spiel mit Raum und Zeit.<sup>289</sup> Zentral steht die tänzerische Bewegung, die Waltz als eine eigene, transzendente Sprache sieht, die der rationalen, verbalen Sprache dichotomisch gegenübersteht:

„Contemporary dance [...] brings us back and brings us to levels that we are not often in contact with [...] it talks about levels of consciousness or emotions and experiences that you maybe cannot vocalize. That you cannot write a text about it. I think the closest is music.[...] I think dance talks about something where you have no form for.“<sup>290</sup>

Waltz ist interessiert an einer ‚Wahrhaftigkeit‘<sup>291</sup> und ‚Ehrlichkeit‘<sup>292</sup> von Bewegungen; sie sucht nach einem ‚organischen Körperausdruck‘<sup>293</sup>, der, wie sie meint, mit seinem Bezug auf natürliche Formen in der Rezeption eine besondere Sinnlichkeit<sup>294</sup> hervorrufe. Wenn sie unter ‚natürlicher‘ Bewegung auch etwas anderes versteht als die freien Tänzerinnen und sich in einem völlig anderen historischen Kontext bewegt, so schwingt in Waltz' Ästhetik dennoch ein Glaube an die Transzendenz und mutmaßliche Authentizität des Körperlichen mit, der, ebenso wie die bildhafte Geschlossenheit und Betonung des ‚Schönen‘, stark an Ideen des freien Tanzes erinnert. In ihrer Arbeitsweise stellt Waltz, ähnlich wie Pina Bausch, Fragen an ihre Tänzer, die improvisierend Material generieren, das im Anschluss festgelegt wird.<sup>295</sup> Dabei

---

286 Vgl. Waltz im Interview der *Fondation Beyerle* 2012, Onlineresource: „I love to be in rehearsal. [...] And it is like ‚der schöne Schein‘, the brilliance on the outside. You get it on the performance, but all the work before, all the effort, the problems, the questions of creation they are before.“

287 Vgl. Foellmer 2009: 212.

288 Vgl. ebd.: 210-212.

289 Waltz zit. n. Kramer 2013, Onlineresource: „Choreografie ist für mich auf jeden Fall Zeit und Raum. [...] Das sind die Komponenten, mit denen wir spielen.“

290 Waltz im Interview im Rahmen des *Romaeuropa Festivals* 2012, Onlineresource.

291 Schlagenwerth 2012: 38.

292 Ebd.: 39.

293 Ebd.: 56.

294 Vgl. ebd.: 38.

295 Bezüglich der vielfach mythologischen Stoffe (vor allem in Waltz' Opernbearbeitungen) ist diese Arbeitsweise, im Unterschied zu Bausch, aber nicht durch ‚politische Zeitgenossenschaft geprägt‘, sondern orientiert sich an den Vorgaben des Librettos und historischen ‚Bildklischees‘, wie Maar

werden die Tänzer Teil von Waltz' Visionen<sup>296</sup>, ohne aber an ihren Recherchen und Überlegungen beteiligt zu werden.

Ein Begriff, der Waltz' Arbeit durchzieht, ist der des Dialogs. So sucht sie in ihrer *Dialoge*-Reihe zum einen den Dialog mit anderen Künstlern und Künsten. Diesen fasst sie folgendermaßen auf: „Ich bin das Zentrum und ich treffe unterschiedliche Menschen, mit denen ich mich unterschiedlich auseinandersetze.“<sup>297</sup> Andererseits sind die *Dialoge* wie in ihren Museumsprojekten als Auseinandersetzung mit dem Raum und seiner Atmosphäre gedacht, spielen diese doch in allen ihren Stücken eine entscheidende Rolle.<sup>298</sup> Waltz stellt diesbezüglich fest:

„Die Architektur solcher großen Museen [...] stellt mir neues Material an Bewegungen zur Verfügung, das ich zu Bildern, zu Raumstrukturen, einer eigenen Architektur aus Körpern formen kann.“<sup>299</sup>

Die Körper der Tänzer verwendet sie in diesem Sinne als architektonische Ornamente bzw. museale Objekte. So werden bei ihrer Eröffnung des Neuen Museums Berlin 2009 – wie bei Duncan – „Fragmente von Geschichten [...] wachgerufen, wie sie in Bildern von Wandmalereien, Vasenbildern oder Friesen aus Museen bekannt sind“<sup>300</sup>. Waltz selbst bezeichnet diese Arbeit als einen „Weihetanz“<sup>301</sup>, als Ritual, das sie mit dem antiken Theater vergleicht.<sup>302</sup> In diesen Museumsarbeiten steht so der ereignishaft, spektakuläre Charakter der Einweihung, der ‚Belebungs‘ der leeren Museumsräume durch den Tanz im Mittelpunkt.<sup>303</sup>

Im Gegensatz dazu, soll die Ausstellung am ZKM, die anlässlich von Waltz' 50. Geburtstag stattfindet, eher statische, bildhafte Elemente aus Waltz' Arbeiten in den musealen Rahmen übertragen, um so die Aufführung in eine Ausstellung zu überführen und einen Überblick über ihr Schaffen zu ermöglichen. Der Kurator Peter Weibl sieht in dieser Übertragung eine Innovation innerhalb der Kunstwelt<sup>304</sup> und stellt in

---

betont (2006: Absatz 14, Onlineresource).

296 Vgl. Schlagenwerth 2012: 27 sowie 30f.

297 Ebd.: 26.

298 Vgl. ebd.: 13.

299 Waltz im Interview mit Asmuth 2013: 26.

300 Wortelkamp 2010: 61.

301 Waltz in Schlagenwerth 2012: 92.

302 Vgl. Schlagenwerth 2012: 92. Natürlich bewegt sich Waltz in einem völlig anderen historischen Kontext als Duncan, dennoch kommt diese Betonung des Spirituellen, Sublimen im Tanz der Vision von Duncan nahe. Auch die Kritiken ähneln Rezensionen der freien Tänzerinnen um 1900: „Mit üppigem Kopfschmuck und weiten Gewändern vollzogen Tänzerinnen Rituale, mit denen sie als ‚Priesterinnen‘ den Raum [...] weihten.“ (Winkelsesser 2009: 4).

303 Das Spektakuläre und der belebende Aspekt des Tanzes wird in vielen Kritiken betont. Das Projekt im *Neuen Museum* wird als „gewaltige[s] Spektakel“ (Schlagenwerth 2009, Onlineresource) und „spektakuläre Tanzinstallation“ (Bornstein 2009, Onlineresource) beschrieben.

304 Vgl. Weibl im Ausstellungskatalog ZKM 2013: 5.

modernistischer Manier die Originalität und Singularität der Künstlerin Waltz heraus:

„Das heißt, die Tänzerin Sasha Waltz [...] macht plötzlich Objekte für die Ausstellung. [...] Das heißt, aus einer Art Aufführung wird eine Ausstellung. [...] das ist eine allgemeine Tendenz der Kunst und sie steht an der Spitze dieser Bewegung.“<sup>305</sup>

### 5.2.2 Zum Verständnis von Choreografie

In der Ausstellung wird Choreografie auf zweierlei Weise verstanden: einerseits als Übertragung von Elementen bestehender Stücke in *Objekte, Installationen und Performances*; andererseits wird die räumliche Anordnung dieser einzelnen Exponate, das heißt die Ausstellung selbst, als Choreografie gesehen. Ich möchte hier zunächst dem Aspekt der medialen Übertragungen nachgehen und anschließend die Beziehungen untersuchen, die gestiftet werden, wenn die Ausstellung als Choreografie betrachtet wird.

#### 5.2.2.1 Choreografie als (bewegtes) Bild

Waltz sieht in der Ausstellung – im Gegensatz zur Aufführung – die Gelegenheit, den Tanz anzuhalten, ihn festzuhalten, um so Momente ihrer Choreografien als ikonenhafte Bilder auszustellen:

„Im Tanztheater arbeiten wir mit der Zeit, die wir mit vielen intensiven Momenten füllen, die man gar nicht alle festhalten kann. In Karlsruhe kann ich einige Momente ausstellen, den Blick auf jene Bilder richten, die für mich wie Ikonen meiner Stücke sind, indem man aus dem Zeitstrahl des Stücks das Davor und das Danach einfach abschneidet. Tanz ist eine ephemere Kunst. Im Museum können wir die Zeit anhalten. Ich empfinde das als eine große Chance.“<sup>306</sup>

Tanz situiert Waltz somit im Paradigma des Flüchtigen. Im Versuch, diese Flüchtigkeit zu bannen, wählt sie für ihre Ausstellung statische, bild- und objekthafte Elemente aus, „die an dieser Grenze zwischen Tanz und Bild, Körper und Installation entlang angesiedelt sind.“<sup>307</sup> Das heißt, indem der Tanz in andere Medien übertragen wird, soll er ‚ding-fest‘ gemacht werden. Dementsprechend ersetzt Waltz in den Szenen der Ausstellung die lebenden Tänzer zu einem großen Teil durch andere Medien, wie der Titel der Ausstellung programmatisch verkündet.<sup>308</sup> Der Tanz in den temporären Performances wird „skulptural gedacht“<sup>309</sup>, es soll dabei, so Waltz, darum gehen, „Sequenzen aus meinen Stücken, die Bewegung zur Skulptur formen und

---

305 Weibl im Interview des TRK-Magazins 2013, Onlineresource.

306 Waltz im Interview mit Asmuth 2013: 26.

307 Waltz in der ZKM-Pressemitteilung 2013b, Onlineresource.

308 Vgl. Waltz im Interview mit Mostbacher-Dix 2013, Onlineresource: „Was auf der Bühne mit Tänzern funktioniert, wird jetzt auf die Objekte oder in Videos übertragen.“

309 Ebd.

festhalten<sup>310</sup> zu zeigen. Diese Performances fungieren als „performative Interaktionen mit den künstlerischen Objekten“<sup>311</sup>, wobei „der Besucher, der den Ausstellungsparcours durchwandert, von den lebenden Körpern (lebenden Skulpturen) überrascht“<sup>312</sup> werden soll, laut Weibl. So werden die Tänzer hier zu Objekten gemacht, die in Waltz' Bilder eingefügt werden, die diese aber gleichzeitig mit ihrer Lebendigkeit beleben sollen. Wird diese Vorgehensweise als besonders innovativ angepriesen – es heißt, Waltz „entwickelt den Installationsbegriff weiter, nämlich über den bisherigen Horizont der Objekte hinaus. Sie erweitert das Feld der Installation um Handlungen und Menschen“<sup>313</sup> - so liegt hier, wie ich meine, eher eine Analogie vor zu Praktiken, wie sie auch die freien Tänzerinnen in ihrer Beziehung zum Museum verfolgten. Mit dem Verständnis von Choreografie als bewegtem Bild bzw. belebter Skulptur, mit ihrer Situierung an der Grenze von der Mortifikation lebendiger Körper zu Skulpturen<sup>314</sup> und der Verlebendigung unbelebter Objekte treten hier ähnlich wie im freien Tanz mediale Übertragungen in den Vordergrund.

Installationskunst, wie sie seit den 1960er Jahren unter anderem beeinflusst durch die Minimal Sculptures entstanden ist<sup>315</sup>, stellte zunächst eine kritische Praxis dar, die durch ein Bewusstsein für den Kontext und die Materialität eines Kunstwerks die Auflösung des einzelnen Objekts und seine Entgrenzung in den umgebenden Raum anstrebte.<sup>316</sup> Heute hat der Begriff Installation seinen kritischen Unterton vielfach verloren, ist er doch in der Kunst und im Ausstellungswesen zu einer konventionellen Praxis geworden. Der Begriff wird meist verwendet, um das Verständnis des Kunstwerks als ein inszeniertes, raumgreifendes Szenario zu beschreiben.<sup>317</sup> Auch die Objekte und Installationen von Waltz sind in ihrer Bühnendimensionierung raumfüllend.<sup>318</sup> Damit bewegen sie sich an der von Auslander beschriebenen Grenze zwischen Dokument und eigenständigem Kunstwerk: schafft die schiere Grösse eine Präsenz, die über das Dokumentarische hinausgeht<sup>319</sup>, werden die Exponate durch die genaue Beschilderung wiederum auf ihren dokumentarischen Charakter reduziert.

---

310 Waltz in der ZKM-Pressemitteilung 2013b, Onlineressource.

311 ZKM-Homepage 2013, Onlineressource.

312 Weibl im Ausstellungskatalog ZKM 2013: 7.

313 Ebd.:6.

314 Vgl. Asmuth 2013: 26.

315 Diese Bezeichnung wird aber erst seit Ende der 1970er Jahre verwendet. Vgl. Rebentisch 2003: 8.

316 Vgl. Rebentisch 2003: 16 sowie Potts 2001: 7.

317 Vgl. Potts 2001: 7.

318 Vgl. Waltz Interview mit Mostbacher-Dix 2013, Onlineressource.

319 Auch die Musik- bzw. Klangkompositionen, die fast alle Videos und Installationen begleiten, sorgen für die Ausweitung der Arbeiten auf den gesamten Raum. Auf diesen Aspekt kann und soll hier allerdings nicht näher eingegangen werden.

Kann Installationskunst historisch als Negation von Malerei und Skulptur gesehen werden, übernimmt sie doch gleichzeitig das piktorale Idiom. Das heißt, Installation ist ein Bild, dass nicht als Bild (in seiner konventionellen vertikalen Hängung) erscheint<sup>320</sup>; ein Bild, dessen illusionistischer Raum sich auf den Raum des Museums ausweitet.<sup>321</sup> So dehnen solche Installationen die Idee des ‚Tableau vivant‘ auf den dreidimensionalen Raum aus<sup>322</sup>, auf die Inszenierung eines räumlichen Bildes aus Objekten und / oder Personen, wie es beim bebenden Raum aus *Gezeiten* oder auch bei den objekthaft hängenden Tänzern in *Continu* der Fall ist. Durch die Verwendung *echter* Objekte und *wirklicher* Körper liegt solchen Installationen oft die Idee einer vermeintlich unmittelbaren Erfahrung, Direktheit und Präsenz zugrunde, in der Briony Fer eine Sehnsucht danach sieht, den entfremdenden Bedingungen der Moderne zu entkommen: „there is an almost romantic belief in a directness that recovers something from the corrupting and alienating conditions of modernity.”<sup>323</sup> Auch bei Waltz scheint diese Vorstellung von Präsenz eine Rolle zu spielen, wenn sie die Stimmung der ursprünglichen Stücke in der Ausstellung wieder aufleben lassen möchte.<sup>324</sup> Es sei hier zudem angemerkt, dass viele Künstler seit den 1960er Jahren lebende Menschen in ‚Tableau‘-artige Formen der Installation integriert bzw. als lebende Skulpturen inszeniert haben, dies aber auf eine Material und Kontext reflektierende Weise: man denke an Tim Ullrichs, der sich selbst als *Erstes lebendes Kunstwerk* ausstellte (1966); an Stephen Taylor Woodrows *Living Paintings* (1986), ein Fries lebender Skulpturen, die in Haltungen von Plastik-Spielzeugfiguren posierten oder aktuell an Vanessa Beecrofts Performances ihrer stundenlang stillstehenden Darsteller.

Neben diesen ‚Tableau‘-artigen Installationen werden zahlreiche Arbeiten der Ausstellung als Videoinstallation bezeichnet. Bei den so definierten Exponaten handelt es sich um in Bühnendimensionen projizierte geloopte Szenen aus Waltz' Choreografien. In ihrer durchweg vertikalen ‚Hängung‘ erscheinen sie wie bewegte Gemälde, denen der Besucher ausschließlich frontal gegenüber treten kann. Wie Lepecki in Anlehnung an Benjamin hervorhebt, ist die Horizontale die Ebene des Schreibens und

---

320 Vgl. Fer 2001: 79.

321 Vgl. O'Doherty 1999: 49.

322 Vgl. Fer 2001: 78-83.

323 Ebd.: 80.

324 Vgl. Waltz im Interview mit Asmuth (2013: 26): „Ich zeige sie [die Objekte, Anm. J.O.] zum Teil mit der Originalmusik der Stücke und bin gespannt, inwieweit sie auch ohne Tänzer die Stimmung vermitteln.“



damit auch der Choreografie als das Schreiben von Bewegungen im Raum. Die Vertikale dagegen stellt die Ebene der Repräsentation, des Bildes und Objekts sowie auch der repräsentativen Figur im Tanz dar.<sup>325</sup> Dementsprechend kann konstatiert werden, dass Waltz die sich in der Horizontalen entfaltenden Choreografien hier in die repräsentative, den Tanz als Objekt haltende, Vertikale des Bildes kippt. Rebentisch weist zudem darauf hin, dass kritische Installationskunst durch das Infragestellen eben jener „Rhetorik der Hängung“<sup>326</sup> gerade die institutionelle Repräsentation angegriffen hat.

Darüber hinaus sind die Sequenzen der Videos aus unbewegter, frontaler Perspektive aufgenommen und rekonstruieren so den zentralperspektivischen Blick des Theaterzuschauers. Auch in ihrer Zeitlichkeit bleiben die Szenen ein organisches Ganzes, da sie keine (erkennbaren) Schnitte zeigen. Zwar sind es Szenen, die sich stets wiederholen, diese Wiederholung wird aber nicht aufgedeckt, vielmehr entsteht der Eindruck unendlicher Bewegung. Hat sich der Film erst mit der Aufhebung der statischen Beobachterposition, mit Techniken des Schnitts und der Montage emanzipiert von seiner Rolle als „the perfected apparatus of the oldest illusion“<sup>327</sup>, so entstand auch das Format der Video-Installation ursprünglich aus der Bestrebung heraus, den Betrachter durch die Aufhebung von Vertikalität und Frontalität aus der cineastischen Illusion zu reißen.<sup>328</sup> Brandstetter weist zudem im Hinblick auf die Methode der Montage<sup>329</sup> auf den Bruch als Auslöser von Reflexion hin:

„Unterbrechung – der Moment der Brechung von Zeit- und Wahrnehmungs-Fluss – ist die Voraussetzung für die Momente der Selbst-Reflexion, die ein Charakteristikum moderner Kunst darstellen. Inter-Ruption, als Innehalten, aber auch – schärfer – als Bruch, erzeugt die Distanz des Innewerdens, die Schnittstelle für die Konfrontation des Heterogenen und die Lücke, in die Umkehrungen und Gegenlektüren einzuschießen vermögen.“<sup>330</sup>

Demgegenüber steht in Waltz' Videoinstallationen die Illusion im Vordergrund: als illusionistische Erweiterung des Raumes und als täuschend echte, in Lebensgröße projizierte Körper. Betont Waltz' zwar bezüglich ihrer Bühnenstücke, dass sie keine Illusion, sondern echte Objekte will, die tatsächlich benutzt werden können<sup>331</sup>, so

---

325 Vgl. Lepecki 2008: 99.

326 Rebentisch 2003: 267.

327 Bleeker 2012: 72. Dabei nimmt sie Bezug auf Deleuzes Lektüre von Bergson.

328 Vgl. Rebentisch 2003: 182f und 189.

329 Die historische Tanz- und Theateravantgarde hat die Technik der Montage aus dem Film übernommen.

330 Brandstetter 2005: 175.

331 Vgl. Waltz im Interview mit Hübl 2013, Onlineressource.

kommt es durch die Substituierung von Szenen lebender Tänzer durch Videos und durch die fehlende Markierung dieses Medienwechsels eben gerade zu illusionistischen Effekten. Indem die Übertragung des Tanzes in das Medium Video nicht sichtbar gemacht wird, gibt es keine Brüche und Lücken, damit aber auch keine Konfrontation, die eine Distanz zum Bild und dadurch Reflexion erzeugen könnte. Anstelle einer solchen Distanzierung, wird der Betrachter immersiv in die Bilder hineingezogen, wird er passiv, kann sich in ihnen verlieren. Dies wird um so mehr dadurch verstärkt, als dass Waltz das Davor und Danach der Szenen einfach abschneidet, sie also ihres narrativen Kontextes beraubt, wodurch ihre rein ästhetische Funktion als Bild, als ‚schöner Schein‘ in den Vordergrund tritt.

Mit diesem Verständnis von Installation in der Ausstellung kann hier der Einwand von Fer geltend gemacht werden: „installation art has become the very means of the institution's survival and its most spectacular form.“<sup>332</sup> In diesem Zusammenhang ist auch Barthes' auf die Beziehung von Fotografie, Betrachter und Dargestelltem bezogenes Wortspiel ‚spectre/spectrum‘ interessant: Die Worte weisen, wie Brandstetter in Anlehnung an Barthes herausstellt, nicht nur auf die Bildoberfläche (‚spectrum‘), dessen Betrachter, die Streuung des Lichts und das Geisterhafte des im Bild gebannten Motivs (all diese Bedeutungen liegen im Stamm von ‚spectre‘) hin, sondern sie beinhalten auch eine Nähe zum Spektakel.<sup>333</sup> Das Spektakel der vielfältigen illusionistischen Effekte der Ausstellung, die mit dem Pendeln der Wahrnehmung zwischen lebenden und unbelebten Körpern spielen, wird in vielen Rezensionen hervorgehoben. Zudem erinnern diese mitunter stark an Besprechungen von Duncans Aufführungen. So schreibt Gudrun Latten: „Und sie bewegen sich doch! [...] Die edle Einfalt und stille Größe Winckelmanns kann ich am lebenden Objekt bewundern.“<sup>334</sup> Obgleich dieses Vorgehen der Ausstellung als innovative Auflösungsbewegung von sowohl Gattungsgrenzen wie auch von Ausstellung und Aufführung verstanden wird<sup>335</sup>, fällt in allen Texten des *ZKM* sowie in Rezensionen die unentwegte Thematisierung von dichotomischen Eigenschaften von Tanz und Bild auf.<sup>336</sup> Eine solche

---

332 Fer 2001: 77.

333 Vgl. Brandstetter 2005: 69.

334 Latten 2013, Onlineressource.

335 Vgl. Weibl im Ausstellungskatalog *ZKM* 2013: 6.

336 Vgl. ebd.: 7: „Transitionen von der Handlung zur Skulptur, von der Choreografie zur Installation, sind nur möglich durch die Übertragung vom Medium der Bühne zum Medium des Museums, vom Medium der Aufführung zum Medium der Ausstellung.“ Und auch: Kramer 2013, Onlineressource: „Tänzer werden zu Skulpturen. Bewegung wird zum Bild. Grenzen lösen sich auf.“

Zuschreibung von Kategorien impliziert jedoch eine ganz bestimmte Definition der jeweiligen Künste – wenn Tanz als belebt, bewegt und flüchtig der vermeintlichen Statik und Dauerhaftigkeit des Bildes gegenübergestellt wird – und sorgt so gerade für eine Verfestigung traditioneller Gattungsklischees. Auffallend ist dabei zudem die, den Konventionen einer musealen Ausstellung nachkommende, eindeutige Zuordnung der gezeigten Arbeiten nicht nur in die Chronologie ihrer Entstehung, sondern auch in bestimmte, gängige Formate des Kunstbetriebs. Es stellt sich die Frage, wieso die einzelnen Exponate solche Genrebezeichnungen benötigen, sollen doch Grenzen dezidiert aufgelöst werden. Interessanterweise greift Waltz hier auf Formate zurück, die historisch gesehen gerade die Auflösung einer solch eindeutigen Klassifizierung gesucht haben und die Ausstellbarkeit (und damit auch Vermarktbarkeit) des Kunstwerks in Frage gestellt haben. Der Titel *Installationen Objekte Performances* klingt wie die schlaglichtartige Zusammenfassung wesentlicher Begriffe, um die die Diskurse der bildenden Kunst seit den 1960er Jahren kreisten: um das autonom existierende, objekthafte Kunstwerk und dessen Auflösung durch etwa die Installationskunst, die das einzelne Objekt zersetzte und den Kunstbegriff auf den gesamten Raum ausdehnte, oder die Performance-Kunst, die den subjektiven Körper ins Spiel brachte. Diese Begriffe markieren Wendepunkte in der Geschichte der Kunst, werden hier aber ohne Kontextualisierung oder kritische Reflexion verwendet, so dass ihre ursprüngliche Absicht ins Gegenteil verkehrt wird: die so identifizierten Exponate werden eben wieder zu eindeutig definierten, abgeschlossenen Kunstobjekten. Eine Auseinandersetzung mit dem Wesen der jeweiligen Künste fehlt, wodurch keine Reibungen oder imaginativ zu füllende Leerstellen zwischen ihnen entstehen.<sup>337</sup> In der Art, wie Waltz sich diese gängigen Formen musealer Kunstpräsentation zu eigen macht, ohne deren kunsthistorische Position mitzudenken, kann eine Analogie zu den freien Tänzerinnen um 1900 gezogen werden, die ebenfalls formell und inhaltlich kanonisierte Formen bildender Kunst in ihren Tanz und dessen repräsentativen Rahmen übertragen haben. Wenn darüber hinaus, laut Weibl, Waltz selbst mit der Ausstellung ihre Rolle von der Tänzerin zur bildenden Künstlerin<sup>338</sup> wechselt, ist dies insofern problematisch, als Waltz sich nicht mit der bildenden Kunst als solcher, mit der ihr eigenen Materialität und den sie begleitenden Diskursen auseinandersetzt und den Raum und Rahmen des Kunstmuseums wie die

---

337 Siehe dazu auch Maar 2006: Absatz 7, Onlineressource.

338 Weibl im Ausstellungskatalog ZKM 2013: 7.

Tänzerinnen um 1900 als einen neutralen, gegebenen betrachtet.

In Bezug auf den Tanz wirft die Rede vom Objekt zudem Assoziationen zur postmodernen Idee von Objekten als choreografischer Handlungsanweisung auf.<sup>339</sup> In Waltz' Ausstellung werden Objekte aber nicht verwendet, um choreografische Strukturen erfahrbar und auf individuelle Weise lesbar zu machen, sondern sie dienen als Substitute einer bestehenden Choreografie; dienen der Übertragung der Stimmung der Choreografie in eindeutige, geschlossene Bilder, die keine zweideutige Lesart zulassen. In seiner Erstarrung zum (bewegten) Bild passt sich der Tanz hier an bestehende Formate bildender Kunst an und wird somit *ausstellbar* gemacht. So lässt Waltz ihre eigenen Arbeiten im bewegten Bild zum Markenzeichen gerinnen, musealisiert sie. Wenn auch mit anderen technischen Mitteln, erinnert diese Strategie an Fullers Theater-Museum, in dem diese ihre Tanzästhetik in Darstellungen und Skulpturen sowie in der zur Architektur gewordenen Bewegung zu halten versuchte und durch die Einbindung in den Kunstdiskurs aufwertete.

#### 5.2.2.2 „Choreografien fürs Publikum“<sup>340</sup>

Neben dem Verständnis von Choreografie als mediale Übertragung von Tanz in bewegte Bilder und belebte Skulpturen, wird das Choreografische der Ausstellung auch in der Anordnung der Objekte im Raum und der Bewegungen der Besucher darin gesehen.<sup>341</sup> Es wird erklärt, die Aufführung werde zur Ausstellung, wobei der Besucher durch eine „fokussierte Führung“<sup>342</sup> choreografiert werde. Es ist die Rede von der Aufhebung der Distanz zur Bühne des Theaters. Stattdessen wird dem Besucher, indem er selbst zum Teil der Bühne und des „Erlebnisraums“ erklärt wird, eine eigene Handlungsfähigkeit zugesprochen.<sup>343</sup>

Nun liegt aber bereits in der Ankündigung bestimmter, zumal kurzer und seltener, Zeiträume<sup>344</sup>, in denen Performances in der Ausstellung stattfinden, ein Aspekt, der

---

339 Wie sie die erwähnten ‚dance-constructions‘ von Forti aufweisen, aber auch aktuell in William Forsythes Konzept der *Choreographic objects* virulent sind. Forsythe verfolgt mit seinen choreografischen Objekten die Frage nach einer anderen Art der Visualisierung von Choreografie, fern ihrer traditionellen Gebundenheit an den bewegten, menschlichen Körper: „Are we perhaps at the point in the evolution of choreography where a distinction between the establishment of its ideas and its traditional forms of enactment must be made?[...] A choreographic object is not a substitute for the body, but rather an alternative site for the understanding of potential instigation and organization of action to reside.“ (Forsythe o.J, Onlineressource).

340 Weibl im Ausstellungskatalog ZKM 2013: 4.

341 Ebd.: 5 und 7.

342 Ebd.: 6.

343 Vgl. ebd.: 6f.

344 Sie finden nur drei Mal in der Woche für jeweils eine Stunde vor- und nachmittags statt.

die genannten Intentionen vehement unterläuft. So etabliert eine solche Ankündigung Konventionen der Aufführung in der Ausstellung, die sie doch explizit auflösen will. Wie in der Aufführung kommen Darsteller und Besucher zur gleichen Zeit am gleichen Ort zusammen und findet in beider Ko-Präsenz eine, wenn auch ortsspezifische, Aufführung statt. Wie eine beteiligte Tänzerin es formuliert: „Das ‚Hängen‘ begeistert die Zuschauer sehr, sie sehen zehn Minuten zu, wie wir uns in Zeitlupe bewegen und rühren sich selbst kaum vom Fleck, bis sie dann begeistert applaudieren.“<sup>345</sup> Der Aspekt der aufführungstypisch geteilten Zeit wird wegen der Kürze der Performances, ihrem deutlichen Anfang und Ende, nicht durchbrochen, was dazu führt, dass die einzelnen temporären Bühnensituationen nach traditionell theatralen Konventionen ablaufen: Besucher werden zu unbewegten das Ende mit Applaus markierenden Zuschauern.

Wie bereits im dritten Kapitel ausgeführt wurde, kann jede Ausstellung, jede räumliche Anordnung auch als eine Choreografie gesehen werden, die sich in der Spannung zwischen struktureller Anweisung und dem (Ver-)Lesen des Besuchers entfaltet. Welches Verhältnis von Anordnung und Einmischung durch den Betrachter liegt nun hier vor, wo explizit vom Zuschauer als Darsteller in der Choreografie der Ausstellung die Rede ist? Beobachtet man die Besucher, so fällt auf, dass sie sich zurückhaltend und unscheinbar durch die Ausstellung bewegen; kaum einer überquert beispielsweise den schwarzen Tanzboden, um das in der schwarzen Wand befindliche Video *Körper* aus der Nähe zu betrachten; es herrscht das andächtige Schweigen einer Aufführung. Ist es ein Ausgangspunkt der Ausstellung, alle Elemente in originaler Bühnengröße ins Museum zu übertragen, so sorgt die schiere Größe dafür, dass der Besucher den Objekten nicht auf ‚Augenhöhe‘ begegnen kann, sondern von ihnen geradezu überwältigt bzw. aufgesogen wird. O'Doherty bezeichnet den Effekt von ‚Tableau‘-artigen Installationen dementsprechend als „trespass“<sup>346</sup>, also als Überschreitung, Übertretung: der zum Darsteller erklärte Besucher habe das Gefühl, eine Bühne zu betreten, auf die er eigentlich nicht gehöre, wodurch er sich still und unscheinbar zu verhalten versucht. So scheint auch hier die Art der Anordnung eher zu einer *Unterordnung*, zu einer Stillstellung des Besuchers zu führen. Fer bezieht diese vielen Installationen eigene Wirkungsweise auf den Widerspruch zwischen scheinbar authentisch präsenter Erfahrung einerseits und andererseits dem tatsächlichen reprä-

---

345 Maya Gomez im Interview mit Braasch 2013, Onlineressource.

346 Vgl. O'Doherty 1999: 49.

sentativen Feld, in dem sich der Besucher als Darsteller der Installation wiederfindet. Sie spricht von einem doppelseitigen Mechanismus von Verzückung und Verstrickung, der für den Besucher immer einen temporären Verlust bedeutet, „a 'cut' on lived experience as pure empathy.“<sup>347</sup> Der Trugschluss von ‚echter‘ Erfahrung im repräsentativen Feld wird besonders deutlich in Weibls Einschätzung der Wirkung der Tänzer auf das Publikum. Er hebt hervor, dass die Besucher der Ausstellung „eine Begegnung haben mit realen Körpern, mit realen Menschen“, was vermeintlich für ein Interesse „an der Gestaltung und Wiedergewinnung der Wirklichkeit“<sup>348</sup> spricht. Daraus spricht eine Vorstellung von lebenden Körpern als Garanten einer etwaigen Authentizität, wie sie auch die freien Tänzerinnen um 1900 vertraten.

Durch die Ankündigung der Performances wird des Weiteren die Offenheit und das Nicht-Wissen auf Seiten des Besuchers ersetzt durch eine ganz bestimmte Erwartungshaltung: die Suche nach Ereignissen. Indem die Museumswärter Besucher wiederholt auf augenblicklich stattfindende Performances verweisen, wird eine räumlich-zeitliche Struktur von Sehenswertem und Nicht-Sehenswertem, richtigen und falschen Orten etabliert, die nicht nur die Idee des selbstbestimmten Besuchers, sondern auch das Konzept der freien Begehbarkeit einer Ausstellung überhaupt unterwandert. Bezüglich ihrer choreografischen Installation *insideout* (2003), die ebenfalls als temporäre Ausstellung konzipiert war<sup>349</sup>, spricht Waltz von solchen falschen und richtigen Orten:

„Es gibt welche (Besucher, Anm. J.O.), die finden intuitiv zu den Orten, die sie interessieren [...] und andere stehen quasi immer genau an der falschen Stelle [...]. Ich stehe dann daneben und denke, dein Glück könnte hier sein, aber du guckst in die falsche Richtung [...]“<sup>350</sup>

Es drängt sich der Vergleich mit Statisten auf, als welche die Besucher in den ausgestellten Bildern fungieren. Indem in Waltz' Ausstellung Zeiten, Blickachsen und Orte vorgegeben bzw. nahegelegt werden, wird der Besucher weniger zum selbstbestimmten, selbst denkenden Akteur als zum Konsumenten eines fertigen Produkts, der in Bilder aus Waltz' Stücken eintauchen, in ihre Welt hineingezogen werden kann.

---

347 Fer 2001: 80.

348 Weibl im Interview TRK-Magazin 2013, Onlineresource.

349 Vgl. Schlagenwerth 2008: 85.

350 Waltz in Schlagenwerth 2008: 86f.

### 5.2.3 Zusammenfassung: *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances*

Fällt in Bezug auf Waltz' Arbeit allgemein sowie auf die Ausstellung im Speziellen immer wieder der Begriff des Dialogs – mit den Künsten, mit dem Raum, zwischen Objekten – so scheint dieser, den Besucher nicht mitzudenken. Der Besucher kann sich wie in einer Gemäldegalerie entlang von Bildern bewegen, ihnen durch seine Bewegung eine Chronologie verleihen – in umgekehrter und dennoch ähnlicher Weise wie Duncan in ihren Stücken Reihen von Bildern an den Zuschauern vorbeiziehen ließ – aber von einem Dialog im Sinne von aufkommenden Fragen, von Rede und Gegenrede, von Austausch kann hier eher nicht gesprochen werden. Die Besucher verbleiben in der unmündigen Rolle von Statisten, von staunenden Konsumenten. So ist festzustellen, dass sich eine enorme Diskrepanz zwischen den erklärten Intentionen der Ausstellungsmacher und den in der Realität gestifteten Beziehungen auftut, oder wie Sandra Umathum bezüglich anderer aufführungs- betonter Ausstellungen festhält:

„Statt ins Auge zu fassen, was in der Museumsrealität aus dem in künstlerischen Entwürfen Angelegten resultiert und inwiefern dabei ganz Unerwartetes hervortreten kann, wird Potenzialität in der Tendenz mit Wirklichkeit gleichgesetzt und [...] von den künstlerischen Einrichtungen ohne Überprüfung auf die jeweiligen Begegnungen und Erfahrungen projiziert.“<sup>351</sup>

Auch Aufführung und Ausstellung werden entgegen der dezidierten Absicht nicht aufgelöst. Sind sie zwar nicht so strikt räumlich getrennt wie in Fullers Theater-Museum, so handelt es sich hier dennoch um ein *Neben-* und *Nacheinander* beider. Versteht Waltz Tanz entsprechend moderner Vorstellungen als flüchtige Bewegung, so wird er erst durch die Übertragung in andere Medien ausstellbar gemacht. Im Gegensatz dazu, bleiben die temporären Performances ortsspezifische Aufführungen. Damit erinnert Waltz' Ausstellung in der Art wie mediale Übertragungen zwischen Choreografie und bildender Kunst und damit illusionistische Effekte zwischen belebtem und unbelebtem Körper im Fokus stehen an das Modell des modernen Tanzes. Sie verwendet kanonisierte Formate bildender Kunst, ohne den medialen Wechsel und die historischen Konditionen zu reflektieren. Sowohl die einzelnen Exponate als auch ihre Anordnung lassen keine Reibung oder Konfrontation und damit keine Lücken zur Reflexion entstehen. Im Vordergrund steht – wie bei Duncan und Fuller – das Schöne, der Schein.

Dabei schwankt die Ausstellung, zwischen dem Anspruch eine Erfahrung von

---

351 Umathum 2011: 15.

Präsenz und einen eher dokumentarischen Überblick über Waltz' Gesamtwerk geben zu wollen. In dieser Ausrichtung passt sie sich den musealen Konventionen einer Retrospektive an, die bestimmte Aspekte des künstlerischen Schaffens in den Rang des Sehens-Werten erheben, andere unsichtbar werden lassen. So ergibt sich aus dieser spektakulären Inszenierung heraus die Frage, ob das Tanztheater damit nicht zum schönen Schein, zur musealen Ware geworden ist, wie Susanne Schlicher schon 1987 befürchtete:

„Wie und wie lange kann sich sein [gemeint ist das Tanztheater; Anm. J.O.] körperlich sprachloses Protestpotential gegen den Markt, gegen seine Vermarktung als innovative Theaterform behaupten? Wann gerät der Protest selbst zum schönen Bild, tritt zum Leid an der Geschichte der Genuß am Leiden? Wann werden Trauer- und Geschichtsarbeit nurmehr ästhetisch geleistet, ohne eine politisch-moralische Haltung des Choreographen hinter den Bildern? Wann werden die Tanztheaterstücke doch zu monumentalen Gemälden? Wann verkommen ihre Rätselhaftigkeit und der Déjà-vu-Effekt ihrer Bilder wieder zur Aura vom einmaligen, überzeitlichen Kunstwerk und zu einem neuen stilisierten Ritual?“<sup>352</sup>

### **5.3 “Retrospective“ by Xavier Le Roy und das Modell des postmodernen Tanzes**

#### **5.3.1 Die Ausstellung im Kontext von Le Roys Arbeit**

Der in Berlin lebende französische Choreograf und promovierte Molekularbiologe Xavier Le Roy hat seit Beginn der 1990er Jahre in seinen Arbeiten konsequent Fragen nach der Ontologie des Tanzes und dessen Produktions- und Präsentationsbedingungen verfolgt. Le Roys Arbeit setzt sich zusammen aus zahlreichen Soli sowie von ihm initiierten Kollaborationen mit meist unhierarchischem, kollektivem Charakter. Zudem sind in den vergangenen Jahren verschiedene Projekte in Museumsräumen entstanden.<sup>353</sup>

Seine Arbeit ist beeinflusst von Theorien des (Post-)Strukturalismus wie Debords Kritik an der ‚Gesellschaft des Spektakels‘, Barthes' Deklarierung des ‚Todes des Autors‘ oder Foucaults Analysen zur kulturell bedingten Konstruiertheit des Körpers.

---

352 Schlicher 1987: 229.

353 Dabei handelt es sich um *Production* (2010) und *Untitled* (2012, im Rahmen der Ausstellung *12 Rooms* auf der Ruhrtriennale). *Production*, das Le Roy gemeinsam mit Mårten Spånberg im Auftrag der Ausstellung *Move: Choreographing you* der Londoner Hayward Gallery konzipiert hat, geht von einer ähnlichen Situation aus wie *Retrospective*: Tänzer proben in einem Ausstellungsraum nach eigener Wahl Bewegungen ikonografischer Stücke des postmodernen Tanzes, alternativ dazu können sie mit den Zuschauern in einen Dialog treten über diese Bewegungen, über Tanz und Choreografie allgemein (vgl. Programm der Ausstellung *Move: Choreographing you* 2010/11).



Zudem hat Le Roy sich bewusst mit dem postmodernen Tanz auseinandergesetzt, unter anderem 1996 als Performer in einem Reenactment von Yvonne Rainers *Continuous Project – Altered Daily* der französischen Gruppe *Le Quatuor Albrecht Knust*. Wie beim *Judson Dance Theater* spielt die Auflösung der Trennung in Produktion und Rezeption in vielen Stücken Le Roys eine wichtige Rolle. Zudem kann für seine Arbeit, wie für die der postmodernen Choreografen, das Zusammenspiel der Faktoren Kontext, Publikum und Werk als entscheidend angesehen werden.

Mit dieser Auseinandersetzung ist Le Roy Teil einer Strömung von Choreografen, die sich seit den 1990er Jahren mit ähnlichen ästhetischen Fragen beschäftigen und mit denen er zudem auf verschiedene Weise kollaboriert hat. Dazu zählen u.a. Jérôme Bel, Meg Stuart oder Mårten Spånberg. Im Gegensatz zum modernen Tanz choreografieren sie – ausgehend von der Tatsache, dass Körper, Tanz und Choreografie heute nicht mehr ohne ihre Beziehung zum medialen Blick wahrgenommen werden können<sup>354</sup> – „An- und Einsichten des Körpers, die ihn nicht primär als Tanzenden befragen, also als ein [sic] Sich-(ästhetisch)-Bewegenden, sondern als einen Sich-(in Bild und Aktion)-Präsentierenden“<sup>355</sup>, so Huschka. Wie sie weiter ausführt, verfolgen diese Choreografen auf je unterschiedliche Weisen „Strategien der Unterbrechung, der Vermeidung und Umgehung von codierten, im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Bildern“<sup>356</sup>, wodurch sie über die postmoderne Ästhetik des anti-virtuosen Alltäglichen hinausgehen. So geht es in Le Roys Stücken um Möglichkeiten der Darstellung von Körpern, die ihre medial geprägte Bildlichkeit einerseits aufdecken, andererseits überwinden. Dazu setzt Le Roy Körper und Bewegung nicht mit Identität gleich, sondern stellt die Differenz dazwischen heraus oder mit Cvejič: „becoming-other as opposed to self-identity“.<sup>357</sup>

Choreografie definiert Le Roy als „künstlich inszenierte Handlung(en) und / oder Situation(en)“.<sup>358</sup> Damit löst er den Begriff Choreografie einerseits von seiner direkten Bindung an Tanz und Bewegung, rückt ihn aber zugleich als ‚Inszenierung‘ in die Nähe des Theaters. Einen zentralen Aspekt in Le Roys Beschäftigung mit dem theatralem Dispositiv stellt die Rolle des Zuschauers und die des Choreografen dar. Seitens der Zuschauer geht es um das Spiel mit Konventionen des Sehens und um die

---

354 Vgl. Brandstetter 2005: 68.

355 Huschka 2002: 318f.

356 Ebd.: 319.

357 Cvejič 2014c: 15.

358 Le Roys Antwort auf die Umfrage des *corpus*-Magazins zur Definition von Choreografie (Le Roy 2007, Onlineressource).

Auseinandersetzung mit Prozessen der Identifikation. Bezüglich seiner eigenen Rolle als Choreograf verfolgt Le Roy Strategien der Auflösung des Begriffes der Autorenschaft.<sup>359</sup> Die Frage der Signatur, die in der Ökonomie der Kunst eine entscheidende ist – äußert sich darin doch ein Stil, eine bestimmte nachvollziehbare ‚Handschrift‘ –, versucht er in seinen Arbeiten auf vielerlei Weise zu unterwandern.<sup>360</sup>

Ausgangspunkt von *Retrospective* war die Einladung an Le Roy von Laurence Rassel, der Kuratorin der *Foundation Tàpies* in Barcelona, in den dortigen Räumen für temporäre Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, eine Arbeit zu realisieren, die sich über den Zeitraum von drei Monaten erstreckt. Das Format der Retrospektive wurde nicht von außen an ihn herangetragen, sondern ergab sich aus Le Roys Überlegungen zu Konventionen von Theater und Museum und stellt so eine kritische Auseinandersetzung dar mit Fragen nach Dauer, Objekt- und Ereignishaftigkeit und potentiellen Beziehungen von Choreografie im musealen Rahmen. Seine anfänglichen Erwägungen zu *Retrospective* beschreibt Le Roy so:

„Ce qui m' a intéressé dans la proposition de l'espace de l'exposition ce sont les types des relations que cette espace permet à la différence que l'espace du théâtre permet. [...] J'ai eu le désir d'utiliser les choses qui étaient déjà faites pour le dispositif du théâtre et voir comment ces choses pourraient être transporter dans le dispositif de l'espace de l'exposition.“<sup>361</sup>

### 5.3.2 Die Ausstellung als ‚choreografische Maschine‘

Die Struktur von Le Roys Ausstellung wird vielfach als ‚choreografische Maschine‘<sup>362</sup> bezeichnet. Eine Maschine kann definiert werden als „Gesamtheit miteinander verbundener Teile [...], von denen mindestens eines [...] beweglich ist“<sup>363</sup> und die, darüber hinaus, durch einen bestimmten Antriebsmechanismus in Gang gesetzt wird. Goran Pristaš bringt *Retrospective* in Verbindung mit Althusser's Definition des Apparates, den dieser wie folgt beschreibt: „a sort of mechanism in which all parts, all the wheels and cogs, work together to the same end, which is obviously external to the apparatus“.<sup>364</sup> Zudem stellt Agamben in seinem Text *What is an apparatus?* fest,

---

359 Vgl. zum gesamten Absatz Cvejič 2010, Onlineresource.

360 Dazu zählen Methoden der Appropriation (wie 2007 in *Le Sacre du Printemps*, in dem er die Dirigier-Bewegungen Simon Rattles übernimmt), der Nicht-Benennung (wie in *Untitled* von 2005, wobei kein Autor genannt wird, was für große Schwierigkeiten beim Verkauf des Stückes an Theater/Festivals gesorgt hat) oder der bewussten Irreführung der Erwartungen (wie 2000 in *Xavier Le Roy*, als dessen Autor offiziell Jérôme Bel fungiert, das tatsächlich aber von Le Roy im Stile von Bel gemacht wurde).

361 Le Roy im Gespräch mit Laurent 2014, Onlineresource.

362 Vgl. Cvejič 2014c: 11 sowie Pristaš 2014: 50.

363 Maschinenrichtlinie der Europäischen Union 2006: 27.

364 Althusser zit. n. Pristaš 2014: 50.

dass der englische Begriff ‚apparatus‘ Foucaults Begriff des ‚dispositif‘ entspricht.<sup>365</sup> In diesem Sinne definiert er ‚apparatus‘ als „anything that has [...] the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions, or discourses of living beings.“<sup>366</sup> Das heißt, das Dispositiv ist eine Art Maschine, die, so Agamben, immer eine strategische Funktion verfolgt und sich innerhalb bestimmter Macht- und Wissensverhältnisse bewegt.<sup>367</sup>

Macht Agamben die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Lebewesen und Apparaten sowie Subjekten (das heißt Lebewesen, die durch die Auseinandersetzung mit Apparaten einem Prozess der Subjektwerdung unterliegen)<sup>368</sup>, so ist hier der Apparat, der die Ausstellung konstituiert, die choreografische Struktur, die sowohl Performer als auch Besucher zum essentiellen Teil der Arbeit werden lässt. Da *Retrospective* somit, wie sich zeigen wird, in ähnlicher Weise wie Arbeiten des *Judson Dance Theater* Produktion und Rezeption zu einer untrennbaren Einheit verflücht, scheint eine getrennte Betrachtung dieser Aspekte unzweckmäßig. Daher möchte ich, um beim Bild der Maschine zu bleiben, zunächst Performer, Besucher sowie die Gestaltung von Raum und Zeit als Elemente betrachten, die der ‚Maschine‘ zugrundeliegen. Anschließend soll es um die Frage gehen, was genau diese Maschine produziert.

### 5.3.2.1 Die Elemente der ‚choreografischen Maschine‘

#### a) Performer

Essentiell für *Retrospective* ist zunächst Le Roys Entscheidung, seiner üblichen Arbeitsweise im Rahmen der Ausstellung treu zu bleiben, das heißt, ausschließlich mit Performern zu arbeiten.<sup>369</sup> Räumlicher Ankerpunkt der ‚Maschine‘ sind vier Stationen, an denen die Performer agieren.<sup>370</sup> Diese Raumpunkte sind wie auf einem

---

365 Vgl. Agamben 2009: 1.

366 Ebd.: 14.

367 Vgl. ebd.: 3.

368 Vgl. ebd.: 14.

369 Vgl. Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014a: 245. Damit agiert er in einem ähnlichen Feld wie Tino Seghal, der in seinen ‚konstruierten Situationen‘ in Museen oder Galerien Menschen unterschiedlichsten Alters nach bestimmten Protokollen mit den Besuchern Gespräche führen lässt. Le Roys Arbeit unterscheidet sich davon entscheidend durch ihre genaue raum-zeitliche Anordnung, kurz: durch ihre *choreografierte* Struktur.

370 Wie bereits unter 2.2 beschrieben, gibt es zudem einen zweiten Raum, ‚the factory‘ genannt, in dem man frei mit den Performern sprechen kann und auch das audiovisuelle Archiv von Le Roys Arbeiten konsultieren kann. In dem Raum soll sich eine vierte Art der Zeit entfalten: die der Konversation (vgl. Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014a: 248). Darüber hinaus wird in einem dritten Raum eine Bearbeitung des Stücks *Untitled* (2005) gezeigt: in dem dunklen Raum liegen mit dunklem Stoff überzogene Puppen, die Le Roy in einem ebensolchen Kostüm zu unangekündigten Zeiten manipuliert.

horizontal gekippten Uhrenblatt auf der vollen, viertel, halben und dreiviertel Stunde des Raumes angesiedelt. Dort finden Aktionen statt, die mit musealen Arten der (Re-)Präsentation einerseits, mit unterschiedlichen Zeitlichkeiten andererseits verbunden sind: der filmische Loop, der eine zirkuläre, sich wiederholende Zeit impliziert; das Bild oder die Skulptur, die eine statische, kontinuierliche Präsenz darstellen; die Narration, deren Zeit linear von einem Anfang zu einem Ende verläuft.<sup>371</sup> Wie bereits unter 2.2 beschrieben, können die Performer an den entsprechenden Positionen aus einem ‚Set‘ festgelegter Haltungen und Bewegungssequenzen aus Le Roys *Soli* wählen. An den beiden der Narration vorbehaltenen Stationen zeigen sie ihre persönliche Retrospektive von Le Roys Arbeit. Das heißt, sie zitieren Teile seiner *Soli*, um anschließend anekdotisch von ihrer Beziehung zu diesen zu berichten. Gesten, Bewegungen und Sprache werden hier somit als gleichwertige, dem Körper entspringende Äußerungen *choreografiert*, weshalb Christophe Wavelet *Retrospective* als ein ‚System der Äußerungen‘<sup>372</sup> bezeichnet. Bewegung und Sprache schreiben sich in Raum und Zeit ein und kreieren so, laut Wavelet, eine Materialität der Verflechtung.<sup>373</sup> Wie schon beim *Judson Dance Theater* werden Sprache, Tanz und Nicht-Tanz hier als gleichwertige ‚modi operandi‘ der Performer verstanden. Sie *denken* in Bewegung und Sprache.

Indem Le Roy die Retrospektive seiner Arbeiten an die Performer delegiert (anstatt Videos, Fotos oder andere Medien zu verwenden, um seine Arbeit zu repräsentieren), macht er sie zu (Ko-)Autoren der Konstruktion seiner Vergangenheit oder wie er sagt: „,je‘ étai un autre.“<sup>374</sup> Die Struktur dieser persönlichen Retrospektiven ist dabei angelehnt an Le Roys Lecture-Performance *Product of Circumstances* (1999). Darin zeichnet er im Modus des Sagens und Zeigens seinen Werdegang vom Molekularbiologen zum Choreografen nach. Ein solches Erzählen ist, wie Brandstetter hervorhebt, immer gekennzeichnet vom „Spiel mit dem Nicht-Spiel, [...] im Wissen freilich um den Rahmen, der dieses Erzählen doch immer schon als performativ konstituiert.“<sup>375</sup> Dementsprechend geht es auch in *Retrospective* nicht um eine vermeintliche Authentizität der Biografien der Performer, sondern um ein anekdotisches Erzählen, das *Bezüge* zwischen ihren Geschichten, Le Roys Arbeiten und

---

371 Vgl. Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014b: 27f.

372 Vgl. Wavelet 2014: 62: „a system of utterances“.

373 Vgl. Ebd..

374 Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014a: 266.

375 Brandstetter 2005b: 126.

Besuchern produziert.<sup>376</sup> Im ursprünglichen Sinn des Wortes „Anek-doton“, als dem „noch nicht Veröffentlichte[n]“<sup>377</sup>, stellt die Anekdote die „kleinste[ ] historiographische Einheit“<sup>378</sup> dar, die die totalisierende, teleologische Geschichtsschreibung zu unterbrechen vermag. Als *story* im Verhältnis zur *history* bewegt sie sich so gleichzeitig innerhalb und außerhalb des historischen Kontextes.<sup>379</sup> Auf diese Weise choreografiert *Retrospective* eine Kakophonie von Stimmen, die, ausgehend von Le Roys Soloarbeiten, eigene und fremde Geschichte(n) zu einer unhierarchischen historischen Montage zusammentragen. Wie einer der Performer in Anlehnung an Foucault schreibt, treten ihre Körper dabei als durch und durch von der Geschichte Beschriebene hervor.<sup>380</sup> So werden hier, mit Rebecca Schneider, die Körper der Performer selbst als Archiv verstanden. Ein Archiv, das in die ‚Knochen‘ eingeschrieben ist und durch das ‚Fleisch‘ immer wieder aktualisiert wird. Das Erzählen und das Tanzen werden zu Handlungen, in denen sich im Sinne Diana Taylors Idee des ‚Repertoires‘, das Nicht-Schriftliche der Gesellschaft zeigt, bewahrt und erneuert.

Indem *Retrospective* Le Roys Soloarbeiten im Spiegel dieser historisch und kulturell geprägten körperlichen Archive zeigt, werden seine Stücke als Teil eines bestimmten gesellschaftlich-historischen Kontextes markiert. Dies wird umso evidenter, als die Performer mit jedem Ort, an dem *Retrospective* organisiert wird, wechseln: es sind stets andere, lokale Tänzer, die Le Roys Arbeiten aus ihrem speziellen kulturellen Hintergrund heraus reflektieren. Mit den biographischen Erzählungen offenbart sich so ein gesellschaftliches Spektrum an körperlichen Prägungen, Normen, Idealen. Es stehen weder die individuellen Anekdoten der Tänzer noch Le Roys Arbeit im Fokus, sondern der sie verbindende historische Kontext. Eine solche Verbindung biographischer und (tanz-)historischer Elemente lässt, wie Pristaš in Anlehnung an Marko Kostanić schreibt, das ‚choreografisch Unbewusste‘ hervortreten.<sup>381</sup> Den Begriff entlehnt Kostanić der Bezeichnung des ‚optisch Unbewussten‘ bei Benjamin. Das heißt, in ähnlicher Weise wie die Fotografie, laut Benjamin, das ‚optisch Unbewusste‘ sichtbar machen kann, wird durch *Retrospective* das Choreografische als immanent, aber unbewusster Teil gesellschaftlicher Realität bestimmt, oder mit Kostanić:

„Articulating choreography as a structural moment of operation in other, non-dance social

376 Vgl. Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014a: 265: „My concern is to trigger contextualization and subjectivation related to the moment, and not to bring the personal of the performer out.“

377 Brandstetter 2005b: 121.

378 Ebd.: 121. Brandstetter bezieht sich dabei auf Joel Fineman.

379 Vgl. Brandstetter 2005b: 120f.

380 Vgl. Galí 2014: 293.

381 Vgl. Pristaš 2014: 52f.

fields not only casts a different light on those places from which it has been extracted, but also establishes a framework for different ways of writing the history of dance. It is a double method of cancelling the unconscious in the supposed detachedness of choreography from the historical and social reality.<sup>382</sup>

Für die Performer selbst eröffnet die Tatsache, dass es weniger um Fakten als um den Akt des Erzählens als solchen geht, die Möglichkeit, ihre Biografien zu fiktionalisieren, statt sie (und damit sich) zum Objekt der Performance zu machen. So schreibt Ben Evans, einer der beteiligten Tänzer:

„By being asked to objectify aspects of our lives, we are given the chance to fictionalize ourselves, as subjects. We – the subjects – become almost unimportant as individuals. [...] what is said and done in the exhibition is less important than the fact that we say and do it.”<sup>383</sup>

Indem die Performer die Gelegenheit erhalten sich von ihrer Biografie zu distanzieren, ihre Identität (immer neu) zu konstruieren<sup>384</sup>, obliegt ihnen eine emanzipatorische Kraft. So werden sie zwar einerseits zu Objekten der Ausstellung, behalten in ihrer Entscheidungs- und Gestaltungsfreiheit aber stets eine Qualität der Subjektivierung bei. In diesem Sinne sucht Le Roy in *Retrospective* auch nach Arten der Objektwerdung, die nicht eine Form der Unterordnung bedeuten:

„I'm also interested in questioning the extent to which becoming an object isn't simply 'bad,' depending on the decision that you make. Instead, in which situations does becoming an object offer another kind of subjectivation, rather than a simple subjection or subjugation to a rule?”<sup>385</sup>

## **b) Besucher**

Neben den Performern sind die Besucher essentieller Teil der ‚choreografischen Maschine‘. Der ‚Vertrag‘, der zwischen Besuchern und Performern geschlossen wird, macht von Beginn an deutlich, dass der Besucher mit in das Geschehen eingebunden ist. So stellen die Besucher nicht nur den ‚Antriebsmechanismus‘ von *Retrospective* dar, auch werden die persönlichen Retrospektiven der Performer durch die Reaktionen *von* sowie Gespräche *mit* Besuchern im Laufe der Ausstellung angereichert und erweitert. Mit jedem neu eintretenden Besucher brechen begonnene Geschichten ab, werden Bewegungsfolgen angehalten, drehen sich die ‚Räder‘ der ‚Maschine‘ weiter hin zu neuen Konstellationen, Anekdoten, Bewegungen. Es entsteht eine Ästhetik der

---

382 Kostanić zit. n. ebd.: 52.

383 Evans 2014: 302f.

384 Vgl. Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014a: 266: „each performer should also try to become something other than what they usually are, but not necessarily or exclusively by impersonating somebody else”.

385 Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014a: 250.

Montage, der Diskontinuität, des ‚Samplings‘ von Bewegungen, Haltungen, Erzählungen, Gesprächen.

Entgegen theatraler und entsprechend musealer Konventionen wird der Besucher hier als Individuum angesprochen. Als ein Individuum, das sich seine eigene Zeit und seinen eigenen Raum kreiert, das selbst über Nähe, Distanz und Dauer entscheiden kann. Le Roy beschreibt diese Einbindung so:

„The word is 'implication'. Even with a certain passiveness, a spectator acts on the situation. [...] But it's a very delicate border because it's not about asking them to participate, and I don't ask them to make the work. There is something that is proposed to them, something that preexists but will be transformed by their presence.“<sup>386</sup>

So partizipiert der Besucher hier allein durch seine leibliche Anwesenheit. Mit anderen Worten: es gibt keine Unterscheidung zwischen agierenden und nicht-agierenden Besuchern. Jeder Einzelne ist sowohl für seine eigene Erfahrung als auch für die Situation als Ganze mit verantwortlich.<sup>387</sup>

Erfährt der Besucher die Ausstellung zwar individuell, so wird er – wie alle Anwesenden – als konstitutiver Teil der Arbeit gleichzeitig mit ausgestellt: den Blicken von Performern und Besuchern. Er wird zu einem Individuum unter anderen Individuen, die sich in einem ständigen Austausch, in einem ‚offenen System‘ befinden. Diese vielfältigen, unvorhersehbaren Beziehungen, die die choreografische Struktur zwischen den Anwesenden evoziert, bezeichnet Le Roy als ‚choreographies of exchange‘<sup>388</sup>.

### c) Raum und Zeit

Wie aus den vorhergehenden Betrachtung deutlich wird, kreiert die Choreografie der Ausstellung ein *aufführungstypisches*, autopoetisches System, da die Kontrolle über die Situation *sowohl* Performern *als auch* Besuchern obliegt. Zugleich sorgt das Ineinandergreifen der Handlungen von Besuchern und Performern für einen ständigen Wechsel von Nähe und Distanz, einer ‚elasticity of perspective‘<sup>389</sup>, so Le Roy.

Ist ein autopoetisches System auf das räumliche und zeitliche Miteinander von Performern und Zuschauern angewiesen, orientiert sich die zeitliche Struktur von *Retrospective* an Konventionen des Ausstellens, indem ihre Zeitlichkeit über die blo-

---

386 Ebd.: 260.

387 Vgl. Le Roy im Gespräch mit Cvejic 2014b: 9: „from your action you produce experience.“

388 Ebd.: 19.

389 Ebd.: 20.

Be Präsenz des Besuchers hinausweist.<sup>390</sup> Als substanzieller Teil der Ausstellung kann der Besucher diese nie in ihrer Gänze erfahren.

Damit könnte man sagen, dass die ‚choreografische Maschine‘ dieser Ausstellung fern jeder Zweckorientiertheit verschiedene, simultan existierende Zeiten produziert: Zeit, die zurück in die Geschichte verweist; Zeit, die in die Zukunft, auf den Prozess der Ausstellung selbst deutet; aber auch Zeit, die der Besucher investieren muss, um *Retrospective* überhaupt erfahren zu können. In diesem Sinne konstatiert Le Roy:

„Time implies patience too, patience with not knowing what something will or can become. [...] this type of uncertainty is also connected to the fear that exists in our society about production in general, which informs the time of production. One hardly invests without knowing what one invests for, what the end of it will be.“<sup>391</sup>

*Retrospective* ist demnach ein stetiger Prozess, ein ‚Zwischen‘, das zu keinem Zeitpunkt fixiert werden kann. Im Sinne von Le Roys Verständnis von Choreografie als inszenierter Situation könnte man sagen, dass die ‚choreografische Maschine‘ kontinuierlich Situationen produziert, die immer gleich und immer anders sind. Mit dieser Verquickung der zeitlichen Konventionen von Ausstellung und Aufführung unterwandert Le Roy hier das Paradigma der Flüchtigkeit des Tanzes. Vielmehr situiert *Retrospective* Tanz, im Sinne Lepeckis, als eine Praxis, die sich von der Vergangenheit in die Zukunft erstreckt; die im gegenwärtigen Moment nicht vergeht, sondern wächst<sup>392</sup>; oder wie Pristaš es mit einer Analogie zur Fotografie beschreibt: „Le Roy's choreography is a high-resolution choreography that operates not in terms of harmonies or compositions but in terms of a long exposure time to a problem.“<sup>393</sup>

Ausstellung und Aufführung werden auch in der räumlichen Beschaffenheit von *Retrospective* miteinander verwoben. So wird der konkrete Ort des Museums – im Sinne de Certeaus – vom Raum der Performance überlagert. Der Raum, den Performer und Besucher im Ort der Ausstellung schaffen, lässt nicht nur das Element der Theatralität in Erscheinung treten, sondern bringt auch die Unterscheidung in Aufführung und Ausstellung ins Wanken.<sup>394</sup> Die Konventionen von Aufführen und Ausstellen werden hier somit weder in ihrer zeitlichen noch räumlichen Verfasstheit aufgehoben, sondern bis zur Unkenntlichkeit miteinander verknüpft.

---

390 Vgl. Cvejić 2014a: 257.

391 Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014b: 30.

392 Damit ist *Retrospective* (wenn auch ungleich kürzer) vergleichbar mit John Cages Projekt *Organ<sup>2</sup>/ASLSP* in Halberstadt, wobei das gleichnamige Orgelstück über 639 Jahre gedehnt so langsam wie möglich gespielt wird und damit das Paradigma der Flüchtigkeit von Musik grundlegend in Frage stellt.

393 Pristaš 2014: 51.

394 Vgl. Pristaš 2014: 53.



### 5.3.2.2 „Choreographies of exchange“<sup>395</sup>

Es stellt sich die Frage, was die ‚choreografische Maschine‘ der Ausstellung ‚produziert‘ und was hier demzufolge überhaupt ausgestellt wird. Wie sich gezeigt hat, ist *“Retrospective“ by Xavier Le Roy* keine Retrospektive seiner Stücke im konventionellen Verständnis des Begriffs. Vielmehr dienen Le Roys *Soli* als Katalysatoren, um ein Geflecht heterogener Begegnungen in Erscheinung treten zu lassen. So erklärt Le Roy selbst: „‘Rétrospective‘ is a new work. [...] I really don't see it as a retrospective of my works.“<sup>396</sup>

Formell gesehen produziert *Retrospective* ein Hybrid zwischen Ausstellung und Aufführung. Das Produkt der ‚choreografischen Maschine‘ ist ‚weder-noch‘ und ‚sowohl-auch‘ Ausstellung und Aufführung. In ähnlicher Weise bindet der Bezug zum Format der Retrospektive die Arbeit in den Kontext des Kunstbetriebs ein, um dessen Konventionen zugleich – mit den beschriebenen Strategien – zu unterwandern. Le Roy löst so tradierte Präsentationsformen von Tanz und bildender Kunst auf, indem er gerade ihre spezifischen Kontexte und Charakteristika reflektiert und miteinander verwebt. In diesem Sinne bezeichnet Peter Osborne *Retrospective* als eine dialektische Arbeit<sup>397</sup>, die sich im diskursiven und institutionellen Feld der bildenden Kunst bewegt und damit Tanz selbst als zeitgenössische Kunst präsentiert.<sup>398</sup>

Produzieren Dispositive bzw. ‚Apparate‘ immer bestimmte Machtverhältnisse, so sorgt auch die ‚choreografische Maschine‘ von *Retrospective* – wie alle räumlichen Gefüge – für eine ordnende Struktur. Aber gerade durch die Offenlegung der choreografischen Anordnungen ist sie, wie Cvejić vermutet, offen für Handlungsspielräume von sowohl Besuchern als auch Performern: „because of this clarity, it allows modification – parallel actions under, through, or beside the machine.“<sup>399</sup> Zu dieser Transparenz trägt des Weiteren das Offenlegen der unterschiedlichen Arbeitsschritte der Performer bei, die – in ähnlicher Weise wie in Rainers *CP-AD* – performen, Sequenzen proben, (informelle) Gespräche mit Besuchern führen.<sup>400</sup> Zudem erhalten die

395 Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014b: 19.

396 Ebd.: 25.

397 Interessant ist hier die ursprüngliche Bedeutung der Dialektik, als einer besonderen Art des Dialogs. Der Philosoph Jürgen Villers weist auf die bei Platon im Begriff der Dialektik enthaltene Jagdmetaphorik hin: „Damit wird [...] nahegelegt, dass es sich bei der Dialektik – wie bei der Jagd – um eine Tätigkeit handelt, [...] die – wie jedes Gemeinschaftsunternehmen – nur durch kooperative Zusammenarbeit aller Beteiligten zu einem erfolgreichen Ende geführt werden kann, die weiterhin List bzw. Verstellung erfordert.“ (Villers 2005: 301f).

398 Vgl. Osborne 2014: 104 sowie 106: „generic art 'made of dance'“.

399 Cvejić 2014b: 22.

400 Vgl. Le Roy im Gespräch mit Cvejić 2014a: 254. Diese verschiedenen Arbeitsschritte sind wie beschrieben über die Räume der Ausstellung verteilt.

Performer durch die diversen ‚modi operandi‘ innerhalb der Arbeit, durch ihr ‚System der Äußerungen‘ im wahrsten Sinne des Wortes eine Stimme. So kann hier festgehalten werden, dass *Retrospective* zu einer Emanzipation von Performern und Besuchern führt, die sich in einer ‚Choreografie des Austauschs‘ begegnen.

Dieser ‚choreografische Apparat‘ entwirft damit ein Machtverhältnis der Ebenbürtigkeit und des anderen, aber gleichwertigen Wissens. Wie eine Maschine gerade *unterschiedliche*, ineinandergreifende Teile braucht, um sich bewegen zu können, so funktioniert die Ausstellung nur durch das Miteinander heterogener, aber *gleichwertiger* Teilnehmer. So könnte man sagen, dass *Retrospective* mit der Überlappung der Dispositive von Ausstellung und Aufführung eine Art utopisches Dispositiv produziert, das Besucher wie Performer im Sinne Jaques Rancières ‚emanzipiert‘<sup>401</sup>. Rancière sieht die konventionelle hierarchische Opposition von aktiven, beweglichen, wissenden Individuen einerseits und passiven, unbeweglichen, unwissenden, nur im Kollektiv Existierenden andererseits als ‚Allegorie der Ungleichheit‘<sup>402</sup>. In der Aufhebung dieser Aufteilung, in der Umverteilung der angestammten Territorien und Wissensverhältnisse liegt für Rancière das Potential zur Emanzipation von sowohl Zuschauern als auch Performern bzw. unser aller als Teile der Gesellschaft, die wir immer auch Zuschauer, Schüler, Zuhörer sind.<sup>403</sup> Nicht die Umkehrung der Rollen – das Zum-Akteur-werden – emanzipiert den Zuschauer<sup>404</sup>, sondern seine Anerkennung als ernstzunehmendes, dem Performer ebenbürtigen Individuum. So geht es nicht um ein Gleichmachen, ein Auflösen von Unterschieden, sondern um eine *Gleichwertigkeit*. Demzufolge ist, so Rancière, immer ein Medium nötig, das eine Distanz zwischen Performern und Zuschauern schafft, sie gleichzeitig trennt und verbindet.<sup>405</sup> In diesem Sinne fungiert hier die ‚Choreografie- und Ausstellungsmaschine‘ als ein Medium, das Performer und Besucher als gleichwertige, denkende und selbstbestimmt handelnde Individuen ins Spiel bringt. Dieser Begriff von Gleichheit ist essenziell für Le Roys Ausstellung und zieht sich durch alle Phasen der Arbeit. Die Qualität des einander Zuhörens, der Dialog, der Le Roys Zusammenarbeit mit den Performern prägt, setzt sich, wie beschrieben, im Miteinander der Ausstellung fort

---

401 Vgl. Rancière 2007: *The emancipated spectator*.

402 Vgl. ebd.: 277.

403 Vgl. ebd.: 279: „This is what emancipation means: the blurring of the opposition between those who look and those who act, between those who are individuals and those who are members of a collective body.“

404 Vgl. ebd.: 277: „the positions can be switched but the structure remains the same“.

405 Vgl. ebd.: 279.

und stellt so letztendlich ein weit über die Sphäre der Choreografie hinausreichendes politisches Potential dar. Oder wie Le Roy selbst es beschreibt:

„It is a matter of questioning and through this questioning of explaining oneself to others and listening to every one so as to foster a work of equality. This particular mode of speaking and listening is decisive. [...] When you work with others, their real presence requires a readiness to listen, an attentiveness – in short, a sharing. [...] What sharing are we talking about? What kinds of sharing do we want to promise each other and aim for together? It's the whole question of a certain type of politics that is being played out here, whether we are dealing with the working process, the protocol of experience, the piece in gestation, or a 'living together'.“<sup>406</sup>

### 5.3.3 Zusammenfassung: *“Retrospective“ by Xavier Le Roy*

Scheint die Ausstellung durch ihren Titel zunächst eine Rückschau auf die Vergangenheit zu suggerieren, so stellt sich der Name bei genauerem Hinsehen als ein Spiel mit dem Kontext und damit *“Retrospective“ by Xavier Le Roy* als *neues* Stück heraus.<sup>407</sup> Le Roy untergräbt das Prinzip der Autorenschaft einer Retrospektive, indem er die Reflexion seiner Arbeiten an andere Performer delegiert. Damit produziert die Ausstellung eine anti-elitäre, unhierarchische Geschichtsschreibung. Die Ausstellung lässt – entgegen musealer Konventionen des Sichtbarmachens von Sehens-Wertem sowie dem Aufscheinen der erkennbaren ‚Signatur‘ des Künstlers – eine Vielzahl von Stimmen aufscheinen, die eine ‚Elastizität der Perspektive‘<sup>408</sup> erzeugen. So findet hier, wie auch in Arbeiten des postmodernen Tanzes, mit dem Aufgreifen von Alltäglichem eine Durchdringung von Kunst und Leben statt, die mit Pristaš bzw. Kostanić das ‚choreografisch Unbewusste‘ zum Vorschein bringt.

*Retrospective* greift in seiner Beschaffenheit essentielle Aspekte des Modells des postmodernen Tanzes auf und führt sie, wie ich meine, weiter. Wie schon die postmodernen Choreografen den Kontext und dessen Rollenverteilungen reflektiert haben, verbinden sich hier durch das reflexive Spiel mit den Konventionen des Kontextes Aufführung und Ausstellung zu einer neuen, hybriden Form. So passt Le Roy seine Arbeit nicht an museale Konventionen an, sondern nutzt den Rahmen des Museums, um die Begriffe von Tanz und Choreografie in der Reibung mit zeitlichen und räumlichen Konventionen des Ausstellens zu erweitern, wie es auch schon Dunn, Forti und andere postmoderne Choreografen verfolgt haben. Damit setzt er die bereits von Tänzern aus dem Umfeld des *Judson Dance Theater* erreichte Auflösung der Bin-

---

406 Le Roy zit. n Wavelet 2014: 76.

407 Dies ist auch schon im Titel angelegt, wenn es heißt, dass es eine Retrospektive *von* und nicht *über* Le Roys Arbeit ist.

408 Vgl. Le Roy im Gespräch mit Cvejic 2014b: 20.

dung des Tanzes an das Theater fort (das Aufscheinen von Theatralität wird hier allerdings nicht verhindert). So wird Tanz selbst zu bildender Kunst ohne deren konventionelle Materialität anzunehmen.

Entsprechend der postmodernen Idee von Choreografie als dem ‚Ausführen von (Spiel-)Regeln‘, fungiert die ‚choreografische Maschine‘ als ordnende Struktur, die potentielle Handlungen, verschiedenartige Äußerungen und darüber hinaus Situationen der Begegnung produziert. Indem die Choreografie der Ausstellung Produktion und Rezeption untrennbar miteinander verwebt, wird der Prozess zum Produkt. In der Weise, wie dieser choreografische Prozess die Besucher nicht nur als partizipierende, sondern als konstituierende, ernstzunehmende Individuen umfasst, weitet *Retrospective* die postmoderne Idee einer unhierarchischen, kollektiven Zusammenarbeit von den Performern auf die Zuschauer aus.

## 6. Fazit und Ausblick

Ziel dieser Arbeit war es, mit den aktuellen Ausstellungen *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances* sowie „*Retrospective*“ by *Xavier Le Roy* zwei divergierende Modelle der Positionierung von Tanz im Museum vorzustellen und deren Bezüge zu historischen Praktiken des modernen bzw. postmodernen Tanzes aufzuzeigen. Zentral stand dabei die Frage nach Möglichkeiten eines produktiven Verständnisses des Mediums der Ausstellung für den Tanz sowie nach der Rolle, die Choreografie dabei einnehmen könnte.

Wie dargestellt wurde, geht es im Museum um Sichtbarkeit. Das Museum ästhetisiert, was in ihm erscheint, und exponiert es als *Sehenswürdiges*. Eine Ausstellung als Medium, in dem sich das Museum präsentiert, kann dabei als Spiegel der Gesellschaft verstanden werden. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts haben sich wie gezeigt wurde Ausstellung und Aufführung in den Künsten immer mehr angenähert. Und auch der Fokus der Museen hat sich seit Ende des Jahrhunderts vom Objekt auf performative, relationale Inszenierungen verschoben. So wurde konstatiert, dass Tanz und Performance selbst zum musealen Objekt geworden sind. Damit wurde die Frage, ob Tanz ausgestellt werden kann *ohne* kommerzialisiert bzw. musealisiert zu werden, umso evidentier.

Die Akzentuierung beweglicher Beziehungen in Ausstellungen kann zudem interpretiert werden als eine veränderte Position des Subjekts im Spiegel produktiver-

ökonomischer Verschiebungen der letzten Jahrzehnte. Damit wird das Choreografische nicht nur zu einem Sinnbild gesellschaftlicher Relationen, sondern erfährt auch Bedeutung als Praxis des Kuratierens von Ausstellungen.

Entsprechend des Modells des modernen bzw. postmodernen Tanzes hat sich gezeigt, dass die jeweilige Ontologie des Tanzes und damit das Verständnis von Choreografie ein essentielles Kriterium für seine Situierung im Museum zu sein scheint. Der moderne Tanz bindet die Choreografie an den Tanz, der als flüchtige, im Moment des Entstehens bereits wieder vergehende Bewegung verstanden wird. Damit scheint Tanz als solcher nicht ‚ausstellbar‘ zu sein im Sinne musealer Konventionen der Präsentation. Dies impliziert für eine ‚Ausstellung‘ des Tanzes eine Aufspaltung in temporäre Tanzaufführungen einerseits, eine Übertragung in andere, ‚ausstellbare‘ Gattungen andererseits. Damit treten Tanz und bildende Kunst in ein zeitliches Verhältnis von vorher-nachher. Tanz-Ausstellung und Tanz-Aufführung existieren im Museum so neben- und nacheinander. Der Tanz wird in Formaten der bildenden Kunst gleichsam archiviert und kann damit in seiner Gerinnung zum Bild und Markenzeichen musealisiert und kommerzialisiert werden. Galten Einmaligkeit und Originalität eines Kunstwerks als Paradigma der Moderne, die den Wert des Werkes bestimmten, so könnte unterstellt werden, dass sich der ‚Hunger‘ der Museen nach Tanz zum Teil aus einem Verständnis von diesem speist, das genau jene einmalige, flüchtige Ereignishaftigkeit des lebenden, bewegten Körpers hervorhebt; ein Körper, der, wie dargestellt, entsprechend des Modells des modernen Tanzes, immer auch mit Attributen wie ‚authentisch‘ oder ‚wirklich‘ besetzt wird und damit im ‚Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit‘ die Sehnsucht nach einem ‚originalen Objekt‘ zu erfüllen scheint. Aus dieser Perspektive wird der Tanz im Museum nur zu einem anderen, ästhetischen Objekt.

Demgegenüber wird Tanz im postmodernen Modell als eigenständige Kunstform verstanden, die, befreit von ihrer unbedingten Bindung an Bewegung und theatrale Konventionen, zu einem Denken *über* und *mit* Bewegung und Körper wird. Tanz, der nicht durch eine bestimmte Form markiert wird, sondern durch den Kontext, der nicht unterscheidet zwischen Bewegung und Nicht-Bewegung, führt schließlich auch zu einer anderen Bestimmung von Choreografie. Diese kann - als ‚erweiterte Praxis‘ - verschiedenste Formen der Äußerung in Erscheinung treten lassen. Tanz ist eine davon. Diese Ausweitung des Verständnisses von Tanz und Choreografie impliziert, wie beschrieben, nicht nur eine andere Sicht auf die Materialität des Tanzes, sondern

auch auf seine Vergänglichkeit, was weitreichende Konsequenzen für seine Situierung im Medium der Ausstellung hat. Denn nicht in einem Insistieren auf der Flüchtigkeit des Tanzes liegt, wie ich meine, das Potential des Tanzes im Museum, sondern, rekurrierend auf Siegmund und Lepecki, in einem Anerkennen der ihn konstituierenden abwesenden Elemente; in einer Ausdehnung der Auffassung von Gegenwart als nicht vom Vergangenen zu Trennendes; in einem Verständnis von Präsenz, in der Anwesendes wie Abwesendes als gleichermaßen *gegenwärtig* betrachtet werden. In diesem Sinne schreibt Isa Wortelkamp:

„Nicht die Anwesenheit, sondern die Abwesenheit führt zu einer Infragestellung des Lebens und der Verlebendigung des Museums durch den Tanz. Sie lässt auch der Leere Raum – hält sie offen für die Bewegung des Betrachters. Vielleicht liegt an dieser Leerstelle der Raum für den Tanz im Museum.“<sup>409</sup>

Ein solches Verständnis von Tanz würde nicht nur den beschriebenen Bruch mit der Vergangenheit als Voraussetzung des Sammelns und Ausstellens unterwandern, sondern auch das museale Paradigma der Sichtbarkeit. Denn Tanz auszustellen würde so bedeuten, mit dem Sichtbaren auch das Nicht-Sichtbare, Abwesende hervorzuheben, so dass durch die entstehenden Lücken jenes ‚choreografisch Unbewusste‘ hindurch schimmern könnte, das den Tanz mit dem Leben als solchem verbindet.

Vorraussetzung dafür scheint jedoch eine profunde Auseinandersetzung mit den im hybriden Raum des Museums anwesenden Elementen zu sein. Denn, wie Wortelkamp in Bezug auf die von Waldenfels geforderten „offenen und durchlässigen Institutionen, in denen Ordnungen gestiftet und verändert und nicht aufbewahrt und gesichert werden“<sup>410</sup>, hervorhebt, „[n]icht in der Wiederholung und Bestätigung einer musealen Ordnung und ihres Ortes, sondern in der Befragung und Verlagerung dieser“<sup>411</sup> liegt das Potential des Tanzes im Museum. Dem möchte ich hinzufügen, dass eine solche ‚Verlagerung‘ nicht misszuverstehen ist mit einer Auflösung der einzelnen Künste, sondern im Gegenteil, in einer Konfrontation der den Künsten eigenen Konventionen der Präsentation zu liegen scheint. So weist Mårten Spångberg darauf hin, dass eben gerade die Übertragung der dem Tanz eigenen Mittel in den Kontext des Museums produktive Reibungen hervorrufen könnte:

„Remember, to do something specific in the museum has nothing to do with becoming a visual artist, [...] it is important to remain a choreographer or dancer. It is in this space of tension that something potentially can happen“.<sup>412</sup>

---

409 Wortelkamp 2010: 64.

410 Waldenfels zit. n. Wortelkamp 2010: 65.

411 Wortelkamp 2010: 65.

412 Spångberg 2013: 3, Onlineresource.

Eine unkritische Anpassung an museale Arten des Sichtbarmachens hat nicht zuletzt auch Konsequenzen für die Position der Besucher, denen (häufig entgegen der kuratorischen Absichten) der ‚Stillstand‘ droht, wie Isa Wortelkamp herausstellt:

„Tanz, der dem Ort und dieser Ordnung eines Museums folgt, erscheint selbst als Teil einer unbewegten und unbelebten Ausstellung. Er führt nicht nur zu seiner eigenen, sondern auch zur Musealisierung des Besuchers, dem beim Anblick des Tanzes der Stillstand droht. Je größer das Spektakel, desto größer auch die Stagnation.“<sup>413</sup>

Eine Ausstellung weitet durch ihre freie Begehbarkeit und die - im Vergleich zur Aufführung - gedehnte Zeitlichkeit nicht nur den Handlungsspielraum der Besucher, sondern damit auch die Idee des Choreografischen auf diesen aus. Dadurch wird die Frage nach seiner Adressierung eine Essentielle. Wird Choreografie wie im Modell des modernen Tanzes als bewusste Gestaltung von Raum und Zeit verstanden, die als fertiges Produkt rezipiert werden kann, so wird sie in ihrer Ausweitung auf die Ausstellung zu einer Handlungsanweisung für den Besucher. Im hergebrachten Sinne einer Vorschrift legt sie eine Sukzession von Wegen nahe, eine Führung, die auf einem Unterschied des Wissens basiert. Der Besucher droht damit zum schlicht nachvollziehenden Konsumenten zu werden. Stellen Raum und Zeit dagegen nach postmodernem Verständnis strukturelle Bedingungen dar, die mit jedem neuen Besucher erst noch verwirklicht werden müssen, so wird Choreografie in der Ausstellung zu einem Ordnungsprinzip, das Begegnungen produzieren kann. Choreografie in diesem Sinne schreibt nicht vor, sondern schlägt vor, bietet (Wahl-)Möglichkeiten an und überträgt die Verantwortung auf alle Beteiligten. Ein Verständnis des Besuchers als ernstzunehmendes, eigenwilliges und konstitutives Element der Ausstellung, der diese durch seine körperliche Anwesenheit liest, der den Raum erst durch seine Schritte (mit-)gestaltet, könnte die dem Museum zugrunde liegende Idee der Erziehung umformen zu jener „*Schule[] des Sehens*, die unseren Blick einübe[] für neue Erfahrungen“<sup>414</sup>, wie Waldenfels sie entwirft. Eine solche ‚Schule‘ verstünde, mit Waldenfels, das Sehen immer auch als Tätiges, Kinästhetisches, Synästhetisches, Kommunikatives und nicht zuletzt Produktives: „Das Sehen, das einem Tun entspringt, verwandelt sich zurück in ein Tun, der ursprüngliche Nexus von Auge und Hand beginnt sich wiederherzustellen.“<sup>415</sup> Fern der konventionellen Hierarchie eines

---

413 Wortelkamp 2010: 63.

414 Waldenfels 1990: 235f., Herv.i.O..

415 Ebd.: 237.

Lehrer-Schüler- bzw. Performer-Zuschauer- oder Kurator-Besucher-Verhältnisses trüge eine derartige ‚Schule‘, mit Rancière, das Potential zur Emanzipation aller Teilnehmenden in sich. Die Ausstellung von Tanz als ‚Schule des Sehens‘ könnte uns, durch eine Neuordnung hergebrachter Konventionen sowohl des theatralen als auch des musealen Sehens, unabhängig von hergebrachten Mustern anders wahrnehmen lassen.

Es gilt abzuwarten, welche gänzlich andere Sicht auf Tanz seine Verbindung mit dem Medium der Ausstellung in Zukunft zu evozieren vermag, wenn beispielsweise Anne Teresa de Keersmaeker für das Jahr 2015 eine Transformation ihres (Bühnen-)Stücks *Vortex Temporum* für die Räume des Brüssler Museums *Wiels* plant, wobei es explizit um eine andere Form der Aufführung *im* Medium der Ausstellung gehen soll. Diese Tendenzen könnten, mit Charmatz, aber nicht nur ein anderes Verständnis von Tanz, sondern auch von Ausstellung und Museum überhaupt erzeugen: „We are at a time in history where a museum can modify BOTH preconceived ideas about museums AND one’s ideas about dance.“<sup>416</sup>

Abschließend möchte ich hier noch einmal auf Bernhard Waldenfels zurückkommen, der den Sinn des Museums, sein Verhältnis zur Welt und zum Sichtbaren (unter Einbeziehung eines Zitats von Merleau-Ponty) folgendermaßen beschreibt:

„Das Museum ist nicht dazu da, Werke in ‚Wunderwerke einer anderen Welt‘, zu verwandeln und eine Ersatzwelt zu schaffen, die den Blick im Reich eines fernen und schönen Scheins umherwandern lässt. Was sich anbietet, ist das Museum als Passage, als Durchgangsort. Wir verweilen bei der Darbietung von Sichtbarem, das selbst sichtbar macht und uns die Welt anders wahrnehmen lässt, in gesteigerter, zugespitzter oder verfremdeter Form, ohne unsere Welt gegen eine andere zu vertauschen. Eine solche Stätte hätte ihren Ort und ihre Zeit weder innerhalb noch außerhalb, sondern in den Lücken und Pausen eines Alltags“.<sup>417</sup>

---

416 Charmatz 2009: 3, Herv.i.O..

417 Waldenfels 1990: 233.



## Literatur- und Quellenverzeichnis

### Literatur

- Agamben, Giorgio (2009): *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford.
- Amort, Andrea: „Free dance in interwar vienna“, in: Holmes, Deborah/Lisa Silverman (Hg.): *Interwar Vienna: Culture Between Tradition and Modernity*, New York, S. 117-142.
- Banes, Sally (1979): *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*, Boston.
- Dies. (1993): *Democracy's body: Judson Dance Theatre, 1962-1964*, Durham/London.
- Dies. (2012): „Einleitung von ‚Terpsichore in Sneakers‘ “ (1987), in: Lepecki, André (Hg.): *Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge, S. 43-47.
- Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*, Berlin.
- Benjamin, Walter (2011): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart.
- Bennett, Tony (2010): „Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens“, in: Meister, Carolin/Dorothea von Hantelmann (Hg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin, S. 47-77.
- Bennett, Susan (2013): *Theatre & Museums*, Basingstoke Houndmills/New York.
- Bishop, Claire (2014): „ ‚I don't want no Retrospective‘ : Xavier Le Roy and the Exhibition as Medium“, in: Cvejić, Bojana (Hg.): *“Rétrospective“ by Xavier Le Roy*, Dijon, S. 93-102.
- Bleeker, Maaïke (2012): Movement, Images, Imagination, in: Brandl-Risi, Bettina/Gabriele Brandstetter/Stefanie Diekmann (Hg.): *Hold It! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin, S. 68-79.
- Brandl-Risi, Bettina (2012): „Das Leben der Bilder und die Dauer der Pose“, in: Dies./Gabriele Brandstetter/Stefanie Diekmann (Hg.): *Hold It! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin, S. 52-67.
- Dies. (2013): *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/Main.
- Dies. (1991): „Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts“, in: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.): *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*, München/Wien, S. 225-269.
- Dies. (1997): „Der Tanz der Statue. Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts“, in: Mayer, Matthias/Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg, S. 393-422.
- Dies. (2005a): Stichwort ‚Choreographie‘, in: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstatt (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, S. 52-55.
- Dies.(2005b): *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin.
- Dies. / Georg Stemmrich (2014): „Preface“, in: Butte, Maren/Kirsten Maar/Fiona McGovern et al (Hg.): *Assign&Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin S. 9-18.
- Brown, Carolyn (2009): *Chance and Circumstances: twenty years with Cage and Cunningham*, Evanston/Illinois.
- Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin.

- Burt, Ramsay (2006): *Judson Dance Theater. Performative Traces*. New York.
- Butte, Maren/Kirsten Maar/Fiona McGovern et al (2014): „Introduction“, in: Dies. (Hg.): *Assign&Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin, S. 19-30.
- Carrier, David (2006): *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham/London.
- Copeland, Mathieu (Hg.) (2013): *Choreographing Exhibitions*, Dijon.
- Ders. (2013a): „Conversation with Jérôme Bel“, in: Ders. (Hg.): *Choreographing Exhibitions*, Dijon, S. 49-55.
- Cunningham, Merce (2012): „Space, Time and Dance“ (1952), in: Lepecki, André (Hg.): *Dance. Documents of Contemporary Art*, S. 26-28.
- Cvejić, Bojana (Hg.) (2014): „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy, Dijon.
- Dies. (2014a): „The first interview about ‚Retrospective‘“, in: Dies. (Hg.): „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy, Dijon, S. 243-266.
- Dies. (2014b): „ ‚Giving Time Without Loosing It‘: Interview with Xavier Le Roy“, in: Dies. (Hg.): „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy, Dijon, S. 19-30.
- Dies. (2014c): „Xavier Le Roy's 'Retrospective': Choreographing a Problem, and a Mode of Production“, in: Dies. (Hg.): „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy, Dijon, S. 9-18.
- Daly, Ann (1995): *Done into dance*, Middletown.
- Debord, Guy (1978): *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg.
- de Certeau, Michel (1988): *Die Kunst des Handelns*, Berlin.
- DiMaggio, Paul (1992): „Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High Culture Model to Theater, Opera, and the Dance, 1900-1940“, in: Lamont, Michèle/Marcel Fournier (Hg.): *Cultivating Differences: symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago, S. 21-57.
- Dörr, Evelyn (2000): „Wie ein Meteor tauchte sie in Europa auf...“, in: Peter, Frank-Manuel (Hg.): *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland – Das Land der Griechen mit dem Körper suchend*, Köln, S. 31-49.
- Dunn, Douglas (2012): „Talking Dancing“ (1975), in: Lepecki, André (Hg.): *Dance. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge, S. 71.
- Evans, Ben (2014): „Producing a ‚Retrospective‘“, in: Cvejić, Bojana (Hg.): „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy, Dijon, S. 297-306.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M..
- Dies. (2005): Stichwort ‚Aufführung‘, in: Dies./Doris Kolesch/Matthias Warstatt (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar, S. 16-26.
- Foellmer, Susanne (2009): *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld.
- Dies.(2010): „Choreographie des Erzählens. Bemerkungen zu einer neuen Narration im zeitgenössischen Tanz“, in: Lampert, Friederike (Hg.): *Choreographieren reflektieren*, Berlin, S. 57-74.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main.
- Ders. (1992): „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz et al (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, S. 34-46.
- Ders. (2002): „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: ders.: *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. II, 1970–1975, Frankfurt/M., S. 166-190.
- Franko, Mark (1995): *Dancing Modernism / Performing Politics*, Bloomington/Indianapolis.
- Fried, Michael (1995): „Art and Objecthood“ (1967), in: Battcock, Gregory (Hg.):

- Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, S. 116-147.
- Galí, Aimar Pérez (2014): „Can the dancer 'speak'?“, in: Cvejić, Bojana (Hg.): „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy, Dijon, S. 287-297.
- Goldring, Laurent (2014): Hypothesis Number Sixteen: The Image of the Museum, in: Cvejić, Bojana (Hg.): „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy, Dijon, S. 113-120.
- Gottgetreu, Sabine (2004) : „Das tanzende Gewand und die verschwundene Tänzerin: Loïe Fuller (1862 -1928)“, in: Skoya, Amelie (Hg): *Tanzen und Tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*, Berlin, S. 35-47.
- Hanak-Lettner, Werner (2010): *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld.
- Hevesi, Ludwig (1906): *Acht Jahre Sezession (März 1897-Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik*, Wien.
- Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg.
- Jones, Amelia (2008): „Live art in art history: a paradox?“, in: Davis, Tracy C. (Hg.): *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, S. 151-165.
- Kant, Immanuel (1996): *Kritik der Urteilskraft* (1790), Frankfurt/Main.
- Kirshenblatt-Gimblett (1998): *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley/Los Angeles.
- Kretschmann, Carsten (2006): *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin.
- Lazzarato, Maurizio (1996): „Immaterial labour“, in: Virno, Paolo/Michael Hardt (Hg.): *Radical thought in Italy: A potential politics*, Minneapolis, S. 133-147.
- Lehmann, Hans-Thies (2011): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main
- Leigh Foster, Susan (2011): *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, New York/Oxon.
- Lepecki, André (2008): *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin.
- Ders.(Hg.) (2012): *Dance. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge
- Maar, Kirsten (2014): „Exhibiting Choreography“, in: Dies./Maren Butte/Fiona McGovern et al (Hg.): *Assign&Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin, S. 93-112.
- MacLeod, Suzanne/Laura Hourston Hanks/Jonathan Hale (2012): „Introduction: Museum making: the place of the narrative“, in: Ebd. (Hg.): *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*, London/New York, S. xix-xxiii.
- Meinzenbach, Sandra (2010): *Neue alte Weiblichkeit. Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St.Denis zwischen 1891 und 1934*, Marburg.
- Meister, Carolin/Dorothea von Hantelmann (2010): „Einleitung“, in Dies. (Hg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin, S. 7-18.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin.
- Morris, Robert (1995): „Notes on Sculpture“ (1968), in: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, S. 222-235.
- Ders. (2012): „Notes on Dance“ (1965), in: Lepecki, André (Hg.): *Dance. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge, S. 49-51.
- Nancy, Jean Luc (2010): *The Creation of the World or Globalisation*, New York
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (1992): „Vorbilder und Wegbereiter“, in Ebd. (Hg.):

- Ausdruckstanz: Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, S. 347-366.
- O'Doherty, Brian (1999): *Inside the White Cube: The ideology of the gallery space* (1976), Berkeley/Los Angeles.
- Osborne, Peter (2014): „Dialectical ontology of art: Xavier Le Roy's 'Retrospective' in/as contemporary art“, in: Cvejić, Bojana (Hg.): *“Rétrospective“ by Xavier Le Roy*, Dijon, S. 103-112.
- Palazzolo, Claudia (2003): „L'art de la lumière': sculptures, décors et ballets lumineux aux Expositions de Paris (1889-1931)“ in: Hamon-Siréjols, Christine /Anne Surgers (Hg.): *Theater: sound space, visual space*, Lyon, S. 259-266.
- Phelan, Peggy (1996): *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York
- Pristaš, Goran Sergej (2014): „Double Exposure“, in: Cvejić, Bojana (Hg.): *“Rétrospective“ by Xavier Le Roy*, Dijon, S. 47-56.
- Rainer (1995): „A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*“ (1968), in: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, S. 263-273.
- Dies. (2012): „Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets“ (1965), in: Lepecki, André (Hg.): *Dance. Documents of Contemporary Art*, S. 24.
- Rassel, Laurence (2014): Questioning the Institution: Laurence Rassel in Conversation with Christophe Wavelet, in: Cvejić, Bojana (Hg.): *“Rétrospective“ by Xavier Le Roy*, Dijon, S. 31-46.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/Main
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa (1996): „Antique longings: Geneviève Stebbins and American Delsartean performance“, in: Leigh Foster, Susan (Hg.): *Corporealities*, London/New York, S. 70-89.
- Schärer, Martin (2003): *Die Ausstellung: Theorie und Exempel*, München
- Schikowski, John (1926): *Geschichte des Tanzes*, Berlin.
- Schlagenwerth, Michaela (2012): *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*, Berlin/Köln.
- Schlicher, Susanne (1987): *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek bei Hamburg*.
- Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London/New York.
- Scholze, Jana (2004): *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld.
- Schulze, Janine (2004): „Den befreiten Körper suchend: Isadora Duncan“, in: Soyka, Amelia (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josphine Baker bis Mary Wigman*, Berlin, S. 21-34.
- Siegel, Marcia (1985): *At the vanishing point*, New York.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit: eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld.
- Ders. (2007): „Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper“, in: Clavadetscher, Reto/Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte - Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, S. 44-59.
- Skoya, Amelie (2004): Vorwort, in: Dies. (Hg.): *Tanzen und Tanzen und nichts als*

- tanzen. *Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*, Berlin, S. 8-20.
- Suritz, Elisabeth (1992): „Der ‚plastische‘ und der ‚rhythmo-plastische‘ Tanz im Russland der zehner und zwanziger Jahre“, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Ausdruckstanz: Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, S. 405-420.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London.
- Te Heesen, Anke (2012): *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg
- Thurner, Christina (2012): „Leaving and Pursuing Traces. ‘Archive’ and ‘Archiving’ in a Dance Context“, in: Brandstetter Gabriele/ Gabriele Klein (Hg.): *Dance [and] Theory*, Bielefeld, S. 241-246.
- Udall, Sharyn R. (2012): *Dance and American Art: A Long Embrace*, Madison.
- Umthum, Sandra (2011): *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Kunst. Felix Gonzales-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld.
- Van Imschoot, Myriam (2013): „Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance“, in: Copeland, Mathieu (Hg.): *Choreographing exhibitions*, Dijon, S. 32-40.
- Villers, Jürgen (2005): *Das Paradigma des Alphabets: Platon und die Schriftbedingtheit der Philosophie*, Würzburg.
- Vujanovic, Ana (2013): „Notes on the Politicality of Contemporary Dance“, in: Hölscher, Stefan / Gerald Siegmund (Hg.): *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich, S. 181-191.
- Waldenfels, Bernhard (1990): *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main.
- Wavelet, Christophe (2014): „On the Edges of the Exhibition“, in: Cvejić, Bojana (Hg.): *“Rétrospective“ by Xavier Le Roy*, Dijon, S. 57-92.
- Warstatt, Matthias (2005): Stichwort ‚Theatralität‘ in: Ders./Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch: *Metzler Lexikon der Theatertheorie*, S. 358-364.
- Wimmer, Mario (2012): „Dispositiv“, in: Frietsch, Ute/Jörg Rogge (Hg.): *Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch*, Bielefeld, S. 123-128.
- Wortelkamp, Isa (2010): „Choreographien der Leere. Zur Eröffnung des Jüdischen Museums und des Neuen Museums in Berlin“, in: Autsch, Sabine/Sara Hornäk (Hg.): *Räume in der Kunst: künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld, S. 53-68.
- Ziaja, Luisa (2013): „Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld“, in: Arge Schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien Köln Weimar 2013, S. 23-34.

### **Zeitschriftenartikel**

- Asmuth, Tobias (2013): *Momente ohne das Davor und Danach*, in: Magazin der Kulturstiftung des Bundes, Heft 21, Herbst/Winter 2013, S. 26.
- Auslander, Philip (2006): The Performativity of Performance Documentation, in: *Performing Arts Journal* 84, Vol.28, Heft 3/2006, S. 1-10.
- Bianchi, Paolo (Hg.) (2007): *Das neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens*, in: *Kunstforum International*, Band 186, Juni/Juli 2007.
- Ders. (2007a): „Das ‚Medium Ausstellung‘ als experimentelle Probebühne“, in: Ebd.

- (Hg.): *Das neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens*, Kunstforum International, Band 186, Juni/Juli 2007, S. 44-55.
- Casey, Valerie (2005): *Staging Meaning: Performance in the Modern Museum*, in: *The Drama Review*, Vol.49, Heft 3/2005, S. 78-95.
- Daly, Ann (1994): *Isadora Duncan and the Distinction of Dance*, in: *American Studies*, Vol.35, Heft 1/1994, S. 5-23.
- Fer, Briony (2001): „The Somnambulist's Story: Installation and the Tableau“, in: Arscott, Caroline/ Jon Bird et al (Hg.): *On Installation*, Oxford Art Journal, Vol. 24, Heft 2/2001, S. 75-92.
- Kolb, Alexandra (2009): *Mata Hari's dance in the context of femininity and exoticism*, in: *Mandrágora - Gênero e Religião nas Artes*, Vol. 15, Heft 15/2009.
- Ochaim, Brygida Maria (1994): *Theaterbauten für Tänzerinnen: ein unbekanntes Kapitel der Architekturgeschichte*, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Band 81, Heft 5/1994, S. 56-59.
- Potts, Alex (2001): „Installation and Sculpture“, in: Arscott, Caroline/Jon Bird et al (Hg.): *On Installation*, Oxford Art Journal, Vol.24, Heft 2/2001, S. 5-24.
- Rancière, Jaques (2007): *The Emancipated Spectator*, in: *Artforum*, März 2007, S. 271-280.
- Schechner, Richard (2010): *The Conservative Avant-Garde*, in: *New Literary History*, Vol.41, Heft 4/2010, S. 895-913.
- Schneemann, Peter J. (2007): „Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst“, in: Bianchi, Paolo (Hg.): *Das Neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens*, Kunstforum International, Band 186, Juni/Juli 2007, S. 64-81.
- Spivey, Virginia (2003/04): *Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism, and Dance*, in: *Dance Research Journal*, Vol. 35/36, Heft 2/Winter 2003 – Heft 1/Sommer 2004, S. 113-130.
- von Bismarck, Beatrice (2010): *Relations in Motion. The curatorial condition in visual art – and its possibilities for neighbouring practices*, in: *Frakcija. Performing Arts Journal*, Heft 55, Sommer 2010, S. 50-57.
- Winkelsesser, Karin (2009): *Die Feier des leeren Raums*, in: *Bühnentechnische Rundschau - Zeitschrift für Veranstaltungstechnik, Ausstattung, Management*, 2, S. 4.

### Online-Artikel

- Bornstein, Julia (2009): *Museumseröffnung in Rom: Sasha Waltz weiht Hadid-Bau ein*, Spiegel-online, 2.9.2009, unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/museumseroeffnung-in-rom-sasha-waltz-weiht-hadid-bau-ein-a-652856.html>, Stand: 15.10.2014.
- Boucher, Marc/Leonardo Olats (2002): *Loie Fuller - Repères chronologiques*, Juni 2002, unter: <http://www.olats.org/pionniers/pp/fuller/biographie.php>, Stand: 10.10.2014.
- Braasch, Stella (2013): *Das Museum tanzt*, Inka-Magazin, 11.11.2013, unter: <http://www.inka-magazin.de/kunst-design/items/das-museum-tanzt.htm>, Stand: 15.8.2014.
- Büscher, Barbara (2013): *Bewegung als Zugang: Performance – Geschichte(n) – Ausstellen*, e-Journal MAP, Ausgabe 4, Oktober 2013, unter:

- <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/bewegung-als-zugang-performance-2013-geschichte-n-2013-ausstellen>, Stand: 24.10.2014.
- Charmatz, Boris (2009): Manifesto for a Dancing Museum, unter: [http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto\\_dancing\\_museum100401.pdf](http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto_dancing_museum100401.pdf), Stand: 10.10.2014.
- Cramer, Franz Anton (2013): *Retrospective as mode of production*, e-Journal MAP, Ausgabe 4, Oktober 2013, S.2, unter: [www.perfomap.de](http://www.perfomap.de), Stand: 10.10.2014.
- Cvejič, Bojana (2010): *Xavier Le Roy: The Dissenting Choreography of one Frenchman Less*, unter: <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=4b530eff077090c4cdd558852f04f24fb0840bae&lg=en>, Stand: 20.10.2014.
- Forsythe, William (o.J.): *Choreographic objects*, unter: <http://www.williamforsythe.de/essay.html>, Stand: 17.10.2014.
- Hübl, Michael (2013): *Sasha Waltz im Interview mit der BNN – Badische Neueste Nachrichten*, September 2013, unter: <http://blog.zkm.de/blog/dialog/zur-eroeffnung-der-ausstellung-sasha-waltz-installationen-objekte-performances/#s thash.lbWsBRyB.HrcrHrSn.dpuf>, Stand: 14.10.2014.
- ICOM (2007): *Museum Definition*, unter: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>, Stand: 5.8.2014.
- Kramer, Brigitte (2013): *Tanz der Elemente. Sasha Waltz' erste Ausstellung*, 3sat. Kulturzeit, 30.9.2013, unter <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/172376/index.html>, Stand: 9.10.2014.
- Le Roy, Xavier (2007): Antwort auf die Frage ‚Was ist Choreografie?‘, in: corpus. Internet Magazin für Tanz Choreografie Performance, unter: <http://www.corpusweb.net/antworten-4349-2.html>, Stand: 11.11.2014.
- Latten, Gudrun (2013): *Sasha Waltz – Installationen. Objekte. Performances*, Portal Kunstgeschichte, unter: <http://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/sasha-waltz-installationen-objekte-performances-zkm-karlsruhe-bis-2-februar-2014-5950.html>, Stand: 9.10.2014.
- Maar, Kirsten (2006): ‚Die doppelte Flüchtigkeit des Fließenden‘, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie Dido & Aeneas*, Berlin, unter: <http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/grenzgaenge/aufsaeetze/maar.pdf>, Stand: 14.10.2014.
- Maschinenrichtlinie der EU (2006): *Richtlinie 2006/42/EG des europäischen Parlaments und des Rates*, 17.5.2006, unter: <http://www.ce-zeichen.de/templates/ce-zei/richtlinien/ce-2006-42-eg-maschinenrichtlinie.pdf>, S.27, Stand: 10.10.2014.
- Mostbacher-Dix, Petra (2013): *Die Befreiung durch den Tanz. Interview mit Regisseurin Sasha Waltz*, Stuttgarter Zeitung, 28.09.2013, unter: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.interview-mit-regisseurin-sasha-waltz-die-befreiung-durch-den-tanz.f087d3b0-1cb3-49ab-a8b7-4e2311f75597.html>, Stand: 20.10.2014.
- Rainer, Yvonne (2013): ‚Dance and the Museum: Yvonne Rainer Responds‘, in: Daunic, Nicole / Abigail Levine (Hg.): *Critical Correspondence: Dance and the Museum*, in: movement research, unter: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8017>, Stand: 23.9.2014.
- Schlagenwerth, Michaela (2009): *Ein lebender Fries. Bravouröse Eröffnung des Neuen Museums mit "Dialoge 09" durch Sasha Waltz*, BZ, 20.3.2009, unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/bravouroese-eroeffnung-des-neuen-museums-mit-dialoge-09-durch-sasha-waltz-ein-lebenderfries,10810590>,

- 10627780.html, Stand: 10.10.2014.
- Siegmund, Gerald (2007): Antwort auf die Frage ‚Was ist Choreografie?‘, in: corpus. Internet Magazin für Tanz Choreografie Performance, unter: <http://www.corpusweb.net/antworten-4349-2.html>, Stand: 11.11.2014.
- Spänberg, Mårten (2013): „Dance and the Museum: Marten Spangberg Responds“, in: *Critical Correspondence: Dance and the Museum*, in: movement research, unter: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8100>, Stand: 8.11.2014.
- T'Jonck, Pieter (2002): *The interchangeability of dance and visual art after Duchamp*, in: online- Magazin Sarma, 1.1.2002, unter: <http://sarma.be/docs/805>, Stand: 20.8.2014.
- Wortelkamp, Isa (2009): *A±C: Umwege | Abwege. Zur Choreographie des architektonischen Raums*, 15.3.2009, in Internet-Magazin corpus, unter: <http://www.corpusweb.net/apc-umwege-abwege.html>, Stand: 10.10.2014.
- ZKM-Pressemitteilung (2013a): *Sasha Waltz am ZKM Karlsruhe! ZKM | Karlsruhe präsentiert erstmals - im Rahmen einer Ausstellung - das Werk der international renommierten, aus Karlsruhe stammenden Choreografin Sasha Waltz*, unter: <http://www.presseportal.de/pm/102599/2548785/sasha-waltz-am-zkm-karlsruhe-zkm-karlsruhe-praesentiert-erstmals-im-rahmen-einer-ausstellung-das-werk-der-international-renommierten-aus-karlsruhe-stammenden-choreografin-sasha-waltz-bild?search=Sasha+Waltz+Installationen+Objekte+Performances>, Stand:10.09.2014.
- ZKM-Pressemitteilung (2013b): *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances*, 3.9.2013, unter: <http://www.lifepr.de/pressemitteilung/zkm-zentrum-fuer-kunst-und-medien-technologie-karlsruhe/Sasha-Waltz-Installationen-Objekte-Performances/boxid/436984>, Stand: 20.10.2014.
- ZKM-Pressemitteilung (2013c): *Sasha Waltz am ZKM Karlsruhe!*, 4.9.2013, unter: <http://www.presseportal.de/pm/102599/2548785/sasha-waltz-am-zkm-karlsruhe-zkm-karlsruhe-praesentiert-erstmals-im-rahmen-einer-ausstellung-das>, Stand: 25.10.2014.

## Verwendete Websites

- Deutscher Museumsbund: *Geschichte & Definition*, unter: [http://www.museumsbund.de/de/das\\_museum/geschichte\\_definition/definition\\_museum/](http://www.museumsbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/definition_museum/), Stand: 10.8.2014.
- MAP: e-Journal MAP – Media | Archive | Performance, unter: <http://www.perfomap.de/>, Stand:14.11.2014.
- Move: Choreographing you: Homepage der Ausstellung, unter <http://move.southbankcentre.co.uk/microsite/>, Stand: 23.10.2014.
- Tanzarchiv Köln: *Duncan-Archiv*, unter: [http://www.sk-kultur.de/tanz/duncan/seiten/doku\\_2.html](http://www.sk-kultur.de/tanz/duncan/seiten/doku_2.html); Stand: 10.9.2014.
- Tanzfonds-Erbe: unter: <http://www.tanzfonds.de/de/erbe-info16684>, Stand: 23.9.2014.
- ZKM-Blog (2013): *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances*, unter: <http://blog.zkm.de/blog/einblick/sasha-waltz-installationen-objekte-performances/#sthash.AUGevexb.dpuf>, Stand: 18.10.2014.
- ZKM-Homepage: *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances*, unter: <http://zkm.de/event/2013/09/sasha-waltz>, Stand: 20.10.2014.



## Videoaufnahmen

- Centre Pompidou (2014): *Un Nouveau festival 2014: Entretien avec Xavier Le Roy*, unter: [http://www.dailymotion.com/video/x1faf0n\\_un-nouveau-festival-2014-entretien-avec-xavier-le-roy-un-nouveau-festival-2014-retrospective-par-xav\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x1faf0n_un-nouveau-festival-2014-entretien-avec-xavier-le-roy-un-nouveau-festival-2014-retrospective-par-xav_creation), Stand: 12.10.2014.
- Deichtorhallen (o.J.): *Xavier Le Roy*, <http://vimeo.com/71981333>, Stand: 12.10.2014.
- Fundació Tàpies (29.04.2013): *"Retrospectiva" de Xavier Le Roy*, unter: [http://www.youtube.com/watch?v=PMgeV\\_AM1XE](http://www.youtube.com/watch?v=PMgeV_AM1XE), Stand: 17.10.2014.
- Laurent, Serge (2014): *Un Nouveau Festival / Rétrospective par Xavier Le Roy*, unter: [http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-a6e67fcea1fa987917ba762ec63885ed&param.idSource=FR\\_E-8b2596a425b55ea4e79a52e62d4e192](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-a6e67fcea1fa987917ba762ec63885ed&param.idSource=FR_E-8b2596a425b55ea4e79a52e62d4e192), Stand: 28.10.2014.
- Sánchez, Jose Luis (o.J.): *Exposició Xavier Le Roy*, unter: <http://vimeo.com/43027747>, Stand: 23.10.2014.
- Fondation Beyerle (2012): *Interview mit Waltz anlässlich einer Aufführung im Rahmen der Ausstellung „Edgar Degas – The Late Work“*, 19.10.2012, unter: <http://www.youtube.com/watch?v=qTollZfqZXU>, Stand: 14.10.2014.
- Panorama Festival (2013): *"Retrospectiva" por Xavier Le Roy*, unter: <http://www.youtube.com/watch?v=gEGfiFsYqsw>, Stand: 24.10.2014.
- Romaeuropa Festival (2012): *Interview mit Sasha Waltz*, unter <http://romaeuropa.net/web-tv/sasha-waltz-and-guests/>, Stand: 14.10.2014.
- TRK-Magazin (2013): Folge 11 „Sasha Waltz im ZKM“, Interview mit Peter Weibl, 25.11.2013, unter: <http://www.baden-tv.com/mediathek/video/trk-magazin-folge-11-vom-25-november-2013/#.VEZAT-cYLRy>, Stand: 20.10.2014.

## Sonstige Quelle

- Ausstellungskatalog des ZKM (2013): *Sasha Waltz. Installationen Objekte Performances*, Karlsruhe.