



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Jérôme Bels *Pichet Klunchun and Myself.*

Eine Inszenierungsanalyse aus kulturwissenschaftlicher
Perspektive

Verfasserin

Carina Netzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
ao. Univ. - Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

Abstract	4
1. Vorwort	5
2. Zeitgenössischer Tanz	7
2.1. Konzepttanz	8
3. Lecture Performance	12
3.1. Sagen und Zeigen	14
3.2. Erzählen	15
4. Verortung von <i>Pichet Klunchun and Myself</i>	17
4.1. Jérôme Bels ‚Künstlerbiografien‘	17
5. Künstlerbiografien	21
5.1. Pichet Klunchun	22
5.2. Jérôme Bel	25
5.2.1. Arbeitsweise und Werkschau	26
6. Khon-Tanz	35
6.1. Entstehungsgeschichte	35
6.2. Merkmale	39
6.3. Inhalt	42
7. Stückbeschreibung <i>Pichet Klunchun and Myself</i>.....	44
7.1. Eckdaten	44
7.2. Entstehungsgeschichte	46
7.3. Bühnensituation/Kostüme/Requisiten/Musik	50
7.4. Dramaturgischer Stückaufbau.....	51
7.4.1. Form- und Inhaltsübersicht.....	53
7.5. Rezeption	64
8. Inszenierungsanalyse <i>Pichet Klunchun and Myself</i>.....	67
8.1. Rahmenbedingungen	67
8.1.1. Geschichte(n) erzählen	67
8.1.2. Kodieren/dekodieren	70
8.1.3. Orte des Erzählens: das Weltmuseum Wien	72
8.1.3.1. Verhältnis Ost – West	74
8.1.4. ‚First encounter‘	76
8.1.5. Sprache(n) des Erzählens	77

8.1.6. Spezifische Formen des Erzählens	
bei <i>Pichet Klunchun and Myself</i>	78
8.1.6.1. Anekdotisches Erzählen	78
8.1.6.2. Das Banale und die Lücke	80
8.2. Das Eigene und das Andere	82
8.3. Das dialogische Prinzip	88
8.4. Das Verstehen	90
8.4.1. Repräsentationskonventionen	92
8.4.1.1. Darstellung von Tod und Sterben	92
8.4.1.2. Verhältnis zur Tradition des Tanzes	97
8.4.2. Jérôme Bel erklärt sich selbst.....	98
8.5. Kritische Aspekte	101
8.5.1. Stücketitel und Format.....	101
8.5.2. Repräsentation von Gender	102
9. Schlussbetrachtung	104
Bibliografie	106
Anhang.....	114
Transkription <i>Pichet Klunchun and Myself</i>	114
Transkription Kapitel <i>Pichet Klunchun and Myself</i> (2005) /	
<i>Catalogue Raisonné</i>	130
Lebenslauf.....	139

Abstract

The topic of the present thesis is the lecture performance *Pichet Klunchun and Myself*, premiered in December 2004 in Bangkok/Thailand, on the authority of the Bangkok Fringe Festival. The piece, which is structured in dialogic form, is based on the concept of french choreographer Jérôme Bel, who developed it in collaboration with the Thai Khon dancer Pichet Klunchun.

Pichet Klunchun and Myself is touring successfully up to the present day. Since the first showing it was performed over 240 times in more than 35 countries worldwide. The aim of this work is to examine the factors of its success.

Pichet Klunchun and Myself is part of a lecture performance serial by Bel, focusing on autobiographical telling. Therefore the biography of Bel and Klunchun and the Khon dance with its history of origins, its attributes and its content are discussed in chapter 5 and 6. The development of contemporary dance and especially the categorization of *Pichet Klunchun and Myself* within this genre are examined in chapter 2 to 4.

Chapter 7 contains a description of the different elements of the piece: the performer, stage design, costumes, stage props and music. Furthermore the dramaturgical structure and the reception of the piece are characterized.

Considering the general set-up of *Pichet Klunchun and Myself*, which is specified on the basis of terms and concepts belonging to the cultural studies, the focus within the interpretation is on the representation of the ‚the other‘ and ‚the own‘ (cultural differences), as well as on the dialogical principle of the piece. The mode of understanding is an important approach in answering the research question (chapter 8.5.). The concluding chapter contemplates critically the following aspects of the piece: title, format and the representation of gender.

In summary it can be said that the linchpin of *Pichet Klunchun and Myself* is the mode of understanding without taking in or neglecting ‚the other‘. This fact is also the essential factor of its success.

1. Vorwort

Pichet Klunchun and Myself ist eine Lecture Performance, die vom Bangkok Fringe Festival in Auftrag gegeben wurde und im Dezember 2004 in Bangkok, Thailand, seine Uraufführung feierte. Die Arbeit ist dialogisch strukturiert und stammt vom französischen Konzeptualisten Jérôme Bel, der diese gemeinsam mit dem thailändischen Khon-Tänzer Pichet Klunchun entwickelt hat. Bel und Klunchun sind mit *Pichet Klunchun and Myself* bis heute international erfolgreich auf Tour. Das Stück war seit seiner Erstaufführung über zweihundertvierzig Mal in weltweit mehr als fünfunddreißig Ländern zu sehen. Das zentrale Forschungsanliegen der vorliegenden Arbeit ist die Beantwortung der Frage nach den ausschlaggebenden Erfolgsfaktoren der Lecture Performance *Pichet Klunchun and Myself*.

Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf eine Videoaufzeichnung von *Pichet Klunchun and Myself*, aufgenommen in der Taipei Novel Hall am 3. Juni 2006 während der Novel Dance Series in Taipei, Taiwan. Ergänzend dazu fließen eigenhändige Aufzeichnungen der Vorstellung im Weltmuseum Wien ein, die im Rahmen des ImpulsTanz Festivals am 31. Juli 2013 stattgefunden hat. Methodisch handelt es sich bei der vorliegenden wissenschaftlichen Abhandlung um eine qualitative Inszenierungsanalyse, die sowohl deskriptiv als auch interpretativ angelegt ist.

Gesondert sei an dieser Stelle erwähnt, dass die verwendeten Stückzitate aus *Pichet Klunchun and Myself*¹ sowie die Zitate aus einem Interview zwischen Jan Ritsema und Jérôme Bel² von der Verfasserin samt fehlerhafter Grammatik transkribiert und wiedergegeben wurden. Beide Quellen sind in voller Länge im Anhang zu finden. Es sei außerdem darauf verwiesen, dass die herangezogenen Literaturquellen keine einheitliche Genreeinordnung zulassen. Je nach Perspektive der unterschiedlichen Theoretiker/innen und der verschiedenen Aufführungsstätten wird Jérôme Bels Arbeit als Theater, Tanz oder Performance bezeichnet.

¹ Stückzitate aus der Videoaufzeichnung von *Pichet Klunchun and Myself*, aufgenommen in der Taipei Novel Hall am 3. Juni 2006 im Rahmen der Novel Dance Series in Taipei, Taiwan. Im weiteren Verlauf werden die Stückzitate wie folgt ausgewiesen: Stückzitat *PKaM*.

² Interview zwischen Jan Ritsema und Jérôme Bel, gefilmt am 4. Oktober 2008, Laboratoires d'Aubervilliers. Im weiteren Verlauf werden Zitate daraus wie folgt ausgewiesen: Interview JR und JB.

Bel selbst äußert sich zu dieser Thematik in einem Interview folgendermaßen:

„My work can operate only in the context of dance. I would say that I am a theatre director whose subject is dance. I am producing a theatre of dance (some are producing a theatre of text, a theatre of image, for example). I use the frame of the theatre (architecturally, historically, culturally and socially speaking) to analyse dance, to produce a discourse from it.“³

Pichet Klunchun and Myself ist Teil einer Lecture-Performance-Reihe bzw. -Serie von Künstlerbiografien, im Rahmen derer das autobiografische Erzählen zentral ist. Dementsprechend wurden die Biografien von Pichet Klunchun und Jérôme Bel bei der Analyse miteinbezogen. Erkenntnisbringend schien es, sowohl Arbeitsweise und Werkschau Bels zu beleuchten als auch den Khon-Tanz in seiner Entstehungsgeschichte, seinen Merkmalen und seinem Inhalt zu skizzieren, da in *Pichet Klunchun and Myself* Szenen aus dem Khon-Tanz und aus früheren Arbeiten Bels einen Schwerpunkt bilden.

Der deskriptive Teil der Arbeit stellt eine Stückbeschreibung der Produktion dar. Die fixen Elemente der Inszenierung, die Darsteller, Bühne, Kostüme, die verwendeten Requisiten und die Musik sowie der dramaturgische Stückaufbau und die Rezeption des Stücks werden beschrieben.

Unter Berücksichtigung der Rahmenbedingungen bei *Pichet Klunchun and Myself*, die anhand kulturwissenschaftlicher Begriffe und Theoriekonzepte beschrieben werden, bildet die eingehende Betrachtung der Darstellung des Eigenen und des Anderen (der kulturellen Differenz) und des dialogischen Prinzips den interpretatorischen Schwerpunkt dieser Arbeit. Ein wichtiger Ansatz für die Beantwortung der Forschungsfrage liegt meines Erachtens im Modus des Verstehens. Dem widmet sich das Kapitel 8.5. der vorliegenden Arbeit. Abschließend wird noch auf die kritisch zu betrachtenden Aspekte bei *Pichet Klunchun and Myself* eingegangen: Stücktitel, Format und die Repräsentation von Gender.

³ Bauer, Una: *Jérôme Bel: An Interview* in: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Volume 13, Issue 1, New York: Routledge 2008, S. 43.

2. Zeitgenössischer Tanz

Um Jérôme Bels Arbeiten im historischen Kontext besser verstehen zu können, scheint mir ein Exkurs zu den Begriffen des zeitgenössischen Tanzes und vor allem des Konzepttanzes sinnvoll. Die Kategorie zeitgenössischer Tanz ist im aktuellen Tanzschaffen, im wissenschaftlichen Diskurs und in der medialen Rezeption omnipräsent. Eine historische Einordnung ist dennoch schwierig.

Folgende kurze Abhandlung ist keinesfalls als vollständig zu betrachten und bezieht sich speziell auf Europa und Nordamerika. Die Entwicklung hin zum zeitgenössischen Tanz begann mit den Anfängen der Moderne, individualisierende Tendenzen innerhalb der Gesellschaft trugen dazu bei. Weg vom determinierten Gesellschaftstanz und hochkomplexen System des klassischen Balletts zu einem neuen Verständnis von Bewegung und Musik. Die Wegbereiter des zeitgenössischen Tanzes lassen sich sozusagen in einem Bogen beschreiben. Dieser spannt sich vom modernen Tanz einer Isadora Duncan oder des Ausdruckstanzes einer Mary Wigman bis zum amerikanischen postmodernen Tanz rund um Merce Cunningham und dem Judson Dance Theater in den 1960er und 1970er Jahren sowie dem deutschen Tanztheater, zum Beispiel bei Pina Bausch.

„Entscheidend für die gebräuchliche historische Einordnung [des zeitgenössischen Tanzes] seit Beginn der 1980er Jahre sind einerseits Manifestierungen des philosophischen Diskurses der Postmoderne und die zunehmende Debatte um die Omnipräsens einer Mediengesellschaft, die beliebige Vernetzungen möglich macht und einem ständigen Wandel unterliegt. Andererseits ist auffallend, dass genau in den 1980er Jahren in Europa unzählige Festivals und neue, zumeist freischaffende Tanzcompagnien gegründet werden.“⁴

Folgende Aspekte und Facetten sind der Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes eigen: „Musikgebrauch und Medieneinsatz, eigener Umgang mit Narrativität und Komik, Reduktion des Tanzes bis zum Nichttanz in konzeptionellen und performativen Formen und eine Offenheit für Bewegungen von Subkulturen und Tänze anderer Kulturen.“⁵ Ein hoher Grad an Internationalisierung sowie Globalisierung und eine hohe Diversität sind maßgeblich für den zeitgenössischen Tanz. Trotz der Heterogenität im zeitgenössischen Tanz gibt es ein Hauptmerkmal:

⁴ Clavadetscher, Reto und Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 11.

⁵ Ibid., S. 9.

der Bruch mit festgelegten Formen bzw. die Fragmentierung als Gestaltungsprinzip von Choreografie.⁶

2.1. Konzepttanz

Seit den 1990er Jahren sind in Europa vermehrt neue Strategien von Choreografen, wie zum Beispiel Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz oder Meg Stuart, um nur einige zu nennen, erkennbar. Diese sind gekennzeichnet von Recherche und Reduktion, einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Ausdrucksmittel Körper, den Geschlechterrollen auf der Bühne und den Hierarchien innerhalb von Tanzkompanien. Diskurse zu Körperlichkeit und Virtuosität werden aufgegriffen und der Tanz innerhalb seines Systems überprüft. Für Helmut Ploebst ist „das Aufbrechen dieser Stereotypen und die Neupositionierung des Körperdiskurses durch die Selbstbefragungsstrategien der konzeptuellen Choreographie der wichtigste Schritt hin zu einer zeitgemäßen Tanzkunst seit mehr als 30 Jahren“⁷. Für diese neuen Strategien kam der Begriff des Konzepttanzes auf.

Dieser kann als eine Stilrichtung innerhalb des zeitgenössischen Tanzes bezeichnet werden. Allerdings soll hinzugefügt werden, dass der Begriff des Konzepttanzes umstritten ist, weil er meist mit einer abwertenden Haltung einhergeht.⁸ Diese Haltung zeigt sich Formen des zeitgenössischen Tanzes gegenüber, „die offensiv mit dem theoretischen und diskursiven Potenzial des Tanzes umgehen“⁹. Befremdlich scheint diese Abneigung vor allem deshalb, da Unlesbarkeit und Selbstreflexion in anderen Kunstformen mittlerweile als selbstverständlich angesehen, im Tanz jedoch immer noch häufig als Mangel ausgelegt werden.¹⁰

⁶ Vgl. Ibid., S. 13-15.

⁷ Ploebst, Helmut: *„Quotation marks me’ – Selbstreflexivität in Choreographien von Meg Stuart, Jérôme Bel und Xavier Le Roy* in: Reininghaus, Frieder und Katja Schneider (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Band 7, Laaber: Laaber Verlag 2004, S. 328.

⁸ Vgl. Siegmund, Gerald: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper* in: Clavadetscher: 2007, S. 46.

⁹ Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 46.

¹⁰ Vgl. Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse: Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt: (FK) medien I material.txt 2002, S. 10.

„Wenn in der bildenden Kunst nur noch nackte Räume ausgestellt wurden (Yves Klein, *Die Leere*, 1958) oder die Geräuschkulisse um ein schweigendes Klavier zur Musik wurde (John Cage, *4'33''*, 1952), wenn die Performance auf Darsteller wie Zuschauer verzichtete (Robert Filliou, *No-Play in front of a no-audience*, 1962) und alle diese Werke richtungsweisende Veränderungen in ihrem Genre bedeuteten, dann ist der Verzicht auf als ‚tänzerisch‘ identifizierbare Bewegung in einem Tanzstück ein ebenso starker Hinweis auf die Notwendigkeit einer gattungsspezifischen Reorientierung.“¹¹

Es hat den Anschein, als sei diese neue Richtung im zeitgenössischen Tanzgeschehen für Künstler/innen, Kollegen/-innen und Theoretiker/innen sehr interessant, wenn auch umstritten, aber für das Publikum gänzlich schwierig. Scheinbar gibt es einen selbstverständlichen und einen komplizierten Tanz. Innerhalb dieser Diskussion stößt man auch auf die Begriffe des Non-Dance bzw. Nicht-Tanzes sowie Stop Dance.¹² Der vermeintlich positive Gegenbegriff zum Nicht-Tanz ist der des Tanz-Tanzes. Für Gerald Siegmund ist diese Unterscheidung fragwürdig und willkürlich, impliziert sie ja, dass dem Konzepttanz etwas fehlt, dieser sozusagen Tanz minus Tanz ist. Willkürlich erscheint diese Unterteilung auch deshalb, weil es keinen Tanz, ob nun Nicht-Tanz oder Tanz-Tanz, ohne Konzept gibt, da in allen künstlerischen Vermittlungen Entscheidungen getroffen werden.¹³

Pirkko Husemann verweist, bezugnehmend auf Laurence Louppe, darauf, dass der Nicht-Tanz nur in Differenz zum Tanz erkennbar sei. Dementsprechend ist „Tanz auch immer als Horizont des Nichttanzes präsent“.¹⁴ Husemann führt für die Entwicklung der letzten Jahrzehnte, während derer im Tanz immer weniger Tanz zu sehen ist, den Begriff der Negativität ein.¹⁵

Michael Kirby entwickelte 1972 seinen Parameter *On Acting and Not-Acting*.¹⁶ Später hat er dies in seinem Aufsatz *Danse et non-Danse* auf den Tanz übertragen. Drei voneinander unabhängige Kontinuen werden dafür verwendet: Regelmäßigkeit, Energiefluss und Formalisierung der Bewegung. Wenn sich eine Bewegungsform in allen drei Bereichen eher negativ einstufen lässt, handelt es sich um eine Form des

¹¹ Ploebst: *„Quotation marks me‘ – Selbstreflexivität in Choreographien von Meg Stuart, Jérôme Bel und Xavier Le Roy*, S. 327.

¹² Vgl. Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts*, Berlin: Henschel Verlag 2002, S. 428.

¹³ Vgl. Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 46.

¹⁴ Husemann: 2002, S. 14.

¹⁵ Vgl. Ibid., S. 13.

¹⁶ Vgl. Kirby, Michael: *On Acting and Not-Acting*, The Drama Review: TDR, Vol. 16, Nr. 1, 1972.

Nicht-Tanzes.¹⁷ Die Arbeiten Jérôme Bels sind nach Kirby eindeutig dem Nicht-Tanz zuzuordnen. Die Körper bewegen sich teilweise gar nicht. Der Tanz, falls vorhanden, ist nicht rhythmisch strukturiert, und es sind keine formalen Beziehungen der Akteure untereinander erkennbar.¹⁸

Der Begriff des Konzepttanzes legt eine einheitliche Schule nahe, allerdings gibt es keine homogene Gruppe, keinen identifizierbaren Stil. Vielmehr gibt es eine gemeinsame Haltung, die sich durch bestimmte kritische Positionen auszeichnet¹⁹:

- Der bewusste Umgang mit den Repräsentationsformen des Körpers, die es im Kontext von Konzepten und Kulturen wahrzunehmen gilt.
- Der bewusste Umgang mit der Geschichte, den Produktions- und Aufführungsbedingungen des Tanzes sowie den Konventionen im Allgemeinen.
- Die Frage nach Autorschaft und nach der Rolle der Virtuosität.
- Die Befragung und Hinterfragung von vorherrschenden Bewegungstechniken.
- Bewegung und Tanz sind nicht mehr repräsentierende Ausdrucksmittel, sondern betonen den choreografischen Prozess.
- Der Versuch, vertraute Muster der Rezeption zu verlassen, provoziert neue Wahrnehmungsweisen.

Dennoch geht es im Konzepttanz um Bewegung und Körperlichkeit, auch wenn Tanz im Sinne von Bewegung in Raum und Zeit oft nicht mehr bzw. nur selten vorkommt. Es handelt sich dennoch um Choreografien, sprich um Anordnungen von Körpern in Raum und Zeit.²⁰ „Der Tanz mag verschwinden, die Choreographie bleibt präsent.“²¹ Der Körper als Bedeutungsträger wird ausgestellt und Gegenstand von komplexen Befragungsprozessen. Reflexive und selbstreflexive Tendenzen werden sichtbar. Dieser Prozess kann auch als Selbstermächtigung der Tänzerinnen und Tänzer

¹⁷ Vgl. Husemann: 2002, S. 16.

¹⁸ Vgl. Ibid., S. 20.

¹⁹ Vgl. Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 47 f.

²⁰ Vgl. Husemann: 2002, S. 7.

²¹ Schneider, Katja: *Die Furie des Verschwindens. Das Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?* in: Reininghaus, Frieder und Katja Schneider (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 7, Laaber: Laaber Verlag 2004, S. 366.

gesehen werden.²² „Die zeitgenössischen Choreographen werfen also nicht nur die kategorische Frage nach dem Wesen des Tanzes („Was ist Tanz?“), sondern vor allem auch die Frage nach möglichen Wahrnehmungsweisen („Wie wird Tanz wahrgenommen?“) auf.“²³

Diese Form des choreografischen Arbeitens verlangt vom Publikum zusehends auch eine selbstkritische Rezeptionsweise. Abschließen (und mich anschließen) möchte ich dementsprechend mit den Worten von Franz Anton Cramer:

„Verlangt man vom Tanz unentwegt bloß eine Bestätigung des Gewohnten, ein tiefenloses Spaßerlebnis jenseits aller komplizierten Verhältnisse, verdammt man ihn zum ewigen ‚Tanz‘-Sein – zur konzeptuellen, ästhetischen und sozialen Niedlichkeit.“²⁴

²² Vgl. Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 48.

²³ Husemann: 2002, S. 83.

²⁴ Cramer, Franz Anton: *Körper, Erkenntnis. Zu einer Frontlinie im zeitgenössischen Tanz* in: *tanzjournal* 2/2004, S. 11.

3. Lecture Performance

Durch das selbstreflexive künstlerische Tun gerät die Ausstellung des eigenen Arbeitens zunehmend ins Zentrum. Nicht das choreografische Werk als Resultat, sondern vermehrt der Prozess des Choreografierens selbst steht im Mittelpunkt des Interesses. Durch die neu entstandene Praxis des Fragens und Suchens ändern sich auch die Präsentationsformate.

„An die Stelle einer (mehr oder weniger) vollendeten Kreation im abendfüllenden Format treten entweder zeitlich offene Situationen wie Langzeitprojekte und durational performances, Serien und reworks oder (halb-)öffentliche Formate, die zwischen Wissenschaft und Theater, Theorie und Praxis angesiedelt sind [...]“²⁵

In diesem Kontext wurde Ende der 1990er Jahre die Lecture Performance „[...] geradezu zu einem neuen und provozierenden Genre“²⁶. Den Begriff Lecture Performance etablierte Xavier Le Roy. Le Roys *Product of circumstances* (1998) gilt heute vielen als paradigmatisch für dieses Format.²⁷ Neben Le Roy sieht Gabriele Brandstetter auch Jérôme Bel als Vorreiter der Lecture-Performance-Konjunktur.²⁸ Beispielhaft seien hier noch einige Künstler/innen und Theoretiker/innen genannt, die sich als Autoren/-innen solcher Grenzformate einen Namen gemacht haben: Tim Etchells, Kattrin Deufert und Thomas Plischke, Ivana Müller, Martin Nachbar, Petra Sabisch und Mårten Spangberg.

Das Format der Lecture Performance, manchmal auch Theory Performance oder Lecture Demonstration genannt, versammelt diverse Konzepte des szenischen Forschens – Doku-Fiction, Selbstversuch, Show and Tell und die Kunst der Demonstration – und ist durchaus abendfüllend und für die klassische Bühnensituation geeignet.²⁹

²⁵ Husemann, Pirkko: *Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der lecture-performance* in: Kruschkova, Krassimira (Hg.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film* in: Maske und Kothurn, Heft 51/1, Vortragsreihe des Tanzquartier Wien, Wien: Böhlau 2005, S. 87.

²⁶ Brandstetter, Gabriele: *Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren* in: Bischof, Margrit und Claudia Rosiny (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 47.

²⁷ Vgl. Peters, Sibylle: *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 217.

²⁸ Brandstetter: *Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren*, S. 47.

²⁹ Vgl. Peters: 2011, Kapitel *Lecture-Performance: Szenisches Forschen*.

Die Kulturwissenschaftlerin und Theatermacherin Sybille Peters ortet die Anfänge der Lecture Performance in ihrer Publikation *Der Vortrag als Performance* in den 1960er Jahren – seit damals gibt es vereinzelt Vortragsperformances im Rahmen der Performance Art. Die Lecture Performance der Nullerjahre „[...] wird zu einem Feld, in dem ganz unterschiedliche disziplinäre Hintergründe, mediale Zugänge und diskursive Rahmungen einander zu überlagern und zu befragen beginnen“³⁰.

Der Begriff der Lecture Performance verweist auf das Lecture Theater (auf Deutsch: der Hörsaal) – sozusagen den Ausgangspunkt des Vortrags. Das Format des Vortrags wiederum impliziert vordergründig Wissensvermittlung, nicht Wissensproduktion. Diesen Gedanken gilt es zu hinterfragen und die Wirklichkeiten als konstruiert wahrzunehmen.

„[...] Dient es [das Lecture Theater] doch als scheinbar neutraler Raum dazu, kulturelle Einheiten, Texte, Bilder, Filme, Musikstücke etc. gezielt ihrem Kontext zu enteignen, um sie nach neuen Kriterien wieder zusammenzusetzen. Als Schauplatz des Archivs ermöglicht es das Lecture Theater, Dokumente aus den Archiven des kulturellen Gedächtnisses auszuwählen, miteinander zu kombinieren und auf diese Weise kulturelle Figurationen neu zu formatieren.“³¹

Das Wissen um geschaffene Wirklichkeiten oder „[...] die ‚Wirklichkeitsmaschine‘, die dabei in Gang gesetzt wird [...]“³², wie es Gabriele Brandstetter in ihrem Aufsatz *‚Grenzgänge‘ – und andere Passagen* formuliert, scheinen vor allem für die Auseinandersetzung im Rahmen des Theaters und der Performance ein spannendes Feld zu sein. Eine genaue Definition der Lecture Performance scheint nicht nur für das Publikum, das diesem Begriff oftmals etwas ratlos gegenübersteht, schwer zu fassen zu sein. Kann man doch auch bei Sybille Peters nachlesen, dass selbst die Universität Gießen (Zentrum für Medien und Interaktivität) 2007 bei der erstmaligen Ausschreibung des Preises *Performing Science* für wissenschaftliche Präsentationen und Lecture Performances ihre Schwierigkeiten hatte, genau zu beurteilen, was eine Lecture Performance ist und was nicht.³³

³⁰ Ibid., S. 181.

³¹ Ibid., S. 200.

³² Brandstetter, Gabriele: *‚Grenzgänge‘ – und andere Passagen. Beobachtungen zur Performance der 90er Jahre* in: Balme, Christopher B.; Hasche, Christa und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*, Berliner Theaterwissenschaft Band 7, Berlin: VISTAS 1999, S. 20.

³³ Peters: 2011, S. 212.

3.1. Sagen und Zeigen

In welchem Verhältnis müssen Sagen und Zeigen stehen, um den Kriterien einer Lecture Performance gerecht zu werden? Gibt es Strukturmerkmale? Sybille Peters schreibt dazu:

„Als Performances betrachtet, sind Vorträge als Szenarien zu verstehen, in denen Sagen und Zeigen in bestimmter, mehr oder weniger formalisierter Weise aufeinander bezogen sind, wobei zudem sich etwas zeigen kann, gewollt oder ungewollt. Ist ein Vortrag darüber hinaus als Lecture-Performance betitelt und gerahmt, so zeigt er diese Beziehungen von Sagen und Zeigen ein weiteres Mal, lässt Sagen und Zeigen als Performances sich zeigen.“³⁴

Zwei unterschiedliche Darstellungsformen, Sagen und Zeigen, werden im Rahmen der Lecture Performance miteinander verbunden: die Rede des diskursiven Vortrags bzw. des Erzählens und die Performance, die sich im Bereich des Ästhetischen befindet. Aus diesen überkreuzten Darstellungsformen ergeben sich spannungsreiche Szenarien der Wahrnehmung.³⁵ Sagen bedeutet immer, dass etwas gesagt wird. Das Zeigen gibt es hingegen immer schon doppelt. Etwas kann gezeigt werden, oder aber es kann sich etwas zeigen – ohne Zutun. Etwas Drittes zeigt sich von selbst, kommt aus dem Verborgenen zum Vorschein.³⁶ „Choreografien und Szenografien des Sagens und Zeigens: Es eröffnet sich ein Raum, indem sich etwas zeigt, das nur in dieser Überlagerung des zeigenden Sagens und des sprechenden Zeigens evident wird.“³⁷

Der Unterschied zwischen einem wissenschaftlichen Vortrag und einer (künstlerischen) Lecture Performance besteht darin, dass Ersterer auf eine nachvollziehbare Argumentation, also ein erfolgreiches Zeigen abzielt, während die (künstlerische) Lecture Performance ihre subversive und irritierende Wirkung aus der Störung, wenn auch nur minimal, des gelungenen Zeigens bezieht. Etwas anderes tritt zwischen Sagen und Zeigen hervor.³⁸

³⁴ Ibid., S. 212 f.

³⁵ Vgl. Brandstetter: *Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren*, S. 49 f.

³⁶ Vgl. Ibid., S. 54.

³⁷ Ibid., S. 50.

³⁸ Vgl. Ibid., S. 55.

3.2. Erzählen

Das Erzählen im Theater der 1990er Jahre ist eine Möglichkeit der Inszenierung, die sich bewusst (wieder) der theatralen Bühne zuwendet, allerdings ohne auf den Modus des ‚so tun als ob‘ zurückzugreifen.³⁹ „Was hier stattfindet, ist also ein ‚non-acting‘, das dennoch nicht die Aufführungsbedingung, die aus dem Rahmen von Theater oder von Szene allein schon entsteht, verleugnet. Ist solche Performance einesteils anti-illusionistisch, so stellt sie sich andererseits bewusst der szenischen Situation des Vorführens, des Zeigens und des Zeigens von Zeigen.“⁴⁰ Sybille Peters ergänzt in Hinblick auf die Verortung der Lecture Performance:

„Zur offenen Grundkonstellation eines solchen szenischen Zeigens des Zeigens muss dann zum anderen – gewissermaßen als Gegengewicht – der Anspruch hinzutreten, mit der Lecture-Performance eine Präsentation im Zeichen des Wissens gestalten zu wollen, und sich in dieser Perspektive auf vortragstypische Beziehungen zwischen Sagen und Zeigen zumindest zu beziehen – und sei es aus großer Entfernung.“⁴¹

Paradoxerweise ist gerade im Tanz das Format der Lecture Performance häufig anzutreffen. Eine große Zahl der Lecture Performances seit den 1990er Jahren widmet sich in einem selbstreflexiven Umgang thematisch Fragen rund um Tanz, Choreografie, Repräsentation, Performance, Geschichtlichkeit und Überlieferung. Ein anderer Umgang mit Identität und Autorität ist zu beobachten. Virtuosität scheint nicht mehr wichtig. Dilettantismus, allerdings nicht als Folge von Improvisation, wird zum Teil eines Darstellungskonzepts. Ein humorvoller selbstironischer Umgang mit Erzählungen des Selbst tritt zutage.⁴² Das Erzählen von autobiografischen Geschichten und von Geschichte wird zum wichtigen Thema. Gabriele Brandstetter geht soweit, dass sie die Frage stellt, „[...] ob diese spezifische performative Ästhetik der Lecture-Performance im Tanz nicht wesentlich daran gebunden ist, dass die Erzählung, der Kontext, d. h. Lecture und Performance zugleich, autobiografische Performances sind“⁴³.

Das Erzählen von autobiografischen Geschichten steht im Vordergrund und ermöglicht dadurch Kritik an dem vorherrschenden Vortragsdiskurs und seinen

³⁹ Vgl. Brandstetter: ‚Grenzgänge‘ – und andere Passagen. *Beobachtungen zur Performance der 90er Jahre*, S. 24.

⁴⁰ Ibid., S. 24.

⁴¹ Peters: 2011, S. 213 f.

⁴² Vgl. Brandstetter: ‚Grenzgänge‘ – und andere Passagen. *Beobachtungen zur Performance der 90er Jahre*, S. 25–27.

⁴³ Brandstetter: *Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren*, S. 50.

Ansprüchen auf Repräsentation zu üben. Lecture Performances im Tanz dienen auch der Wissensproduktion über Körper und Tanz. Facetten und Geschichten, die in der gängigen (Tanz-)Geschichtsschreibung fehlen, werden beleuchtet.

Die Körper der Performer/innen verschwinden scheinbar hinter den von ihnen erzählten Geschichten. Der/die Zuschauer/in konzentriert sich meist auf die imaginierte Realität, das oft unspektakuläre Bühnengeschehen findet weniger Beachtung. Die Rezipienten/-innen lenken ihre ganze Aufmerksamkeit in den Bereich des Imaginären. Das Format der Lecture Performance verlangt so vom Publikum aktive und konzentrierte Teilnahme. „Diese beidseitige Selbstreflexivität schließt Produktion und Rezeption in einem Komplizenartigen Verhältnis zusammen, in dem beide Seiten gleichzeitig und zum Teil auch im selben Maße an der Sinn- und Wissensproduktion beteiligt sind.“⁴⁴

Die Ununterscheidbarkeit zwischen Realität und Fiktion zieht den/die Zuschauer/in in seinen/ihren Bann. „Wie Detektive versuchen sie, den Dingen und Geschichten nachzugehen. Wie direkte Beteiligte erliegen sie der Versuchung, die in der Erzählung übermittelte Erinnerung nachzuempfinden.“⁴⁵

⁴⁴ Husemann: *Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der lecture-performance*, S. 89.

⁴⁵ Ibid., S. 93.

4. Verortung von *Pichet Klunchun and Myself*

„Was sich in seinem Stück *Pichet Klunchun and Myself* ereignet, kann geradezu als repräsentativ für diese Ausrichtung [des Konzepttanzes] des zeitgenössischen Tanzes angesehen werden. Jérôme Bel stellt Fragen. Er stellt Fragen über den Tanz, seine eigene Tanzpraxis und die der anderen wie jene von Pichet Klunchun, Fragen über deren gesellschaftliche Verankerung und Geschichte, Fragen nach dem Selbstverständnis des Tänzers.“⁴⁶

Die Arbeiten Jérôme Bels werden in der öffentlichen Wahrnehmung unter dem Begriff des Konzepttanzes geführt – so auch *Pichet Klunchun and Myself*. Genauer noch entspricht dieses Stück dem Format der Lecture Performance. Es werden Fragen gestellt und beantwortet, Geschichten erzählt, anstatt sich zu bewegen, zu tanzen. Nur scheinbar bruchstückhaft kommt Tanz vor, besser gesagt, nur bruchstückhaft wird nicht nur über Tanz gesprochen, sondern dieser auch gezeigt. Sagen und Zeigen werden miteinander verbunden. „Selbstverständlich ist dabei klar, dass es sich nicht um ein spontan improvisiertes Gespräch handelt, sondern um eine wiederholbare Gesprächs-Performance (die dennoch in jeder Aufführung anders ausfällt).“⁴⁷

Wenn wir das bereits bekannte Schema von Michael Kirby heranziehen, ist *Pichet Klunchun and Myself* eindeutig dem Nicht-Tanz zuzuordnen: keinesfalls rhythmisch, die Körper bewegen sich phasenweise überhaupt nicht, und oft scheint keinerlei formale Beziehung der Tänzer/innen untereinander zu bestehen.

4.1. Jérôme Bels ‚Künstlerbiografien‘

Mit *Véronique Doisneau* begann Bel eine Lecture-Performancereihe bzw. Serie von Künstlerbiografien, in der er sich mit dem Wissen und den künstlerischen Erfahrungen einzelner Tänzerinnen und Tänzer auseinandersetzt. Es folgten *Isabel Torres*, *Pichet Klunchun and Myself*, *Lutz Förster* und *Cédric Andrieux*. Bel greift darin die Durchmischung von privaten und beruflichen Erfahrungen eines

⁴⁶ Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 45.

⁴⁷ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel* in: Weiler, Christel; Roselt, Jens und Clemens Risi (Hg.): *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 20.

Tänzer/innen-Lebens auf. Es geht um Bühnenkarrieren und das Kompanieleben, die eigenen künstlerischen Vorstellungen und um das Leben an sich. Jérôme Bel beschäftigen Fragen wie: ‚Was macht Tanz aus?‘, ‚Wie funktioniert eine Tanzperformance?‘ oder ‚Wie ist das Verhältnis zwischen Tänzer/in und Publikum?‘. Die einzelnen Produktionen dieser Serie tragen jeweils den Namen der Tänzerin bzw. des Tänzers. Einzig *Pichet Klunchun and Myself* bildet hier eine Ausnahme, da Jérôme Bel nicht namentlich im Titel genannt wird.

In einem 2007 von Gerald Siegmund geführten Interview erläutert Bel, was die Nennung von Eigennamen, sowohl im Stück als auch im Titel selbst, für ihn bedeutet:

„Ja, die Eigennamen sind sehr wichtig, weil sie es erlauben, jede Aktion zu identifizieren und sie jemand Verantwortlichem zuzuschreiben. Hinter jeder Aktion steht ein Handelnder, jemand, der die Entscheidung trifft. Deshalb versuche ich, soweit ich es kann, die Verantwortlichen für ihre Handlungen zu benennen. [...] Véronique Doisneau, Pichet Klunchun sind allein dafür verantwortlich, was sie auf der Bühne sagen. Ich verschwinde. Ich überlasse ihnen die Szene, das Wort.“⁴⁸

Jérôme Bel selbst nennt die Stücke seiner Lecture-Performance-Reihe "getanzte Biographie".⁴⁹ In einem Interview verweist Bel auf die Verbindung, die sich so zwischen Performer/in und Zuschauer/in aufbauen kann:

„[...] denn man spricht über Arbeit, nicht über das Privatleben oder psychische Probleme und Ähnliches. Und die Menschen im Saal haben ähnliche Probleme. Mit ihren Chefs, mit ihren Arbeitskollegen. Beim Tänzer ist das genauso. So entsteht eine Art Gemeinschaft mit dem Tänzer.“⁵⁰

Jérôme Bels Stücke, die dieser Serie von Künstlerbiografien zuzuordnen sind, bewegen sich im Rahmen der Lecture Performances und sind zugleich auch autobiografische Performances. Bis auf *Pichet Klunchun and Myself* sind alle als Solo angelegt. Verschiedene Tänzer/innen sprechen über ihre Erfahrungen, zumeist über ihre berufliche, also tänzerische Laufbahn, jedoch sind diese auch verbunden mit persönlichen Anekdoten.

Letztlich geht es um die Frage, was Tanz ist. Und diese Frage geht bei Bel einher mit einer kritischen Positionierung gegenüber bzw. innerhalb der Tanzgeschichte.

⁴⁸ Bel, Jérôme zit. n. Siegmund, Gerald: *Subjekt als Sujet: Jérôme Bel in ballettanz* 07/2007, Berlin: Friedrich Verlag, S.19.

⁴⁹ Bel, Jérôme zit. n. Fillitz, Christian: *Jérôme Bel bei ImPulsTanz*, in Kultur Aktuell 30. Juli 2010, oe1.orf.at/artikel/251746, letzter Zugriff: März 2014.

⁵⁰ Ibid.

Anhand von verschiedenen Stilrichtungen und Ikonen des postmodernen Tanzes hinterfragt Bel die bis dato herrschende Tanzgeschichtsschreibung. Nicht die bereits so oft wiedergegebene Geschichte der ‚großen Namen‘ wird erzählt, sondern die der einzelnen, vergleichsweise unbedeutenden Tänzer/innen innerhalb dieser Gefüge. Für Jérôme Bel sind diese Erzählungen Schnittpunkte zwischen Geschichten und Geschichte und ermöglichen eine neue Perspektive auf bereits vorhandenes Wissen. Die einzelnen Tänzer/innen-Persönlichkeiten und ihr spezifisches Wissen treten in den Vordergrund. Dies steht im Gegensatz zur Tanzgeschichtsschreibung, deren Interesse hauptsächlich den Kompanien dieser Tänzer/innen – Merce Cunningham Dance Company (*Cédric Andrieux*), Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (*Lutz Förster*) bzw. den Stilrichtungen, klassisches Ballet (*Véronique Doisneau*) und traditioneller thailändischer Khon-Tanz (*Pichet Klunchun and Myself*) – gilt.

Die Vorträge der Tänzer/innen geben Einblicke in die Strukturen des Balletts, des traditionellen thailändischen Tanzes oder zeitgenössischer Tanzkompanien und offenbaren Hierarchien sowie Repräsentationsformen (und stellen diese zugleich in Frage). Jérôme Bel ermöglicht dem Publikum eine neue Perspektive abseits des gängigen Diskurses, schafft einen Schnittpunkt zwischen Geschichten und Geschichte, indem er die Tänzer/innen selbst zu Wort kommen lässt. Eine „Oral History des Tanzes“⁵¹ ist sozusagen das Ergebnis.

Warum es für Jérôme Bel noch wichtig ist, Tänzern/-innen einen Namen zu geben und mit deren Biografien zu arbeiten, beantwortet er in einem Interview mit Gerald Siegmund folgendermaßen:

„Heute arbeite ich mit Subjekten, die Tänzer sind und nicht mehr länger Körper oder gar Objekte. Tänzer, die ich in der Zusammenarbeit interessant finde, scheinen eine Art ganz und gar spezifisches Wissen zu besitzen, das es mir wert scheint, verbreitet oder zur Kenntnis genommen zu werden. Die Tänzer sind die Bibliotheken der Inszenierungen. Ihr Wissen steckt in ihren Körpern, und nur sie selbst haben eine Erinnerung daran und einen Zugang zu diesem Gedächtnis. Ihr Wissen ist nicht vergleichbar mit dem der Choreografen, der Kritiker oder der Zuschauer.“⁵²

⁵¹ Helmer, Judith: *Des Tänzers Ego unter dem Hundeherzen. Jérôme Bel über und mit Cédric Andrieux und Jonathan Burrows mit Chrysa Parkinson* in: *Der Standard Impulstanz Spezial*, Juli 2010.

⁵² Bel, Jérôme in: Siegmund: *Subjekt als Sujet: Jérôme Bel*, S. 19.

Das „Problem der Subjektivität“⁵³ treibt Bel in seinen Arbeiten seit dem Stück *Jérôme Bel* an. Die Rolle des Choreografen, die Autorschaft, die Stellung der Tänzer/innen und deren Körper innerhalb eines Genres oder einer Kompanie stellt Bel wiederholt in seinen Stücken in Frage. Véronique Doisneau sagt im gleichnamigen Stück *Véronique Doisneau* sie sei „sujet“⁵⁴. Sujet bedeutet innerhalb des klassischen Balletts, dass eine Tänzerin bzw. ein Tänzer sowohl dem Corps de ballet angehört als auch kleinere Solopartien tanzt. „Diese ‚Position‘ tauscht die Tänzerin nun mit jener, in der sie sujet der gesamten Performance [*Véronique Doisneau*] ist: Gegenstand und Subjekt zugleich; inszenierte Posen-Darstellerin und zugleich Selbst-Darstellerin.“⁵⁵ In *Pichet Klunchun and Myself* sind die ‚sujets‘ Pichet Klunchun und Jérôme Bel selbst.

„Diese Performance ist nicht, wie die meisten Lecture-Performances, ein Solo, sondern ein Dialog, in dem zwei Performer [...] durch Rede und durch körperlich-tänzerisches Zeigen die Darstellungsformen des Tanzes in ihrer jeweiligen Kultur reflektieren. Kulturelle Differenz, die Ästhetik der Repräsentation, das unterschiedliche Verhältnis zur Tradition werden in diesem Sagen-Zeigen anschaulich.“⁵⁶

Klug und bedachtsam gestellte Fragen sind der Ausgangspunkt dieser LecturePerformance. Jeder der beiden Dialogpartner zeigt und erzählt bzw. kommentiert Grundlegendes aus seiner Kunst.⁵⁷ Thema von *Pichet Klunchun and Myself* ist neben der Biografie von Klunchun im zweiten Teil auch die Biografie von Jérôme Bel selbst.

⁵³ Ibid., S. 19.

⁵⁴ Ibid., S. 19.

⁵⁵ Brandstetter: *Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren*, S. 51.

⁵⁶ Ibid., S. 59.

⁵⁷ Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 20.

5. Künstlerbiografien

Pichet Klunchun and Myself ist Teil einer Serie von Auseinandersetzungen Jérôme Bels mit Künstlerbiografien. Das Stück thematisiert die Werdegänge und künstlerischen Ansätze sowie frühere Arbeiten Klunchuns und Bels. Für ein besseres Verständnis bei der späteren Stück- und Inszenierungsanalyse möchte ich hier die Biografien der beiden Künstler voranstellen, die sozusagen als ‚Realitätsabgleich‘ mit dem Stück dienen können, da Bel dieses als Biografie seiner selbst bezeichnet.⁵⁸ Eine Werkschau und die Erörterung der Belschen Arbeitsweise finden hier ebenfalls Platz, da *Pichet Klunchun and Myself* seriell verankert ist und im Stück mit Zitaten aus Bels früheren Werken und mit Verweisen auf diese (*Nom donné par l’auteur, Jérôme Bel, The last performance* und *The show must go on*) gearbeitet wird.

„What is your name?“⁵⁹, „What is your profession?“⁶⁰, „Are you married?“⁶¹, „Where do you live?“⁶², „What is your artistic project with Khon?“⁶³ – das sind nur einige der Fragen, die im Laufe dieses Stücks gestellt werden und deren Antworten oft den Ausgangspunkt für weitere Fragen, Erklärungen und Erzählungen bilden. Gleich zu Beginn wird deutlich (inszeniert), wie unterschiedlich das jeweilige Verständnis bzw. die Herangehensweise der beiden Künstler ist. So antwortet Klunchun auf die Frage Bels „Why did you become a dancer?“⁶⁴ mit „[...] is a very long story. You want to know? [...] I start, ah, before I was born.“⁶⁵ und erklärt, dass seine Mutter im Tempel um Nachwuchs für die Familie gebetet hat und daraufhin mit ihm schwanger wurde. Nachdem Bel die Antwort nicht in Zusammenhang mit der gestellten Frage bringen kann, erläutert Klunchun weiter, dass seine Mutter in einem einzigartigen Tempel war, in dem es eine spezielle Verbindung zu Tanz gibt, und dies sei der Grund, warum er letztlich Tänzer geworden sei. Die im Stück scheinbar spontan gegebenen Antworten, zum Teil tief verwoben mit religiösen bzw. spirituellen Erklärungen,

⁵⁸ Vgl. Siegmund: *Subjekt als Sujet: Jérôme Bel*, S. 20. Dort antwortet Bel auf die Frage Siegmunds: ‚Hast Du Dir je überlegt, deine eigene Biographie zum Thema eines Stücks zu machen?‘ folgendermaßen: ‚Ich glaube, dass ich das im zweiten Teil von ‚*Pichet Klunchun et moi*‘ bereits getan habe, oder?‘

⁵⁹ Stückzitat *PKaM*.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

verfolgen den dramaturgischen Zweck, zwei scheinbar äußerst unterschiedliche Künstler und deren Herkunft miteinander zu vergleichen.

5.1. Pichet Klunchun

Wie eingangs bereits erwähnt, erzählt Klunchun im Stück, dass er durch das pränatale Gebet seiner Mutter Tänzer wurde. Der/die Zuschauer/in erfährt auch, dass Klunchun aus dem Wunsch heraus, ein zeitgenössischer Tänzer zu werden, mehrere Jahre lang unterschiedliche westliche Tanzstile erlernt hat, doch letztlich zur Tradition des Khon und dessen Bewegungsmaterial zurückkehrte und nun versucht, dieses mit seinen eigenen Ideen zu verbinden. Wie genau seine Ausbildung verlief, was die Stationen seiner Karriere waren und welche künstlerischen Intentionen Klunchun zurzeit verfolgt, soll nachfolgend zusammengefasst werden.

Pichet Klunchun, geboren 1971 in einem kleinen Fischerdorf außerhalb Bangkoks, begann im Alter von 16 Jahren – dies ist normalerweise schon zu spät für eine professionelle Karriere⁶⁶ – bei Chaiyot Khummanee klassischen thailändischen Maskentanz (Khon) zu studieren. Chaiyot Khummanee gilt als einer der größten Meister des Genres in Thailand. Im Laufe seiner Ausbildung zum Khon-Tänzer spezialisierte Klunchun sich auf die Figur des Dämons (Yak) in der klassischen Tanztradition Thailands.⁶⁷ Nach Abschluss seines Studiums des klassischen Thaitanzes an der Chulalongkorn-Universität in Bangkok arbeitete er an verschiedensten Projekten im In- und Ausland als Tänzer und Choreograf. 1998 zeigte er sich für die Eröffnungs- und Abschlusszeremonie der Panasiatischen Spiele in Bangkok verantwortlich.

Er nahm als Vertreter für klassischen thailändischen Tanz an verschiedenen interkulturellen Performing-Arts-Programmen teil. Klunchun verbrachte 2001 unter anderem im Rahmen eines Stipendiums sieben Monate in den USA und hat seither an zahlreichen internationalen Produktionen teilgenommen sowie mit internationalen

⁶⁶ Vgl. Kuhnt-Saptodewo, Sri; Somers Heidhues, Mary und Bettina Zorn: *Getanzte Schöpfung. Asien zwischen den Welten*, Ausstellungskatalog des Weltmuseums Wien, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2013, S. 163.

⁶⁷ Vgl. Gareis, Sigrid und Kruschko, Krassimira (Hg.): *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009, S. 133.

Künstlern/-innen kollaboriert, unter anderem mit Ong Keng Sen in *Search: Hamlet* (2002).⁶⁸ 2004 gründete Klunchun die Gruppe LifeWork Dance Company.

„Vor dem Hintergrund seiner internationalen Erfahrung, vor allem in den USA und Europa, und aus dem Wunsch heraus, einen professionellen Arbeitsstandard zu etablieren, begann er, junge Profi-Tänzer mit einem starken thailändisch-klassischen Tanzhintergrund auszubilden.“⁶⁹

Aus der LifeWork Dance Company wurde 2009 die Pichet Klunchun Dance Company. Klunchun ist heute der einzige Künstler seiner Klasse, der einer Karriere als professioneller Tänzer und Choreograf nachgeht. „Für seine Arbeit wurde er zweifach international ausgezeichnet: 2008 erhielt er gemeinsam mit Jérôme Bel den *Routes Princess Margriet Award for Cultural Diversity* der European Cultural Foundation, 2012 wurde er durch das französische Kulturministerium zum ‚Chevalier des Arts et des Lettres‘ ernannt.“⁷⁰ Für die Ausstellung *Getanzte Schöpfung, Asien zwischen den Welten* im Weltmuseum Wien (vom 17. April bis 30. September 2013) fungierte er neben Bulan Trisna Djelantik (Bali), Didik Nini Thowok (Java), Matsune Michikazu (Japan), Hiah Park (Korea) und Terence Lewis (Indien) als Ko-Kurator.

Pichet Klunchun betreibt in Bangkok das Chang Theatre, ausgestattet mit 30 Sitzplätzen.⁷¹ Seit 2002 bemüht sich Klunchun in Thailand um die Aktualisierung des Khon-Tanzes. Dieses Anliegen verbindet er mit dem Anspruch, das Wesen des traditionellen Tanzes zu bewahren. In seinen eigenen Arbeiten unterzieht er den klassischen thailändischen Tanz einer zeitgenössischen Revision. In *Pichet Klunchun and Myself* formuliert Klunchun zwei seiner Ziele: Einerseits will er die jüngere Generation in Thailand wieder mit traditionellem Khon-Tanz vertraut machen, andererseits möchte er seine eigenen Bewegungsmuster mit den klassischen Bewegungsmustern des Khon-Tanzes verbinden, um eine zeitgenössische neue Bewegungsform zu etablieren, die auf den Traditionen des klassischen Khon-Tanzes und dessen Einflüssen beruht.

„Eine wichtige Mission in meinem Leben ist es, qualitativ hochklassige Khon-Performances wieder in die thailändische Gesellschaft zurückzuholen und dabei den Fokus mehr auf die realistischen Elemente der Handlung und die Qualität der Tänzer

⁶⁸ Vgl. Anon.: www.pklifework.com/xtrapage/life/life_1998_2003.html, o.J., letzter Zugriff: März 2014.

⁶⁹ Anon.: www.goethe.de/ins/id/lp/prj/tac/zgt/ban/cho/de4877625.htm, o.J., letzter Zugriff: März 20014.

⁷⁰ Kuhnt-Saptodewo: 2013, S. 163.

⁷¹ Vgl. Anon.: www.pklifework.com/theater.html, o.J., letzter Zugriff: März 2014.

zu legen als auf Kostüme und Make-up. Ich möchte meinem Publikum helfen, Khon zu verstehen, und dieser klassischen Kunst wieder einen Platz in der modernen Gesellschaft geben. Auch möchte ich junge Menschen für Khon interessieren. Momentan begreifen sie ihn nicht, also sind sie nicht interessiert. Ich streiche Accessoires wie Musik und Kostüme und konzentriere mich auf den Körper und die Bewegung. Ich ändere vielleicht die Form, behalte aber den Geist des klassischen Tanzes bei. Auf diese Weise entsteht Anmut durch die graduelle Veränderung von Körperbewegung, ähnlich wie in einem Ritual.“⁷²

Neben zahlreichen Arbeiten Klunchuns, die diesem Anspruch gerecht werden wollen, entwickelte er sozusagen auch eine ‚Fortsetzung‘ von *Pichet Klunchun and Myself* mit dem Titel *About Khon*. Diese Arbeit feierte am 19. Oktober 2007 in Bangkok Premiere. Im Tanzquartier Wien fand im Rahmen der INSEL NR. 8 *Musen.Meister.Monster* (OPEN UP Saison 2008/2009) am 24. April 2009 die Europapremiere statt. Das Stück (Konzept: Pichet Klunchun, Performance: Jérôme Bel, Pichet Klunchun und Pichet Klunchun Dance Company) basiert auf zwei früheren Arbeiten – *Pichet Klunchun and Myself* und *I am a Demon*.⁷³ *About Khon* ist *Pichet Klunchun and Myself* inhaltlich sehr ähnlich. So konnte man in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* lesen: „Einen Dialog zwischen verschiedenen kulturellen Welten, zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft, alten und neuen Praktiken nehmen Jérôme Bel und Pichet Klunchun in *About Khon* (Europapremiere) auf.“⁷⁴ Allerdings wurde das Stück nicht so erfolgreich wie sein Vorläufer.

Die Arbeitsweise Klunchuns stößt vor allem in seiner Heimat auf Widerstand. „Alle meine Werke stellen eine direkte Verbindung zum Publikum her. Die Menschen empfinden dies als Wagnis, weil es im klassischen Thai-Tanz keine Kommunikation mit dem Publikum gibt.“⁷⁵ Oder anders formuliert: Auf die Frage Bels, was die Menschen in Bangkok von seinen Bemühungen halten, antwortet Klunchun kurz: „They don’t like it.“⁷⁶

⁷² Klunchun, Pichet: www.goethe.de.

⁷³ Vgl. Programmheft TQW: OPEN UP Saison 2008/2009, INSEL NR. 8, *Musen.Meister.Monster*, 17. bis 30. April 2009, Performance Europapremiere, Pichet Klunchun (TH) *About Khon*, Freitag, 24. April, 20.30 Uhr, Tanzquartier Wien, Halle G.

⁷⁴ Helmer, Judith: *Musengeheuerliche Meisterübungen*, *Der Standard*, 06. Februar 2009.

⁷⁵ Kuhnt-Saptodewo: 2013, S. 201.

⁷⁶ Stückzitat *PKaM*.

Wie bereits erwähnt, lernte Klunchun den Tanz des Dämons (Yak). In der Publikation *Ungerufen* vergleicht er sein eigenes künstlerisches Arbeiten mit der des Dämons im *Ramayana*:

„Der Dämon ist – immer – der Kämpfer für eine wichtige Sache. Der Dämon ist – immer – der Verlierer. Doch sein passionierter Einsatz und sein konzentrierter Tanz halten die Welt in Bewegung. Vielleicht, weil er sie erschüttert, durcheinanderwirbelt.“⁷⁷

Die persönliche Geschichte Klunchuns wird im Stück über weite Teile auf humorvolle Weise dem/der Zuschauer/in vermittelt. Diesem/dieser bleibt allerdings die Tragweite der internationalen Tätigkeit Klunchuns verborgen.

„Klunchun is a globalized player familiar with contemporary and modern dance of the Western kind, and he cannot be simply read by the audience as a proponent of traditions. He faces challenges similar to those of conceptually driven dance artists in Europe, who withhold the conventional formats of presentation and do not cater to audience expectations. Experimental dance in both cultures remains a practice to be appreciated only by a few.“⁷⁸

5.2. Jérôme Bel

Jérôme Bel, geboren 1964, aufgewachsen in Algerien, im Iran und in Marokko, lebt in Paris und ist international als Choreograf und Regisseur tätig.⁷⁹ Seine Ausbildung als Tänzer, die er erst vergleichsweise spät, nämlich mit 20 Jahren, begann, absolvierte er am Centre National de Danse Contemporaine in Angers in der Zeit von 1984 bis 1985. In einem Gespräch mit RoseLee Goldberg sagte Bel zu seiner Tanzausbildung Folgendes: „I was trained as a dancer because dance came easily to me. Also, my teacher fell in love with me, so that was another reason to go on dancing.“⁸⁰ Zwischen 1985 und 1991 tanzte er in den Kompanien von Angelin Preljocaj, Joëlle Bouvier/Régis Obadia, Daniel Larrieu und Caterina Sagna in Frankreich und Italien. 1992 arbeitete er als Assistent von Regisseur und Choreograf Philippe Découflé am

⁷⁷ Gareis: 2009, S. 133.

⁷⁸ Hardt, Yvonne: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition* in: *Dance Research Journal* 43/1, Summer 2011, Illinois: University of Illinois Press 2011, S 38.

⁷⁹ Vgl. Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld 2006: transcript Verlag, S. 317 f.

⁸⁰ Bel, zit. n. Goldberg, RoseLee: *WHY Dance in the Art World? Jérôme Bel and RoseLee Goldberg in Conversation*: <http://performamagazine.tumblr.com/post/31462096878/why-dance-in-the-art-world-jerome-bel-and-roselee>, November 2007, letzter Zugriff: März 2014.

Eröffnungsprogramm der 16. Olympischen Winterspiele in Albertville und Savoie in Frankreich mit.⁸¹

„Das brachte Bel so viel Geld ein, dass er zwei Jahre lang überleben konnte, ohne sich in äußere Abhängigkeiten zu begeben. Der Aids-Tod von Freunden hatte seine Lebenseinstellung verändert. Er zog sich zurück. Politisches Engagement in Form einer extremen antikapitalistischen Haltung bestimmte das Denken des damals 28-jährigen Künstlers.“⁸²

In diesen zwei Jahren reduzierte Bel seinen Lebensaufwand auf ein Minimum und begann, sich intensiv literaturwissenschaftlichen und philosophischen Texten zu widmen und die darin enthaltenen Theorien auf Tanz und Theater zu übertragen.⁸³ In Interviews hat sich Jérôme Bel immer wieder auf die französischen Denker Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze und Pierre Bourdieu bezogen.

Als Jérôme Bel sein erstes Stück schrieb (der Begriff des Schreibens ist in diesem Fall wörtlich zu nehmen, darauf wird später aber noch genauer eingegangen), basierte dies einerseits auf seinen eigenen tänzerischen Erfahrungen in zeitgenössischen Kompanien, andererseits auf seiner Erfahrung, die er bei einem Tanz- und Theaterspektakel wie den Olympischen Spielen gesammelt hatte, und letztlich auf seinen literaturwissenschaftlichen und philosophischen Studien.

5.2.1. Arbeitsweise und Werkschau

„PK: ‚Ok. What is your profession?‘

JB: ‚I’m identified as choreographer. But I’m not really one. I’m not really doing this job.‘

PK: ‚What are you doing?‘

JB: ‚Well because in my performance I don’t do so much dance.‘

PK: ‚Ah.‘

JB: ‚You know. I come from dance, this is my background and I love dance, but what I do myself, my own language is not using dance so much. So that’s why I said I’m identified as a choreographer. You see the difference.‘⁸⁴

Seit der Aufführung seines ersten Stücks *Nom donné par l’auteure* 1994 und seinen folgenden Arbeiten werden Jérôme Bels Stücke in der öffentlichen Wahrnehmung

⁸¹ Vgl. Husemann: 2002: S. 101.

⁸² Ploebst, Helmut: *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, München: Kieser 2001, S. 200.

⁸³ Vgl. Ibid., S. 200.

⁸⁴ Stückzitat *PKaM*.

unter dem Begriff des Konzepttanzes geführt. Viele Choreografen/-innen lehnen diese Etikettierung ihrer Arbeit ab. Dennoch scheint diese Bezeichnung als Oberbegriff für die seit den 1990er Jahren in Erscheinung tretende neue choreografische Praxis stimmig. Bel gilt als einer der erfolgreichsten und international anerkannten Vertreter dieses Genres. Seine Stücke sind in kleineren Produktionshäusern (Tanzquartier Wien), aber auch auf großen zeitgenössischen Festivals (ImPulsTanz Wien) zu sehen. Filmfassungen seiner Arbeiten sind auf Biennalen zeitgenössischer Kunst (Lyon, Porto Alegre, Tirana) sowie in Museen (Centre Georges Pompidou in Paris und Metz, Hayward Gallery, Tate Gallery of Modern Art in London und MOMA in New York) gezeigt worden. 2005 erhielt er in New York einen Bessie Award für *The show must go on*. 2008 wurde er gemeinsam mit Pichet Klunchun mit dem *Routes Princess Margriet Award for Cultural Diversity* der European Cultural Foundation ausgezeichnet.

„Heute ist Jérôme Bel integraler Bestandteil einer zeitgenössischen Tanzpraxis. Das beweisen nicht nur seine zahlreichen Einladungen zu internationalen Festivals oder eigene Retrospektiven, wie jene in London, sondern auch die weitgehend positive Resonanz bei Publikum und Presse.“⁸⁵

Manche empfinden deshalb den Begriff eines „institutionalisierten Avantgardisten“⁸⁶ als treffend für Bel. Positive Resonanz bei Publikum und Presse war Bel allerdings nicht von Anfang an sicher. So ist in der 2002 erschienenen Publikation *de figura, Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, Folgendes zu lesen: „Das Konzeptuelle von Bels Stück, seine spröde, thesenhafte Struktur – ‚getanzte Theorie für die einen, leichtes, humorvolles Kinderspiel für die anderen‘ – hat Publikum und Kritiker gespalten.“⁸⁷ 2004 wurde in Dublin eine Zivilklage gegen das International Dance Festival of Ireland (IDF) verhandelt, deren Anschuldigungen die Darstellung von Nacktheit und obszöne Akte in dem Stück *Jérôme Bel* beinhalteten. Der Kläger Raymond Whitehead begründete dies damit, dass *Jérôme Bel* nicht als Ballettaufführung im herkömmlichen Sinn bezeichnet werden könne, da er schlichtweg das Fehlen von

⁸⁵ Eisenheld, Simone: *Das Politische im Theater von Jérôme Bel*, Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2011, S. 26.

⁸⁶ Drewes, Miriam: *Jérôme Bel: ‚The Show must go on‘ oder die szenische Erzählung einer Genealogie europäischer Aufführungstradition* in: *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Bielefeld: transcript 2010, S. 326, zit. n. Eisenheld: 2011, S. 26.

⁸⁷ Brandstetter, Gabriele und Peters, Sibylle (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 22.

Tanz bemängelte.⁸⁸ Die Klage wurde letztlich abgewiesen, sie verdeutlicht aber das anfängliche Unverständnis und die Ratlosigkeit den Werken Bels gegenüber.

Bel schreibt seine Stücke zuerst, bevor er sie inszeniert – im wortwörtlichen Sinn. Dies bedeutet, dass er die Stücke nicht wie üblich im Tanzstudio entwickelt, sondern am Schreibtisch entwirft.⁸⁹

„I identify with the loneliness of the visual artist. I identify with Marcel Duchamp when he says, ‚Some artists continue painting because they are addicted to the smell of turpentine.‘ I just change it to, ‚Some dancers are addicted to the build-up of lactic acid that occurs while training – but it hurts after a while, and I don’t want training to be painful!‘ I also identify with Daniel Buren. I once read that Buren said, ‚I have no studio‘. It was a very powerful idea for me – that everything could be in my head and not in a dance studio.“⁹⁰

Bel lehnt die gängige Praxis der Improvisation im Probenprozess ab. In einem Interview, geführt von Gerald Siegmund, findet sich folgende Passage speziell zu dieser Thematik wieder:

„[GS:] Sie schreiben Ihre Stücke, wie ein Schriftsteller ein Buch schreibt. Vor den Proben mit den Tänzern ist das Szenario als Notation bereits fertig. Die Tänzer müssen sie ausführen. Warum mögen Sie es nicht, mit Methoden der Improvisation zu arbeiten, die den Tänzern eine größere Freiheit ließen? [JB:] Ich schreibe meine Stücke, bevor ich mit den Tänzern oder Schauspielern zusammentreffe. Das hat zum einen mit meiner Faulheit zu tun, denn ich probiere einfach nicht gern. Zum anderen empfinde ich aber die Probenarbeit zunehmend als eitel. Für mich, so scheint es im Moment, ist keine Theaterpraxis möglich, außer der der öffentlichen Vorstellung. Sowohl das Schreiben des Stücks [...] als auch die Proben mit den Darstellern sind nichts als gefährliche Spekulationen, denn das Theater existiert nicht ohne Publikum, dessen Gegenwart alles verändert. Der Vergleich mit einem Schriftsteller ist richtig. Der Schriftsteller schreibt auf das ‚weiße Blatt Papier‘, ich schreibe für ‚die schwarze Schachtel‘ der Bühne. Was nun die Improvisation betrifft, so scheint sie mir eine total überschätzte Praxis im Bereich der zeitgenössischen Choreografie zu sein. Die Grundannahme der Freiheit und der Authentizität des Subjekts, das sich daraus ergibt und auf das viele der improvisierenden Tänzer Wert legen, verrät meiner Meinung nach nur ihre extrem naive Haltung [...]“⁹¹

Bel betont weiter, dass die Arbeiten von Foucault, Deleuze und Bourdieu längst gezeigt hätten, dass das Konzept des freien und authentischen Subjekts illusorisch sei. So erkenne man sofort den Unterschied zwischen einem Laien, der über die

⁸⁸ Vgl. Lepecki, André: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 9 f.

⁸⁹ Vgl. Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 45 sowie Husemann: 2002, S. 88.

⁹⁰ Bel zit.n. Goldberg: *WHY Dance in the Art World?*

⁹¹ Siegmund, Gerald: *Jérôme Bel. Im Gespräch mit Gerald Siegmund* in: *ballettanz / hall of fame*. Das Jahrbuch 2002, S. 26 f.

Bühne geht, und einem/einer professionellen Tänzer/in und weiter auch, ob diese/r Tänzer/in ein/e Forsythe-Tänzer/in oder eine Balanchine-Ballerina sei.⁹²

Er arbeitet mit professionellen Tänzern/-innen, aber auch mit Laien und Schauspielern/-innen. Husemann schreibt, dass Bel selbst bei den Beteiligten seiner Stücke von Akteuren spricht und nicht von Tänzern/-innen, diese Annahme widerspricht jedoch mehreren mit ihm geführten Interviews.⁹³ Bel thematisiert in seinen Stücken unter anderem die herrschenden Hierarchien innerhalb von zeitgenössischen Tanzkompanien oder dem klassischen Balletttanz bzw. dem klassischen thailändischen Tanz. Logischerweise bleibt seine eigene Arbeitsweise davon nicht unberührt:

„Die Tänzer sind jetzt zwar untereinander gleich, aber diese gleichberechtigten Tänzer sind nun der allmächtigen Choreografie unterworfen, die sie ausführen müssen. Das ist etwas, was ich seit ein paar Jahren im Zusammenhang mit meiner eigenen Kompanie immer weniger aushalten und akzeptieren kann. Die Stücke *Véronique Doisneau* und *Pichet Klunchun et moi* sind Lösungsversuche, die ich für diese für mich nicht tragbare Situation gefunden habe: ein dominierender Choreograf, also ich, und die Beherrschten, die Interpreten meiner Choreografie. Deshalb arbeite ich nicht mehr mit einer Gruppe von mehr oder weniger anonymen Tänzern zusammen, sondern mit einem einzigen Tänzer-Subjekt. Das Thema (frz.: sujet) des jeweiligen Stückes ist dann genau dieses entfremdete Subjekt.“⁹⁴

2002 schreibt Pirkko Husemann in ihrem Werk *Ceci est de la Danse*, dass Bel selbst nur in einzelnen Fällen auf der Bühne stehe – und wenn doch, dann meist nur in einer Nebenrolle. Und weiter: „[...] obwohl er immer auf seine Autorschaft verweist, geht es nie um ihn selbst. Das künstlerische Subjekt bleibt also eine zentrale Leerstelle, um die die Choreographie kreist.“⁹⁵ Inwiefern *Pichet Klunchun and Myself* diese Leerstelle füllt, gilt es noch zu klären.

Grundlage für Bels Arbeiten ist die klassische Guckkastenbühne, „denn [...] nur im Rahmen des Theaters als kulturellem System und der Bühne als *dem* Ort der Repräsentation ist es ihm möglich Theaterkonventionen und -mittel zu hinterfragen“⁹⁶. Bel betont immer wieder, dass die Theatersituation, die Beziehung zwischen Publikum und Performer/in im gemeinsamen Hier und Jetzt, essenziell

⁹² Vgl. Siegmund: *Subjekt als Sujet: Jérôme Bel*, S. 19.

⁹³ Vgl. Husemann: 2002: S. 43.

⁹⁴ Bel, Jérôme zit. n. Siegmund: *Subjekt als Sujet: Jérôme Bel*, S. 20.

⁹⁵ Husemann: 2002, S. 74.

⁹⁶ Ibid., S. 69.

wichtig für seine Arbeit ist: „I need this meeting with you, with the audience, and I need to know that if I do something on stage, it affects you – and how you are affected affects me at the same time.“⁹⁷

Mir ist kein Stück mit Bühnenbild bekannt, Bel inszeniert den leeren Bühnenraum. Die nackten Mechanismen des Theaters – neben der Bühne sind das Licht, Ton und Körper – werden vorgeführt, besonders anschaulich gelingt dies in seinem Stück *Jérôme Bel*.

Die Verbindung zwischen Körper und Sprache bzw. Schrift ist ein ausschlaggebendes Merkmal seiner Stücke. Bel untersucht den Tanz als semiotisches bzw. choreografisches System und setzt an der symbolischen Ordnung des Theaters selbst an.⁹⁸

„Bels Arbeiten sind Choreographien, d. h. Tanzschriften im eigentlichen Sinne: Skripte zur Anordnung des Körpers in Raum und Zeit. Bel führt darin den Körper und andere Theatermittel in ihrer Zeichenfunktion vor, indem er sie im Rohzustand ausstellt, mit Bedeutung besetzt und anschließend wieder davon befreit.“⁹⁹

Seine Stücke können als Theater über das Theater gelesen werden, in denen er verdeckte symbolische Abläufe darstellt. Er rückt die Theatermittel, den -raum und die -situation in den Vordergrund. Durch dieses Vorgehen sollen sich die Zuschauer/innen ihrer eigenen Wahrnehmung, ihrer Erwartungshaltung und der leibhaftigen Präsenz im Theaterraum bewusst werden. Helmut Ploebst sieht Bels Arbeit als „[...] eine konkrete Reaktion auf die ‚Anything-goes‘-Mentalität im Tanz der 80er Jahre, auf den hedonistischen Griff in die Vielfalt der Möglichkeiten, auf den jugendlichen, heroischen, artistischen und erotischen Tänzerkörper und auf spektakelhafte Ambitionen in der Choreographie“¹⁰⁰.

⁹⁷ Bel zit. n. Goldberg: *WHY Dance in the Art World?*

⁹⁸ Vgl. Husemann: 2002, S.12 sowie S. 44.

⁹⁹ Husemann: 2002, S. 50.

¹⁰⁰ Ploebst: ‚Quotation marks me‘ – Selbstreflexivität in Choreographien von Meg Stuart, Jérôme Bel und Xavier Le Roy, S. 327.

Die bisher von Jérôme Bel entwickelten Stücke in chronologischer Reihenfolge:

Nom donné par l'auteur (1994):

Jérôme Bels erstes Stück, gemeinsam entwickelt mit dem Tänzer Frédérique Seguette, kann als eine Choreografie von Objekten betrachtet werden. Zwei Akteure bewegen zehn Objekte (z. B. einen Salzstreuer, einen Staubsauger, einen Teppich usw.), allesamt aus dem persönlichen Besitz Jérôme Bels. Durch die maximale Zurücknahme der Darsteller erscheinen diese letztlich wie Puppenspieler. Das choreografische Skelett wird sichtbar, und es wird verdeutlicht, dass auch der Tänzer bzw. die Tänzerin auf der choreografischen Ebene nur ein Objekt ist, das die Choreografie erscheinen lässt.

Jérôme Bel (1995):

Bel inszeniert den Nullpunkt der Theater- und Tanzaufführung, den nackten Körper. Vier unbedeckte Akteure treten nacheinander auf. Die erste Person tritt auf die Bühne mit einer Glühbirne in der Hand (die einzige Lichtquelle) und schreibt an die Rückwand der Bühne Thomas Edison. Eine zweite Person tritt auf, schreibt dazu Igor Stravinsky und beginnt den ganzen Abend hindurch *Le sacre du printemps* zu singen. Schließlich treten die zwei letzten Akteure (ein Mann und eine Frau) auf und schreiben ihr Alter, ihr Gewicht, ihre Telefonnummern, ihre Größe und ihren Kontostand auf die Rückwand. Die Körper werden mit Hilfe von Sprache und Schrift in ihrer Funktion (Licht/Musik) und Identität vorgeführt. Die kritische Reflexion über den Körper und die Frage, durch welche gesellschaftlichen Einschreibpraktiken dieser erzeugt wird, stehen im Mittelpunkt.

Shirtology (1997):

Von *Shirtology* existieren eine dreiteilige Solo- und eine Gruppenversion. Das Stück besteht darin, dass sich ein Performer mit gesenktem Blick ein T-Shirt nach dem anderen über den Kopf zieht. Auf den T-Shirts stehen unterschiedliche Botschaften, die allerdings nicht speziell für das Stück angefertigt wurden, sondern so im Handel erhältlich sind. Das T-Shirt wird zur Grundfläche eines Diskurses, und die Enteignung des Körpers durch die kapitalistische Konsumgesellschaft wird thematisiert.

Le dernière spectacle/The last performance (1998):

Die deutsche Choreografin Susanne Linke, Hamlet, André Agassi und Jérôme Bel sind Figuren dieses Stücks. Bel versucht durch das sprachliche Setzen und durch das Aufheben der Identität der Bühnenfiguren das Wesen der Performance, die performativen Mechanismen, zu definieren.

Glossolalie (1999):

Myriam Gourfink schrieb dieses Solo für Bel.

Xavier Le Roy (2000):

Für dieses Stück bat Bel den französischen Choreografen Xavier Le Roy, ein Stück unter seiner Autorschaft zu choreografieren. Bel und Le Roy hinterfragen das Konzept der Autorschaft und thematisieren das Marktsystem. Indem sie über die Sonderstellung des Tänzers bzw. der Tänzerin und des Choreografen bzw. der Choreografin als Spezialisten/-innen reflektieren, wird eine Gegenposition zur Tanzgeschichte eingenommen.

Sans titre (2001):

„Eine Publikation ohne Publikum. Bels Choreographie lernt, die Bühne zu verlassen, indem sie sich Szene nach Szene minimieren und ausstreichen lässt. Sie schwinde(l)t.“¹⁰¹ Pirkko Husemann schreibt dazu:

„Durch die Banalität und Absenz von Körper und Aktion rückt Bel Theatermittel, -raum und -situation in den Vordergrund und stellt damit sozusagen das Theater im Theater aus. Die konsequente Fortsetzung dieses Ansatzes hat Bel in seiner jüngsten Produktion *Sans titre* umgesetzt, bei der er ganz ohne Akteure auskommt. Bereits während des Probenprozesses, bei dem er nur mit den übrigen Theatermitteln wie Licht, Bühnentechnik und Vorhang arbeitete, musste er allerdings feststellen, dass diese den fehlenden Körper automatisch ersetzen, da das Theater durch die Projektionen der Zuschauer zum Raumkörper wird.“¹⁰²

The show must go on (2001):

20 Performer/innen, 19 Popsongs und ein DJ kommen in diesem Stück zusammen. Die Popsongs teilen den Körpern Bedeutungen zu und leiten Handlungen ein, so z. B. das musikalische Signal des Songs *Let's dance*: Die Performer/innen beginnen, im Disco-Stil zu tanzen. Wiederum geht es um das Verhältnis von Sprache und

¹⁰¹ Kruschkova, Krassimira : *Das Alphabet der Vakanz* in: Kaaitheater (Hg.): *Jérôme Bel*, Kaaitheater 2004 anlässlich des 40sten Geburtstags von Jérôme Bel, S. 25.

¹⁰² Husemann: 2002, S. 49.

Körper. Der Begriff der Virtuosität und die Zuschauer/innen in ihrer Erwartungshaltung werden kritisch hinterfragt. Der DJ steht in diesem Stück stellvertretend für Jérôme Bel selbst. 2004 produzierte Bel *The show must go on 2*. Auf seiner Homepage steht zu diesem Stück Folgendes: „[...] a piece which will proved to be a failure for him and that he took out of the company's repertory after the performances in Brussels, Paris, Berlin and Singapore.“¹⁰³

Véronique Doisneau (2004):

Bel wurde eingeladen, ein Stück für das Ballett der Pariser Oper zu entwickeln. Entstanden ist eine theatrale Dokumentation über die Arbeit der Balletttänzerin Véronique Doisneau. Doisneau, die sich zu dem Zeitpunkt kurz vor ihrem Ruhestand als Tänzerin befindet, erzählt über ihre Arbeit im Corps de ballet und zeigt Beispiele ihres Könnens.

Pichet Klunchun and Myself (2005):

Siehe Kapitel 7. (Stückbeschreibung *Pichet Klunchun and Myself*) und Kapitel 8. (Inszenierungsanalyse *Pichet Klunchun and Myself*) der vorliegenden Arbeit.

Isabel Torres (2005):

Diese Arbeit wurde für das Ballett des Teatro Municipal in Rio de Janeiro produziert und kann als die brasilianische Version der Produktion für die Pariser Oper gesehen werden.

Lutz Förster (2009):

Lutz Förster erzählt über seine langjährige Zusammenarbeit mit Pina Bausch und dem Wuppertaler Tanztheater. Förster arbeitete u. a. mit Susanne Linke, Pina Bausch, der José Limón Dance Company und Robert Wilson.

Cédric Andrieux (2009):

Ein Stück über den gleichnamigen Tänzer, der ein langjähriges Mitglied der Merce Cunningham Dance Company war und anschließend Mitglied im Lyon Opera Ballet wurde.

¹⁰³ Anon.: www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=9&sms=5, o.J., letzter Zugriff: März 2014.

A spectator (2009):

Performed von Bel selbst, besteht das Stück aus einem einstündigen Monolog, in dem Bel dem Publikum seine eigenen Erfahrungen als Zuschauer erzählt.

3 Abschied (2010):

Die gemeinsam mit Anne Teresa De Keersmaecker entwickelte Arbeit basiert auf Gustav Mahlers *Lied von der Erde* in einer Arnold-Schönberg-Version.

Disabled Theater (2012):

In diesem Stück arbeitet Jérôme Bel mit geistig behinderten Schauspielern/-innen des Theaters HORA aus Zürich.

6. Khon-Tanz

„What kind of dance do you practise?“¹⁰⁴ – auf diese Frage Bels antwortet Pichet Klunchun: „I practise Khon. It’s Khon dance.“¹⁰⁵ Und nach kurzer Pause ergänzt er: „It’s traditional Thai performance.“¹⁰⁶ Der klassische thailändische Khon-Tanz ist untrennbar mit Pichet Klunchun und somit auch mit dem Stück *Pichet Klunchun and Myself* verbunden. Die folgende Entwicklungsgeschichte, die beschriebenen Merkmale und der Inhalt des Khon-Tanzes sind sozusagen als Antwort auf die nächste Frage Bels an Klunchun zu lesen: „Can you explain me what is Khon?“¹⁰⁷

Die Ausführungen beziehen sich aufgrund der spärlichen Literaturlage zum Thema hauptsächlich auf drei Publikationen. Einerseits auf den Aufsatz *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance* von Pornrat Damrhung, zu finden in *Between Tongues. Translation and/of/in Performance in Asia*, herausgegeben von Jennifer Lindsay, andererseits auf das Buch *Thai Puppets & Khon Masks* von Natthapatra Chandavij und Promporn Pramualratana, beides in englischer Sprache publiziert, sowie auf den Ausstellungskatalog *Getanzte Schöpfung, Asien zwischen den Welten*.

6.1. Entstehungsgeschichte

Khon ist eine traditionell thailändische Kunstform, ein klassischer thailändischer Maskentanz. Der inhaltliche Ursprung ist im indischen Epos *Ramayana* (Ramas Weg¹⁰⁸) zu finden. Das *Ramayana* ist neben dem *Mahabharata*-Epos eines der wichtigsten literarischen Werke der Hindus, dem unter anderem auch Heilkräfte zugesprochen werden. Lange Zeit wurde das *Ramayana* mündlich überliefert, bis der Autor Valmiki dieses Epos mit seinen ca. 25.000 Sanskrit-Versen niederschrieb.¹⁰⁹ Die genaue Entstehungszeit ist unklar und kann lediglich zwischen dem vierten

¹⁰⁴ Stückzitat *PKaM*.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Vgl. Chandavij, Natthapatra und Promporn Pramualratana: *Thai Puppets & Khon Masks*, London: River Books 1998, S. 16.

¹⁰⁹ Vgl. Ibid., S. 16.

Jahrhundert vor und dem zweiten Jahrhundert nach Christus eingegrenzt werden. Ursprünglich aus Indien stammend, hat sich das Epos nach Indonesien, Burma, Thailand, Laos, Malaysia, Bali und Kambodscha verbreitet. Dort sind die Einflüsse des *Ramayana* in verschiedenen Kunstformen präsent.

„Die klassischen Tanztraditionen Südasiens, besonders jene der Höfe in Java, Kambodscha und Thailand, haben indische – vor allem hinduistische – Momente aufgegriffen, im Laufe der Jahrhunderte verändert, sich anverwandelt und in der Kultur der Elite sowie in der volkstümlichen Vorstellungswelt Wurzeln geschlagen.“¹¹⁰

Bei der Verbreitung der beiden Epen kam es in den einzelnen Gebieten zur Entwicklung eigenständiger Versionen.

„Sie wurden in den einzelnen Gebieten so modifiziert, dass allmählich jede Region ihre eigene, ‚authentische‘ Version besaß. In Thailand und Burma heißt das Epos *Ramakien*, in Kambodscha *Reamker*, in Malaysia *Hikayat Seri Rama* und auf Java *Ramayana*.“¹¹¹

In Thailand hat König Rama I.¹¹², Phra Puttha Yotfa Chulalok, (1737–1809) die thailändische Fassung des *Ramayana* niedergeschrieben bzw. niederschreiben lassen: das *Ramakien* (zu Ehren Ramas bzw. der Herrlichkeit Ramas¹¹³). Dessen Inhalt bildet die Basis des Khon. Das *Ramakien* ist das wohl bekannteste Werk der klassischen thailändischen Literatur und gehört zum Bildungskanon in Thailand. „Thai school children learn the *Ramakien* from grade three, so they know the main plot, its main characters, stories, conflicts and their resolution [...]“¹¹⁴ Obwohl die absolute Monarchie in Thailand 1932 endete, wurde das *Ramakien* Bestandteil des Lehrplans an thailändischen Schulen sowie auch am *National Fine Arts Department* (gegründet 1934). „Die Verbreitung dieser Epen, die stets mit den in der jeweiligen Region geltenden moralischen und religiösen Botschaften verbunden sind, erfolgte sehr oft durch den Tanz.“¹¹⁵ Beinahe die gesamte Bevölkerung kennt den Inhalt und die Figuren des *Ramakien*. Eine Ausformung des *Ramakien* wurde von Pichet Klunchun bei einem Besuch im ehemaligen Museum für Völkerkunde in Wien im Rahmen seiner Ko-Kuratorentätigkeit erwähnt:

¹¹⁰ Kuhnt-Saptodewo: 2013, S. 10.

¹¹¹ Ibid., S. 123.

¹¹² Die Könige Thailands werden Rama genannt. Dieser Name wurde von der hinduistischen Gottheit Rama übernommen.

¹¹³ Vgl. Chandavij: 1998, S. 106.

¹¹⁴ Damrhung, Pornrat: *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance* in: Lindsay, Jennifer (Hg.): *Between Tongues. Translation and/of/in Performance in Asia*, Singapore: Singapore University Press/NUS Publishing 2006, S. 261.

¹¹⁵ Kuhnt-Saptodewo: 2013, S. 123.

„Er [Pichet Klunchun] bezeichnete das Fischwesen als Sohn Hanumans, Macchanu, aus seiner Verbindung mit der Meerjungfrau Suvannamaccha. Diese Version des Mythos ist zwar in Thailand verbreitet, in Indonesien jedoch nicht. Das Beispiel zeigt, dass jede Region ihre eigene Version des *Ramayana* und des *Mahabharata* entwickelt hat.“¹¹⁶

1815 extrahierte König Rama II., Phrabat Somdet Phra Phuttaloetla Naphala (1768–1824), aus dem *Ramakien* bestimmte Teile speziell für Tänzer¹¹⁷. Diese spezifische Form der ursprünglich nur am Hof des Königs aufgeführten Tanzkunst, Khon genannt, hat ausschließlich Erzählungen aus dem *Ramakien* zum Inhalt. Die Geschichte des *Ramakien* handelt vom ewig stattfindenden Kampf zwischen Gut und Böse.

Unter König Rama VI., Phra Bat Somdet Phra Poramentharamaha Vajiravudh Phra Mongkut Klao Chao Yu Hua (1880–1925), blühten die Künste auf, da dieser selbst als Künstler, unter anderem auch als Khon-Tänzer und Autor, tätig war. Unter seiner Herrschaft stieg der Stellenwert der Kunst stark an. Sein spezielles Interesse galt dem Khon und anderen klassischen Dramen; Khon wurde äußerst populär. Seit der Regentschaft von Rama IV., Phra Chomklao Chaoyuhu (1804–1886), war es dem Volk erlaubt, eigene Khon-Truppen und -Aufführungen zu gestalten. König Rama VI. etablierte das Department of Dramatic Arts und verfolgte kontinuierlich das Ziel, den Standard der Performing Arts zu heben. Während der Regentschaft von König Rama VII., Phra Bat Somdet Phra Pokklao Chaoyuhua (1913–1941), kam es im Sommer 1932 zur Revolution, und die bis dato herrschende absolute Monarchie wurde abgeschafft. Der König willigte in eine konstitutionelle Monarchie ein. Folgendes Zitat Damrhungs beschreibt die nachfolgende Zeit in Thailand:

„For some years after the end of absolute monarchy in Thailand in 1932, the new government disparaged anything that had a royalist flavour, including the court arts, and focused instead on shaping a national culture rooted in Western ideas and cultural forms.“¹¹⁸

Auch in *Pichet Klunchun and Myself* werden diese Zeit und ihre Folgen thematisiert. Pichet Klunchun erzählt von der Regentschaft Königs Rama VII. und erläutert, dass die Regierung Gesetze erließ, die traditionelle Musik und Performance verboten.

¹¹⁶ Ibid., S. 123.

¹¹⁷ Vgl. Chandavij: 1998, S. 108.

¹¹⁸ Damrhung: *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance*, S. 242.

„They want to make a country is look like a western.“¹¹⁹ Und abschließend, mit den Lachern des Publikums auf seiner Seite: „And you should kiss your wife before you leave your house.“¹²⁰ Eine zutiefst westliche Art der Zuneigungsbekundung. Pornrat Damrhung beschreibt in ihrem Aufsatz *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance*, dass nach dieser Zeit, vielleicht einhergehend mit der gelockerten royalen Verbindung, ein erneutes Interesse an den sogenannten Hofkünsten aufkam und diese Entwicklung in Zusammenhang mit dem Entstehen eines speziellen thailändischen Nationalismus zu sehen sei.¹²¹ Pichet Klunchun sieht den Khon-Tanz, aber auch die anderen traditionellen Künste, gefährdet: Khon gehöre mittlerweile hauptsächlich in den Bereich des Tourismus und werde dementsprechend Touristen bei der Urlaubsbuchung als Teil des Reisepakets und gemeinsam mit dem Besuch anderer Sehenswürdigkeiten angeboten. Der/die Reisende könne eine, natürlich stark verkürzte, Khon-Tanzaufführung im Restaurant neben dem Abendessen konsumieren oder, wie im Stück lapidar formuliert, „[...] maybe around the swimming pool“¹²². Richtig ist allerdings auch, dass man Khon-Performances heute über das gesamte Jahr hinweg im Nationaltheater sehen kann. Außerdem gehört Khon zum Lehrprogramm des thailändischen *College of Dramatic and Performing Arts* bzw. stellt – wie bereits erwähnt – einen Teil des Lehrplans dar. Damrhung beobachtet das Entstehen neuer Kunstformen, die stark vom traditionellen Khon beeinflusst wurden, diesem allerdings nicht mehr zuzuordnen sind, wie z. B. „fresh khon (khon sod)“¹²³. Dennoch ist das Interesse der thailändischen Bevölkerung an der traditionellen Kunstform Khon stark gesunken. Pichet Klunchun formuliert dies sehr radikal:

„[Traditioneller Tanz] war eine aussterbende Kunstform, die keine Verbindung zur heutigen Generation mehr herstellen konnte. Das Gegenwartspublikum konnte sich nicht mit dieser Kunst identifizieren. Reinen thailändisch-klassischen Tanz aufzuführen, ist ähnlich, wie wenn man jungen Menschen Bali oder Sanskrit beibringt, Sprachen, die für heilige Rituale und religiöse Literatur verwendet werden: Es ist nutzlos und unpraktisch.“¹²⁴

¹¹⁹ Stückzitat *PKaM*.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Vgl. Damrhung: *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance*, S. 242.

¹²² Stückzitat *PKaM*.

¹²³ Vgl. Damrhung: *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance*, S. 259.

¹²⁴ Klunchun: www.goethe.de.

6.2. Merkmale

Im Khon hat sich ein ganz spezieller Stil aus Tanz, Musik, Kostümen, Gesang und Erzählung entwickelt. *Nang yai*, das Schattenspiel mit großen Puppen, hatte neben der Kriegskunst großen Einfluss auf die Entwicklung des Khon-Tanzes.¹²⁵

Anfänglich trugen alle Darsteller im Khon, mit Ausnahme der weiblichen Charaktere, Masken. Die Performer waren männlich. Auch die weiblichen Figuren wurden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts von Männern dargestellt. Heutzutage tragen jene Darsteller/innen Masken, die nicht-menschliche Figuren spielen.¹²⁶ Dementsprechend gibt es auch unmaskierte Figuren auf der Bühne, deren Rang durch ihren Kopfschmuck erkennbar ist. Die kunstvoll und detailreich gearbeiteten Masken, die den gesamten Kopf bedecken, sowie die Kostüme dienen vor allem der Identifizierung der verschiedenen Figuren.

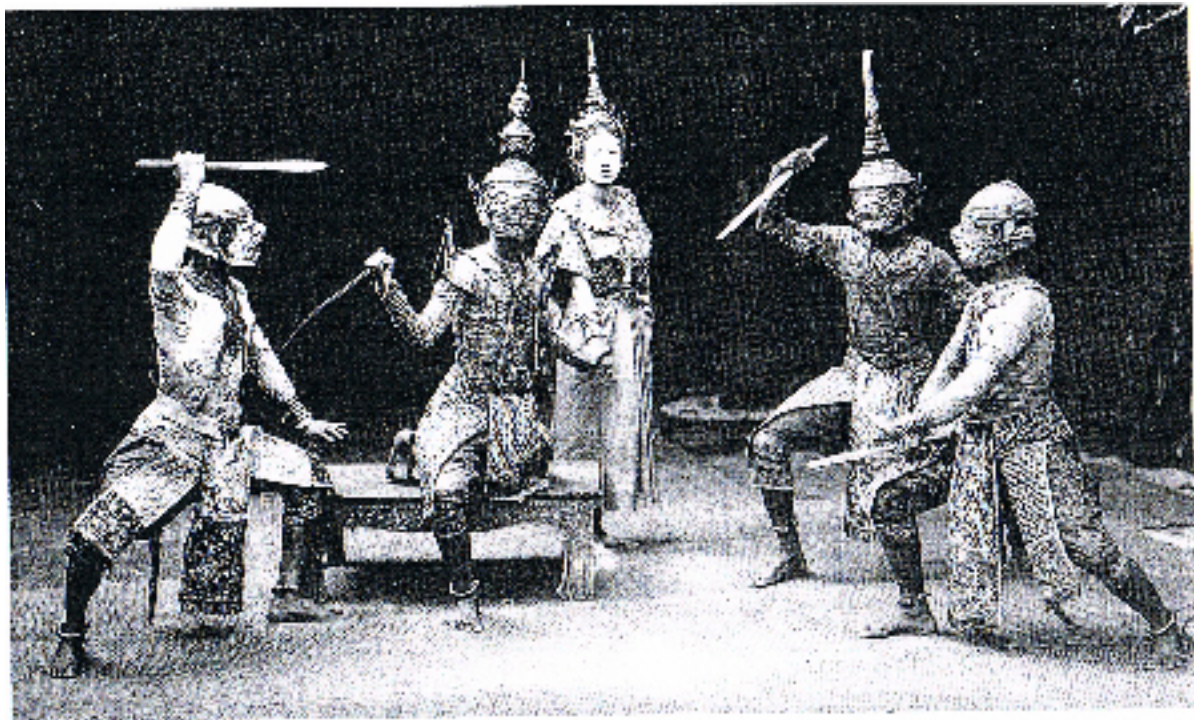


Abb. 1: Szene aus einer traditionellen Khon-Aufführung

Jedes Detail ist ein Hinweis auf den jeweils dargestellten Charakter. Dies gilt im Übrigen auch für z. B. die Hand- und Fußstellung der Figuren. Durch das Tragen der

¹²⁵ Vgl. Chandavij: 1998, S. 108.

¹²⁶ Vgl. Damrhung: *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance*, S. 248.

Masken war es den Performern nicht möglich zu sprechen, aus diesem Grund hat sich die ‚Trennung‘ von Stimme und Körper entwickelt.

Auch wenn heute nicht mehr alle Performer/innen Masken tragen, gibt es dennoch „a cultural memory of mask-wearing for performers“¹²⁷. Dies drückt sich dadurch aus, dass Khon-Tänzer/innen intensiv durch Gesten, Posen und Bewegungsabläufe, die einem bestimmten Code unterliegen, und in den deshalb geschaffenen Erzähler- bzw. Gesangsstimmen kommunizieren.

„Wearing masks allows dancers to project and to work out as an ensemble with their singers, who voice their feelings and speeches, and the musicians, who create the space and time for them to move across the stage and interact with each other.“¹²⁸

Musik und Gesang strukturieren eine Khon-Darbietung. Die Khon-Performer/innen tanzen zu der Begleitung von Musik, Erzählung oder Gesang. Die Hauptfunktion von Sprache im Khon ist in der Ergänzung bzw. Verstärkung der Handlungen und Bewegungsabläufe der einzelnen Charaktere zu sehen.

¹²⁷ Ibid., S. 248.

¹²⁸ Ibid., S. 248.

Die Tänzer auf der Bühne stellen traditionellerweise vier Hauptcharaktere dar: Mann, Frau, Affe und Dämon.

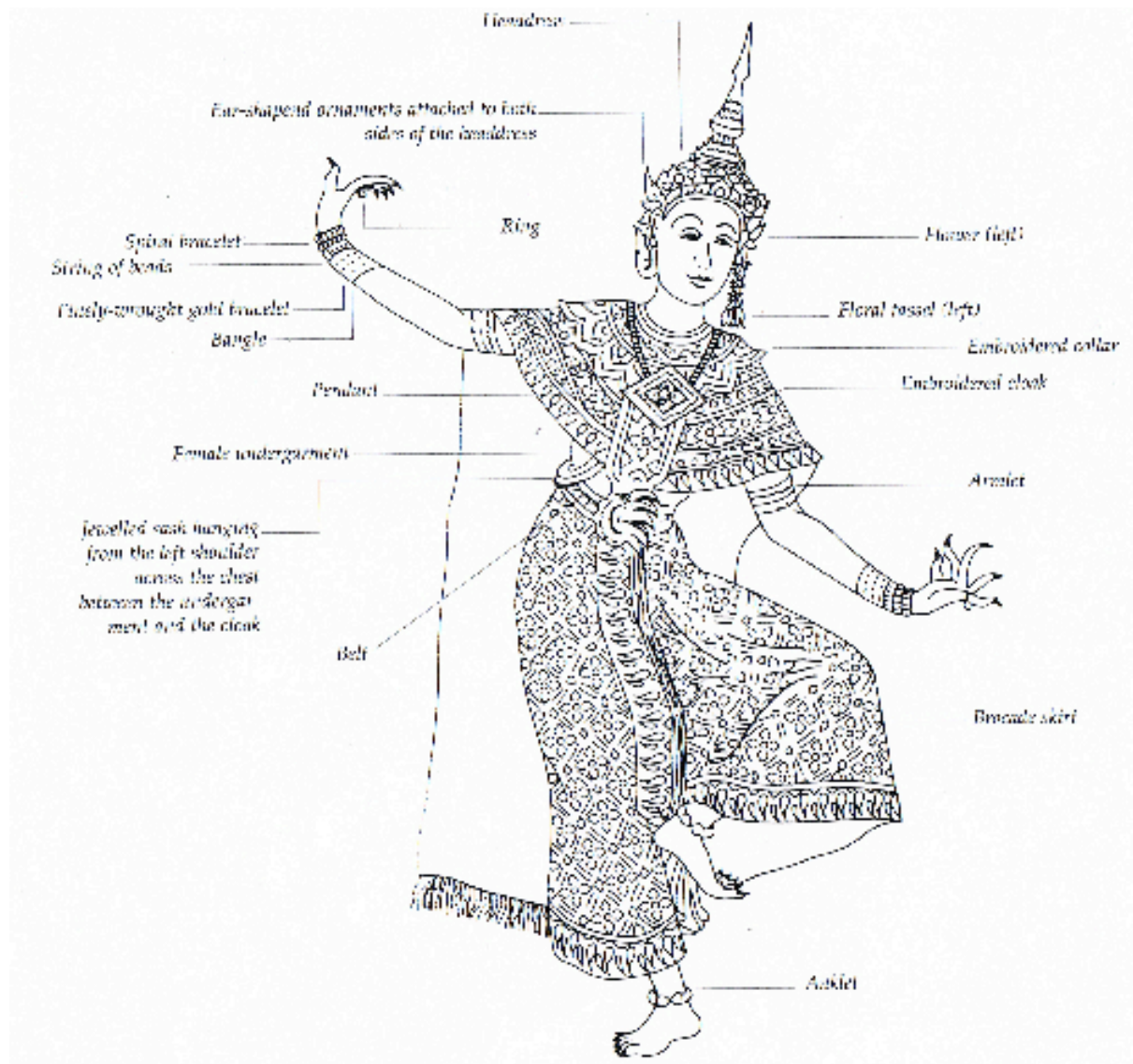


Abb. 2: weiblicher Charakter

Bei einer Khon-Darbietung gibt es neben den Tänzern/-innen auf der Bühne ein Orchester sowie zwei bis vier männliche Erzähler und eine weibliche Sängerin. Die bereits angesprochene ‚Trennung‘ zwischen Körper und Stimme wird im Khon so gelöst, dass die Figuren auf der Bühne nicht sprechen. Die Erzählerstimme/n bzw. die Gesangsstimme werden zu den Stimmen der tanzenden Körper. Khon-Aufführungen finden – je nach Größe und Dauer – sowohl in geschlossenen Theatern als auch unter freiem Himmel statt.

Eine traditionelle Khon-Produktion ist beinahe 24 Stunden lang und dauert für gewöhnlich mehrere Tage. Die gesamte *Ramakien*-Version von König Rama I.

umfasst ca. 3.000 Seiten. Wollte man diese Version samt ihren 311 Charakteren auf die Bühne bringen, würde dies mehr als einen Monat durchgehender Khon-Performance benötigen.¹²⁹

6.3. Inhalt

Die Basis des Khon bilden ausschließlich Erzählungen aus dem *Ramakien*. Der Inhalt bezieht sich auf den sich fortwährend wiederholenden Kampf zwischen Gut und Böse. Eine prägnante Zusammenfassung findet sich im Katalog zur Ausstellung *Getanzte Schöpfung, Asien zwischen den Welten*:

„Das Epos *Ramayana* erzählt die Geschichte der Liebe zwischen Rama und Sita. Sita wurde von König Rahwana entführt und nach langem Kampf von Rama befreit. Während des Kampfes wurde Rama von Affenkönigen unterstützt: Sugriwa, Subali und deren Heeresgeneral, Hanuman. Auf der Seite von Rahwana kämpften die Dämonen.“¹³⁰

Typischerweise endet eine Khon-Performance in einer großen Kriegsszene, aus welcher der Held Rama siegreich hervorgeht.¹³¹ Rama ist in diesem Zusammenhang nicht nur als die hinduistische Gottheit zu sehen, sondern auch als Referenz auf den jeweils herrschenden König.

„Die Hauptprotagonisten in den beiden Epen [*Ramayana* und *Mahabharata*], Rama und Krishna, sind gleichermaßen Inkarnationen des Gottes Vishnu. Dies lässt Rückschlüsse darauf zu, warum sich die Könige – zumindest in Südostasien – als Inkarnation Vishnus und damit als Erhalter der Welt ansehen.“¹³²

Die Herrschenden verwendeten die Epen und Mythen stets als Werkzeug, um die darin enthaltene Moral und Ethik zu verbreiten. „Although undoubtedly having a Hindu atmosphere that emphasises the devaraja idea [the basic idea, that the Thai king was a god-king], the Ramakien was written in a Buddhist framework and is full of Buddhist ideas.“¹³³

¹²⁹ Vgl. Chandavij: 1998, S. 61 f.

¹³⁰ Kuhnt-Saptodewo: 2013, S. 123.

¹³¹ Vgl. Damrhung: *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance*, S. 242.

¹³² Kuhnt-Saptodewo: 2013, S. 123.

¹³³ Damrhung: *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance*, S. 245.

Traditioneller Khon-Tanz ist für westliche Sehgewohnheiten schwierig. Neben Sprachschwierigkeiten fehlt auch das Grundwissen um den Inhalt. Die dargestellten Bewegungsabläufe, Posen und Gesten sowie die aufschlussreichen Details an Kostümen und Masken sind nicht vertraut. Kurz gesagt sind die kulturellen Codes, die bei jeder Aufführung zum Tragen kommen, ohne Erklärung nicht entschlüsselbar. Genau dieses Moment der Erklärung, des Vertrautmachens ist für den Zuschauer bei *Pichet Klunchun and Myself* von Bedeutung.

7. Stückbeschreibung *Pichet Klunchun and Myself*

Die Stückbeschreibung sowie die vorliegende Diplomarbeit beziehen sich auf eine Videoaufzeichnung von *Pichet Klunchun and Myself*, aufgenommen in der Taipei Novel Hall am 3. Juni 2006 im Rahmen der Novel Dance Series in Taipei, Taiwan. Ergänzend dazu fließen eigenhändige Aufzeichnungen aus der Vorstellung am 31. Juli 2013 im Weltmuseum Wien im Rahmen des ImpulsTanz Festivals in die Stückbeschreibung mit ein.

7.1. Eckdaten

Das Stück *Pichet Klunchun and Myself* (ehemaliger Titel *Made in Thailand*¹³⁴) wird, auch von Jérôme Bel selbst¹³⁵, mit 2005 datiert. Die erstmalige Aufführung fand bereits Ende 2004 statt: am 12. Dezember 2004 im Patravadi-Theater im Rahmen des Bangkok Fringe Festivals.

Das Stück entstand im Auftrag des singapurischen Kurators Tang Fu Kuen für eben dieses Festival. Darsteller sind Jérôme Bel und Pichet Klunchun, die sich in *Pichet Klunchun and Myself* selbst spielen. Auf Bels offizieller Homepage ist zu lesen, dass das Stück „by and with Jérôme Bel and Pichet Klunchun“¹³⁶ sei. Klunchun wird gewissermaßen als Ko-Autor ausgewiesen, der diese Arbeit gemeinsam mit Bel entwickelt hat. Als Konzeptverantwortlicher wird jedoch Bel angeführt.

Produziert wurde *Pichet Klunchun and Myself* vom Bangkok Fringe Festival (Bangkok), SACD Le Vif du Sujet (Paris), Festival Montpellier Danse 2005 (Montpellier) und R. B. Jérôme Bel (Paris). Entstanden ist es mit Unterstützung von Cultures France (Paris), French Alliance of Bangkok, der Kulturabteilung der Französischen Botschaft in Bangkok und *The Flying Circus Project* in Singapur.

¹³⁴ Vgl. Anon.: www.pklifework.com.

¹³⁵ Vgl. Anon.: www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3, o.J., letzter Zugriff: März 2014.

¹³⁶ Anon.: www.jeromebel.fr.

Die technischen Anforderungen, um dieses Stück zur Aufführung zu bringen, sind äußerst einfach. So werden im aktuellen technischen Rider lediglich angeführt¹³⁷:

- Dauer: ca. 105 Minuten
- Sprache: Das Stück ist in englischer Sprache ohne Übersetzung. Es gibt kein Textbuch. Eine Live-Übersetzung ist mit zwei Übersetzern/-innen in einem schalldichten Raum möglich. Für das Publikum müssen Kopfhörer bereitgestellt werden.
- Bühne: Mindestgröße 12 x 12 Meter
Black Box (german masking)
kein Tanzboden
- Licht: Gesamter Bühnenraum ausgeleuchtet, Vorder- und Gegenlicht
- Ton: 2 HF-Mikrofone am T-Shirt der Performer
Ein Performer spielt direkt auf der Bühne zwei Popsongs mit seinem Macintosh-Laptop und muss durch die akustische Anlage verstärkt werden. Ein Signalkabel und Strom für den Macintosh-Laptop werden benötigt.
- Zeitplan: Eine Probe mit vier Stunden ist notwendig.

Es sei an dieser Stelle ergänzend erwähnt, dass die Aufführung, auf die sich die vorliegende Arbeit speziell bezieht, länger dauert als hier im technischen Rider angegeben – ca. 115 Minuten. Dieser Zeitunterschied kommt dadurch zustande, dass in späteren Inszenierungen eine Szene wegfiel – welche genau wird noch erläutert. Weder Klunchuns noch Bels Muttersprache ist Englisch. Dies wird auch im Stück offensichtlich, da beide fehlerhaftes Englisch sprechen (die Transkription des Stücks wurde wortwörtlich, also inklusive Sprach- und Grammatikfehler, erstellt). Englisch ist in der international agierenden Performance-Szene die Hauptverständigungssprache und darüber hinaus die einzige Sprache, in der sich Klunchun und Bel austauschen können, da weder Bel Thai spricht noch Klunchun Französisch. Es sei noch festgehalten, dass im Stück Passagen vorkommen, die in thailändischer Sprache sind und unübersetzt bleiben. Klunchun erklärt diese Passagen im Anschluss lediglich zusammenfassend.

¹³⁷ Vgl. Anon.: www.jeromebel.fr.

7.2. Entstehungsgeschichte

Wie bereits erwähnt, ist *Pichet Klunchun and Myself* eine Auftragsarbeit. Wie genau es zu dieser Künstlerkollaboration kam und wie die ersten Begegnungen zwischen Jérôme Bel und Pichet Klunchun verliefen, also Geschichte und Grund des Entstehens, wird hier aufgezeigt.

Auf der Homepage Jérôme Bels ist Folgendes zu lesen:

„In September 2004, I was invited in Bangkok by Singaporean curator Tang Fu Kuen to lead a project. I wondered for a while if I should accept the invitation or not, and I finally proposed to try to work with a traditional Thai dancer. I am indeed deeply interested in the extra-occidental performing arts traditions, for both dance and theatre, since being dazzled by a Kabuki performance I attended in Tokyo in 1989. I had similar feelings with Indian traditional dance or with the parade of the Rio de Janeiro Carnival. Tang Fu Kuen suggested to dancer and choreographer Pichet Klunchun that he meets me during my stay in Bangkok in December of the same year. We met without knowing anything about what could finally result from our meeting. I had just prepared beforehand some questions to ask to this dancer. Personally, I had only a vague idea of what traditional Thai dance was, and Pichet Klunchun didn't know my work. The circumstances of our meeting determined the nature and the form of the result we obtained. Jet lag, the fascination that the city of Bangkok and its inhabitants exerted on me, the monstrous traffic jams which did not make it possible to do all the rehearsals, the context of the Bangkok Fringe Festival where the piece had to be premiered, led us to present to the audience a kind of theatrical report of our experience. We happened to produce a kind of theatrical and choreographic documentary on our real situation. The piece puts two artists face to face who know nothing about each other, who have very different aesthetical practices and who both try to find out more about each other, and above all about their respective artistic practices, despite the abyssal cultural gap separating them.“¹³⁸

Deutlich wird hier unter anderem die knapp bemessene Vorlaufzeit. Im September 2004 erhielt Bel die Einladung von Tang Fu Kuen, ein Projekt für das Bangkok Fringe Festival zu entwickeln. Das erste Treffen zwischen Bel und Klunchun fand aber erst im Dezember vor Ort statt – wenige Tage vor der Uraufführung am 12. Dezember 2004.

Eine wichtige Quelle für die vorliegende Arbeit bildet auch das Kapitel über *Pichet Klunchun and Myself* im *Catalogue Raisonné*. Darin enthalten ist ein knapp einstündiges Interview von Jan Ritsema mit Jérôme Bel über die Entstehung von *Pichet Klunchun and Myself* und das Stück an sich. Die Konversation mutet wie ein Gespräch unter alten Freunden an, was es tatsächlich auch ist, da sich Bel und Ritsema seit Langem kennen. Es ist dementsprechend nonchalant und bietet eine

¹³⁸ Anon.: www.jeromebel.fr.

andere Bandbreite an Informationen bzw. ist in einem weniger förmlichen Ton gehalten. Eine Transkription des Interviews ist im Anhang der vorliegenden Arbeit zu finden. Der *Catalogue Raisonné*, eine Koproduktion zwischen Les Laboratoires d'Aubervilliers und R. B./Jérôme Bel, ist ein online zugängliches und downloadbares DVD-Format, veröffentlicht zwischen Juni 2008 und Februar 2009¹³⁹, und definiert sich folgendermaßen:

„The *Catalogue Raisonné* reconsiders each piece created between 1994 and 2005, by discussing the context in which it appeared (its premises), as well as the compositional techniques used and the forms they engendered. This work will include nine chapters, allowing the viewer to explore each performance in succession through different types of analysis: interviews, conferences, discussions and video excerpts.“¹⁴⁰

Jérôme Bel formuliert RoseLee Goldberg gegenüber seine Intention, den *Catalogue Raisonné* zu produzieren wie folgt: „I think my performances are the best way to share my thinking, no? But in fact, I am not always understood, so I made a ‚catalogue raisonné‘ online, in which I try to explain my work.“¹⁴¹

Ergänzend zu den anderen Quellen, ergibt sich damit ein annähernd vollständiges Bild, wie und zu welchen Bedingungen es überhaupt zu diesem Stück kam. Bel hatte demnach nicht den Anspruch, ein Format dieser Art zu entwickeln: „The show came my way. [...] I had no desire to do what we're doing.“¹⁴² Bel dachte vorab an eine Solo-Performance, aufgebaut wie das Stück *Véronique Doisneau* (2004). „It should have been Pichet, doing what Véronique did [...].“¹⁴³ Die Einladung Fu Kuens und das erste Treffen mit Klunchun kommentiert Bel Ritsema gegenüber wie folgt:

„What the hell has Bangkok got to do with me? But as it was the holidays and I have friends in Thailand, I thought, 'Why not? I'll combine it with a bit of work.' But it was open, as curators do nowadays. Then I'd get to spend a fortnight on a beautiful Thai island. That was my plan. So I had nothing prepared. I turned up in Bangkok. The guy was introduced to me, I had no say in the matter. Until then I didn't know there was such a thing as Thai dancing.“¹⁴⁴

¹³⁹ Anmerkung: Zu Beginn meiner Diplomarbeit war der *Catalogue Raisonné* noch online abrufbar, allerdings wurde er im Laufe der Zeit aus dem Netz genommen, um ihn neu zu strukturieren und in die offizielle Homepage von JB einzugliedern. Mir liegt das Kapitel über *Pichet Klunchun and Myself* auf DVD vor (Bezugsquelle: Les Laboratoires d'Aubervilliers).

¹⁴⁰ Anon.: <http://archives.leslaboratoires.org/content/category/7/7/1/lang,en/>, o.J., letzter Zugriff: November 2013.

¹⁴¹ Bel zit. n. Goldberg: *WHY Dance in the Art World?*

¹⁴² Interview JR und JB.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

Statt der zehn von Bel erbetenen Probenstage, blieben schlussendlich nur vier Tage bis zur Premiere in Bangkok. Den Premierenabend beschreibt Bel so:

„We had nothing. Although we had talked to each other. I took my computer and said, ‘Right we talked about this.’ ‘That’s pretty good.’ ‘Then this on the third and fourth days.’ I did a kind of montage of our conversations. We improvised. We knew two or three scenes. More. A few scenes. But we didn’t know how to link them up. So we were on stage as if we were rehearsing. And we talked. People laughed a lot. We didn’t get it. We looked at them, like this. ‘What’s going on?’ They were laughing and I’d turn round, thinking someone had done something stupid. I didn’t realize what we were creating.“¹⁴⁵

Nach vier Tagen Probezeit und einer Aufführung trennten sich die Wege von Klunchun und Bel wieder. „It was over, as far as I was concerned. What we’d done was ridiculous.“¹⁴⁶ Bel kehrte nach Europa zurück, ohne die Absicht, weiter an diesem Stück zu arbeiten bzw. ohne diese Arbeit überhaupt als Stück wahrzunehmen. Erst das Interesse von Frie Leysen, Gründerin und langjährige Intendantin des Kunstenfestivaldesarts in Brüssel, und ihr Wunsch, das Stück in Europa zu zeigen, nachdem sie der Uraufführung in Bangkok beigewohnt hatte, überzeugte Bel nach anfänglichem Widerstand, erneut an *Pichet Klunchun and Myself* zu arbeiten. Schließlich kam es im Studio des Kaaitheaters erneut zur Aufführung (15. bis 17. Mai 2005). Erst nach diesen drei Spielterminen in Brüssel war es für Bel möglich, zu sehen, was sie geschaffen hatten und worin das Potenzial dieser Arbeit lag.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

Wie Pichet Klunchun die ersten Begegnungen mit Jérôme Bel bzw. das Zustandekommen ihrer Zusammenarbeit an sich beurteilt, lässt sich nur anhand von wenigen Aussagen rekapitulieren. In einem Interview, geführt von David Cameron mit Bel und Klunchun, ist zu lesen: „Klunchun smiles at the memory of how, in those early days, he would avoid meetings with Bel [...].“¹⁴⁷ Bel formuliert es Jan Ritsema gegenüber deutlicher:

„JB: ‚[...] He wasn't very interested in working with me either.’

JR: ‚Why not?’

JB: ‚Because he was busy.’

JR: ‚Did he say so?’

JB: ‚He said so afterwards. Once we'd become close, he told me he hadn't given a shit. Although he'd never say it like that.’“¹⁴⁸

Nach Jahren der Zusammenarbeit hat sich ein Vertrauens- und Naheverhältnis zwischen Bel und Klunchun entwickelt. „We improvise within a framework, which is possible only if you trust each other. Trust had to develop.“¹⁴⁹ Dennoch existieren auch nach Jahren des Kennens Bereiche des ‚Nicht-Verstehens’. Bel führt Ritsema gegenüber ein Beispiel dafür an: „But there are things I don't understand. [...] He sends me emails, saying: ‚Jérôme, how are you?’ I reply: ‚I'm very fine, why?’, ‚Yesterday you were in my dreams and you were crying.’ I don't know what to say.“¹⁵⁰ Es scheint, dass das Fundament des Stücks, aber auch die Begegnung der beiden, geprägt ist durch gegenseitigen Respekt, auch wenn das jeweilige Gegenüber und dessen Ansichten nicht immer verstanden werden.

¹⁴⁷ Cameron, David: *Measuring the Gap. An interview with Routes laureates Jérôme Bel and Pichet Klunchun*, www.culturalfoundation.eu/sites/www.culturalfoundation.eu/files/Klunchun_and_Bel_interview_Cameron.pdf, 2008, letzter Zugriff: November 2013.

¹⁴⁸ Interview JR und JB.

¹⁴⁹ Cameron: *Measuring the Gap*.

¹⁵⁰ Interview JR und JB.

7.3. Bühnensituation/Kostüme/Requisiten/Musik

Die Bühnensituation ist sehr einfach gehalten und bleibt während des ganzen Stücks unverändert. Es ist schwarzer Tanzboden ausgelegt, was den Anforderungen des aktuellen technischen Riders widerspricht. Die Bühne ist auf beiden Seiten und hinten schwarz abgehängt (Black Box). Es gibt nur eine Lichtstimmung, das Grundlicht, mit dem der gesamte Bühnenraum ausgeleuchtet wird. Das Grundlicht setzt sich in diesem Fall aus Vorderlicht und Toplicht zusammen.

Zwei einfache Stühle stehen sich in der Mitte der ansonsten leeren Bühne gegenüber. Pichet Klunchun nimmt zu Beginn auf dem linken Platz, Jérôme Bel auf dem rechten. Die Stühle sind das einzige und damit auch das dominante Merkmal. In einem Interview mit der Performa-Gründerin und Kuratorin RoseLee Goldberg erklärt Bel, wann und warum es zur Verwendung von Stühlen kommt. Die Klärung dieser Frage ist simpel, weil der Gebrauch pragmatisch und nicht Teil des künstlerischen Konzepts ist. So saßen Klunchun und Bel zu Beginn auf dem Boden, da es in Bangkok auch für das Publikum üblich ist, auf dem Fußboden zu sitzen. Im Westen sitzen die Zuschauer/innen allerdings meist auf Stühlen – so also auch Klunchun und Bel. Die Platzierung der Darsteller ist abhängig von den lokalen Sitten der jeweiligen Aufführungsorte.¹⁵¹

Für Klunchun und Bel steht jeweils eine Wasserflasche neben den Stühlen bereit. Weiters befindet sich neben Bels Stuhl ein Laptop, der im Laufe der Aufführung immer wieder zum Einsatz kommt. Bel verwendet ihn, um die Fragen, die er an Klunchun stellt, vermeintlich nachzulesen bzw. um damit zwei Popsongs abzuspielen. Das Netzkabel des Laptops liegt gut sichtbar auf der Bühne.

Bel und Klunchun kleiden sich scheinbar alltäglich. Klunchun trägt eine schwarze Caprihose sowie ein schwarzes kurzärmeliges T-Shirt und ist barfuß. Bel wiederum trägt Jeans und ein hellblaues T-Shirt, darüber eine grün-gelbe Trainingsjacke mit langen Ärmeln, weiße Sportschuhe und geringelte Socken.

¹⁵¹ Vgl. Goldberg: *WHY Dance in the Art World?*

Zwei Mikrofone sind gut sichtbar an den Krägen von Bel und Klunchun fixiert. Andere Requisiten und Musik kommen erst im zweiten Teil des Stücks vor. Für die Vorführung einer Szene benötigt Bel Objekte und verwendet dafür die Wasserflasche Klunchuns sowie seinen Hosentascheninhalt – Münzen und einen Hotelzimmerschlüssel. Zwei Musiknummern werden direkt auf der Bühne von Bels Laptop aus abgespielt: *Let's Dance* von David Bowie (erstmalig erschienen 1983) und *Killing Me Softly with His Song* von Roberta Flack (komponiert von Charles Fox und Norman Gibel 1971, aufgenommen von Flack 1973).

Es existiert in *Pichet Klunchun and Myself* – wie meist in Bels Stücken – kein Bühnenbild. Auch hier kann man davon sprechen, dass er die nackten Mechanismen des Theaters vorführt, wenn auch nicht so ausdrücklich wie in *Jérôme Bel*. Dennoch erfolgt eine Reduktion auf zentrale Theatermittel: den Dialog, die Sprache und das Prinzip des Zeigens.

Bel versucht, die Illusionen des Theaters offenzulegen. So hören wir z. B. nicht nur die beiden aus dem Off eingespielten Musikstücke, sondern sehen, wie Bel seinen Laptop nimmt, das Programm öffnet, das jeweilige Stück sucht und auf Play drückt. Wir sehen das Kabel, das den nötigen Strom liefert. Wir sehen, dass Bel sich immer wieder mit einem Blick auf den Laptop-Bildschirm vergewissert, was die nächste Frage ist bzw. vielleicht auch überprüft, ob der Zeitplan der Inszenierung eingehalten wird. Das Licht dient lediglich dazu, den Bühnenraum auszuleuchten, und erinnert eher an eine Probenlicht- bzw. Arbeitslichtstimmung.

7.4. Dramaturgischer Stückaufbau

Das Potenzial des Stücks, so formuliert es Bel gegenüber Ritsema, liegt in zwei dramaturgischen und künstlerischen Prinzipien: Bel und Klunchun spielen sich selbst, und es gibt keine Textvorlage zum Stück. Bel nennt es „Dancers' improvisation to words“,¹⁵² womit er den Dialog, mit all seinen Elementen gleichsam zur Choreografie, erklärt. Manche Szenen wurden von Beginn an beibehalten, andere wieder verworfen. So erzählt Bel, dass sie über mehrere Monate hinweg eine

¹⁵² Interview JR und JB.

Szene gespielt hätten, in der es darum ging, wie und warum Bel Tänzer wurde. Aber im Lauf der Zeit filterten Bel und Klunchun interessantere und wichtigere Dinge für sich heraus, und diese Anekdote wurde gestrichen. Bel und Klunchun entscheiden jeweils im Anschluss an eine Aufführung, welche Szenen in Zukunft gezeigt bzw. verworfen werden. Über die Jahre hinweg hat sich eine relativ fixe Struktur entwickelt, die sich nur noch wenig ändert, aber es besteht die Möglichkeit, die Antworten zu variieren und andere Fragen zu stellen. Diese Freiheit als Grundprinzip ist für Bel von Interesse und wurde von ihm bei diesem Stück zum ersten Mal in dieser Form wahrgenommen.¹⁵³

In der anfänglichen Spielzeit des Stücks fügten Bel und Klunchun immer mehr Szenen hinzu, sodass das Stück schließlich zweieinhalb Stunden dauerte. Dies war augenscheinlich zu lang, und so wurde die Spielzeit wieder reduziert. Zur aktuellen Stückdauer sagt Bel: „We can't do less than 1 hour 45 minutes. Except when the audience is really dumb, then we do 1 hour 15.“¹⁵⁴

Zur Gattung des Stücks drückt sich Bel Ritsema gegenüber wie folgt aus: „In New York, Yvonne Rainer described it as vaudeville. In the Anglo-Saxon world, they regard it as comedy.“¹⁵⁵

Soweit bekannt ist und wie auch deutlich aus dem Gespräch zwischen Ritsema und Bel hervorgeht, existieren keine anderen Arbeiten Bels mit einem Thailand- bzw. Khon-Bezug.

¹⁵³ Vgl. Ibid.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

7.4.1. Form- und Inhaltsübersicht

„Wie heißt du?’, ‚Wie alt bist du?’, ‚Wo lebst du?’, ‚Bist du verheiratet?’, ‚Was machst du beruflich?’, ‚Wie bist du zum Tanz gekommen?’, fragt Jérôme Bel sein Gegenüber, den thailändischen Khon-Tänzer Pichet Klunchun – gerade so, als hätte er ihn eben zum ersten Mal getroffen. Klunchun beantwortet Bels Fragen höflich. Manchmal steht er auf, um ihm und dem Publikum bestimmte Übungen oder Figuren, wie sie in diesem klassischen thailändischen Tanz durch Körperhaltungen und Bewegungen charakterisiert werden, vor Augen zu führen. Nach der Hälfte der Zeit wendet sich das Blatt. Jetzt befragt Pichet Klunchun Jérôme Bel. ‚Wie heißt du?’, ‚Wie alt bist du?’, ‚Wo lebst du?’, ‚Bist du verheiratet?’, ‚Was machst du beruflich?’, ‚Wie bist du zum Tanz gekommen?’. Und Bel antwortet nun seinerseits höflich und begibt sich hinein in den Bühnenraum, um seinem Gegenüber und dem Publikum mit Hilfe von Auszügen aus seinen Stücken sein Tanzverständnis näher zu bringen.“¹⁵⁶

Bel und Klunchun betreten zu Beginn des Stücks die Bühne und nehmen auf den zwei Stühlen, die sich – parallel zur Bühnenrampe – gegenüberstehen, Platz und beginnen, sich Fragen zu stellen und dem Gegenüber manchmal Ausschnitte bzw. Szenen zu zeigen. *Pichet Klunchun and Myself* folgt einem dialogischen Prinzip. Es werden Fragen gestellt und beantwortet, Szenen und Ausschnitte gezeigt, hinterfragt, kommentiert und erklärt. Pichet Klunchun und Jérôme Bel führen einen Dialog und erklären sich, und somit dem/der Zuschauer/in, ihre Arbeit und ihre Ansichten. Dabei dreht sich ihr Sagen und Zeigen um Tradition und Moderne, die Darstellung von Tod, Nacktheit, Tanz und Choreografie. Die Begegnung der beiden Künstler bringt die kulturellen Differenzen zum Vorschein und lässt das Publikum das Eigene im Fremden und das Fremde im Eigenen verstehen. Dabei spielt *Pichet Klunchun and Myself* mit der Maske der ‚ersten Begegnung’. „Selbstverständlich ist dabei klar, dass es sich nicht um ein spontan improvisiertes Gespräch handelt, sondern um eine wiederholbare Gesprächs-Performance (die dennoch in jeder Aufführung anders ausfällt).“¹⁵⁷

¹⁵⁶ Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 45.

¹⁵⁷ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 20.

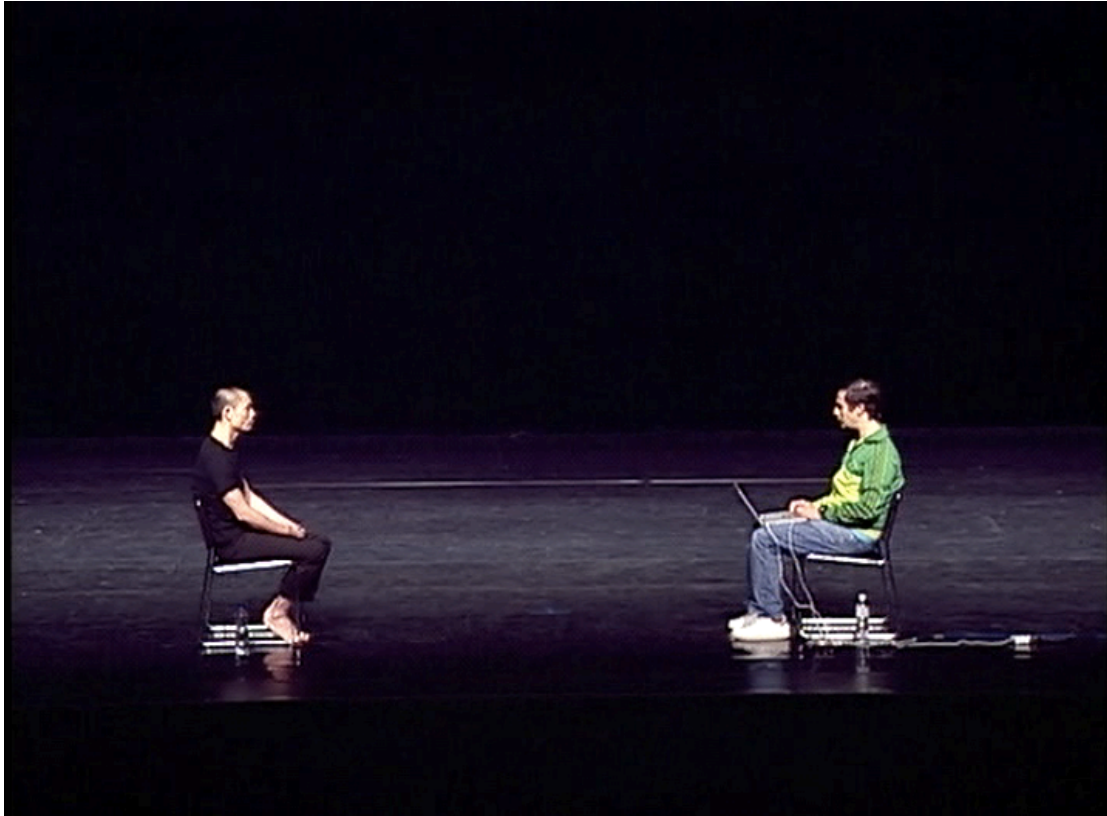


Abb. 3: *Pichet Klunchun and Myself*, 0' 54''

Diese Lecture Performance lässt sich in zwei Teile gliedern. Die beiden Blöcke gleichen sich in ihrer Struktur und folgen aufeinander. Im ersten Teil – er dauert ca. 65 Minuten – stellt Jérôme Bel Pichet Klunchun Fragen. Im zweiten Teil – er dauert ca. 50 Minuten – steht Bel Klunchun Rede und Antwort. In diesem Kapitel soll, auch in Hinblick auf die Inszenierungsanalyse, verdeutlicht werden, wie *Pichet Klunchun and Myself* aufgebaut ist bzw. wie die ‚Architektur‘ des Stücks aussieht. Um den Aufbau und die inhaltlichen Schwerpunkte besser nachvollziehen zu können, werden hier die relevanten Fragen und die daraus resultierenden Antworten und weiterführenden Themenblöcke angeführt. Dabei werden nur die Passagen ausgewählt, die wichtig sind, um die Struktur des Stücks nachvollziehen zu können. Auf inhaltliche Feinheiten wird später genauer eingegangen.

Erster Teil

Einführung Pichet Klunchun

Die Fragen und Antworten behandeln Name, Alter, Wohnort, Familienstand und schließlich den Beruf Klunchuns sowie die Beweggründe für seine Berufswahl.

Die ersten fünf Fragen hat Bel auf seinem Computer verschriftlicht, anschließend improvisieren Bel und Klunchun.¹⁵⁸

Einführung Khon-Tanz

Bel möchte erfahren, welchen Tanzstil sein Gegenüber praktiziert und was weiterführend unter Khon-Tanz verstanden werden kann. Es folgt sozusagen eine kurze Entwicklungsgeschichte des Khon-Tanzes in Zusammenhang mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung Thailands bis in die heutige Zeit. Klunchun beschreibt dabei auch das Verhältnis des thailändischen Königshauses zum Khon-Tanz. Dies wird in Vergleich mit der gesellschaftspolitischen Entwicklung Frankreichs und speziell der Regentschaft von Ludwig XIV., dem Sonnenkönig, gesetzt.



Abb. 4: *Pichet Klunchun and Myself*, 12' 06''

¹⁵⁸ Vgl. Interview JR und JB.

Merkmale Khon-Tanz

Klunchun zeigt und erklärt Bel in diesem Abschnitt:

- Schritte (die zu Beginn einer Khon-Ausbildung eingeübt werden),
- verschiedene Haltungen und deren subtile Unterschiede (z. B. der vier unterschiedlichen Charaktere) und
- Szenen aus dem Khon-Tanz (z. B. eine Kampfszene aus dem *Ramakien*).

Durch das Gesagte und Gezeigte ergibt sich ein genaueres Bild des Khon-Tanzes und seiner Vielfalt an gestischen Codes. Grundlegende Merkmale, wie die Verwendung von Masken, die unterschiedlichen Charaktere und der spezifische Umgang mit Sprache und Musik sowie der Inhalt und seine Komplexität, werden verdeutlicht.



Abb. 5: *Pichet Klunchun and Myself*, 17' 17"

Darstellung von Tod im Khon-Tanz

Die Darstellungsweisen des Todes auf der Bühne unterliegen in Thailand anderen Codes als in Europa. Klunchun erklärt, woraus dies resultiert, und zeigt Bel Ausschnitte bzw. Szenen, in denen der Tod bzw. das Sterben einer Figur repräsentiert wird.



Abb. 6: *Pichet Klunchun and Myself*, 40' 32"; Darstellung des Todes durch sehr langsames Gehen

Jérôme Bel versucht sich im Khon-Tanz

Klunchun zeigt bzw. übt mit Bel die Haltung und einen Bewegungsablauf eines Charakters im Khon-Tanz.



Abb. 7: *Pichet Klunchun and Myself*, 50' 57"

Energetisches Konzept

Klunchun führt in einem kurzen Exkurs aus, dass sowohl der Architektur in Thailand allgemein als auch der Bewegung und Körperhaltung im Khon-Tanz ein und dasselbe energetische Konzept zugrunde liegt. Dabei soll die Energie immerwährend gesammelt und zentriert werden.

Aktuelle Projekte Klunchuns

Klunchun zeigt Bel Ausschnitte seiner aktuellen künstlerischen Projekte und erklärt seine dazugehörigen Überlegungen sowie die Entwicklung seiner heutigen künstlerischen Position. Auf die Rezeption seiner Arbeiten durch das thailändische Publikum geht Klunchun gesondert ein.

Zweiter Teil

Einführung Jérôme Bel

Klunchun interessiert sich für Bels Namen und dessen Bedeutung, sein Alter, seinen Familienstand und seinen Beruf.

Einführung in die Ideen, die Jérôme Bels Arbeitsweise zugrunde liegen

Klunchun möchte etwas von Bels Arbeit sehen, woraufhin dieser ihm seine liebste Szene zeigt und erklärt, dass er versucht, sie in all seinen Performances zu verwenden. In dieser Szene steht Bel auf der Bühne und betrachtet den Theaterraum, die Zuschauer/innen, die Decke, Klunchun usw. Bel erklärt im Anschluss kurz, wie diese Szene zu verstehen ist (u. a. als Kritik an der Gesellschaft des Spektakels) und was er damit erreichen möchte (u. a. Bewusstseinsbildung für die Einzigartigkeit des Theatergeschehens beim Zuschauer bzw. bei der Zuschauerin).



Abb. 8: *Pichet Klunchun and Myself*, 1h 11' 01"; Bels liebste Szene

Tanz bei Jérôme Bel

Auf Klunchuns Bitte hin, etwas mehr zu sehen, folgt eine Szene aus Bels *The show must go on*. Bel spielt die Musik zu David Bowies *Let's Dance* ein und tanzt, sehr alltäglich, dazu. Der folgende Dialog erklärt den Grundgedanken Bels, die Erwartungshaltung der Zuschauer/innen zu hinterfragen. Bel möchte keine Virtuosität, keine schönen, durchtrainierten und starken Körper zeigen, da er keine Bewunderung beim Publikum hervorrufen möchte.

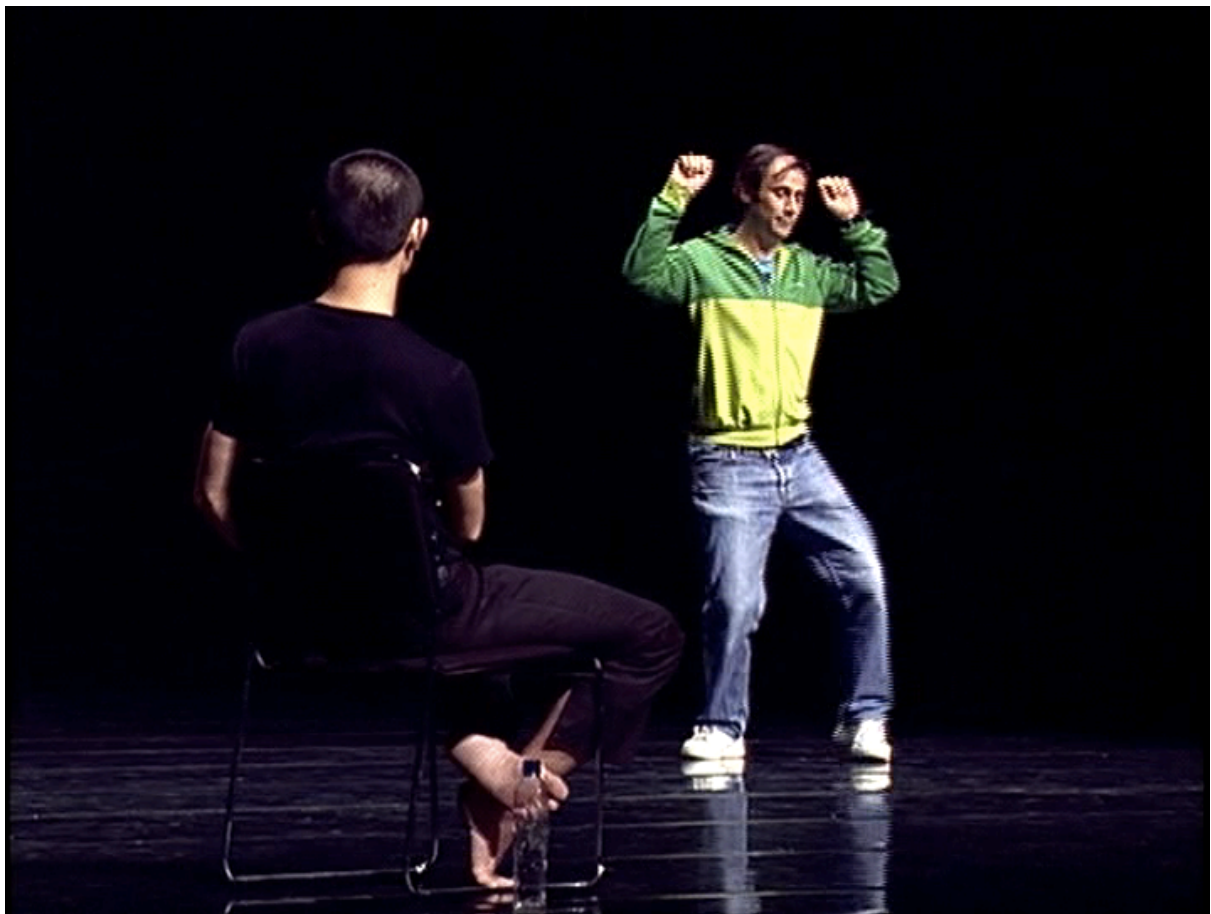


Abb. 9: *Pichet Klunchun and Myself*, 1h 20' 30''; *Let's Dance*

Einführung zeitgenössischer Tanz im Westen

Bel erklärt Klunchun seine Auffassung von zeitgenössischer Kunst, im Speziellen von zeitgenössischem Tanz. Das Grundanliegen von zeitgenössischer Kunst ist für Bel, das Bestehende zu hinterfragen und zu versuchen, neue Formen zu finden, um die heutige Realität zu präsentieren. Er filtert drei Gruppen von Beteiligten in diesem Rahmen heraus: den Staat, die Produzenten/-innen und das Publikum. Alle drei Gruppen finanzieren zeitgenössische Künstler/innen, ohne zu wissen, was das

Endprodukt sein wird. Sie teilen somit die Neugierde und den Mut der Künstler/innen, sich auf Neues einzulassen und dieses entstehen zu lassen.

Darstellung von Tod bei Jérôme Bel

Dieser Themenblock widmet sich den unterschiedlichen Darstellungsweisen von Tod in den Arbeiten von Jérôme Bel. Er enthält einen Ausschnitt aus *Nom donne par l'auteur* – Tod mit Objekten sowie weitere Szenen aus *The last performance* (ein Solo aus Susanne Linkes *Wandlung* von 1978) und *The show must go on (Killing Me Softly with His Song* von Roberta Flack). Die Szene aus *The last performance* ist in späteren Inszenierungen von *Pichet Klunchun and Myself* nicht mehr zu finden.

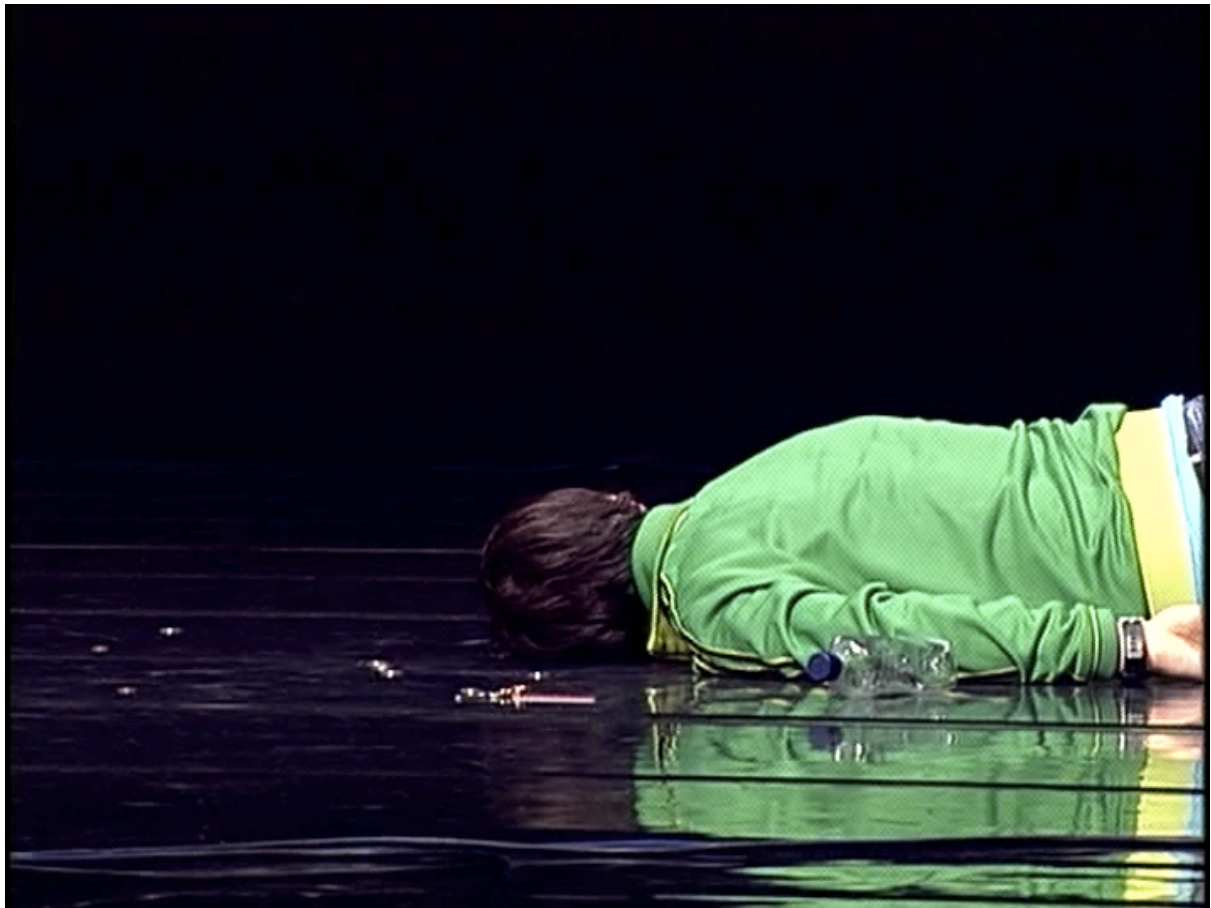


Abb. 10: *Pichet Klunchun and Myself*, 1h 32' 35"; Tod mit Objekten



Abb. 11: *Pichet Klunchun and Myself*, 1h 37' 24"; Szene aus *The last performance*



Abb. 12: *Pichet Klunchun and Myself*, 1h 42' 27"; *Killing Me Softly with His Song*

Nacktheit auf der Bühne und das Stückende

Auf Klunchuns Frage nach der Darstellung von Nacktheit in den Stücken von Bel, erklärt und zeigt dieser ihm einen Ausschnitt aus *Jérôme Bel*. Bel erklärt das Verwenden von Nacktheit mit der Frage nach dem, was für Tanz essenziell notwendig ist, was dessen Nullpunkt ist – ein Körper. Auf Bels vermeintliches Vorhaben, sich vor Klunchun auszuziehen, um ihm weitere Ausschnitte zu zeigen, reagiert Klunchun ablehnend bzw. unangenehm berührt, und der Dialog endet im Aufeinandertreffen der kulturellen Unterschiede, diesmal in Bezug auf Nacktheit.

„JB: ‚Ok. Do you have other questions?’

PK: ‚No. No question.’

JB: ‚So we finish.’

PK: ‚Yes we finished.’

JB: ‚Ok thank you very much Pichet.’

PK: ‚You’re welcome, thank you too.’“¹⁵⁹

Bel und Klunchun lösen die Dialogsituation auf und beenden so das Stück. Sie verbeugen sich in der Applausituation vor dem Publikum sowie auch voreinander.

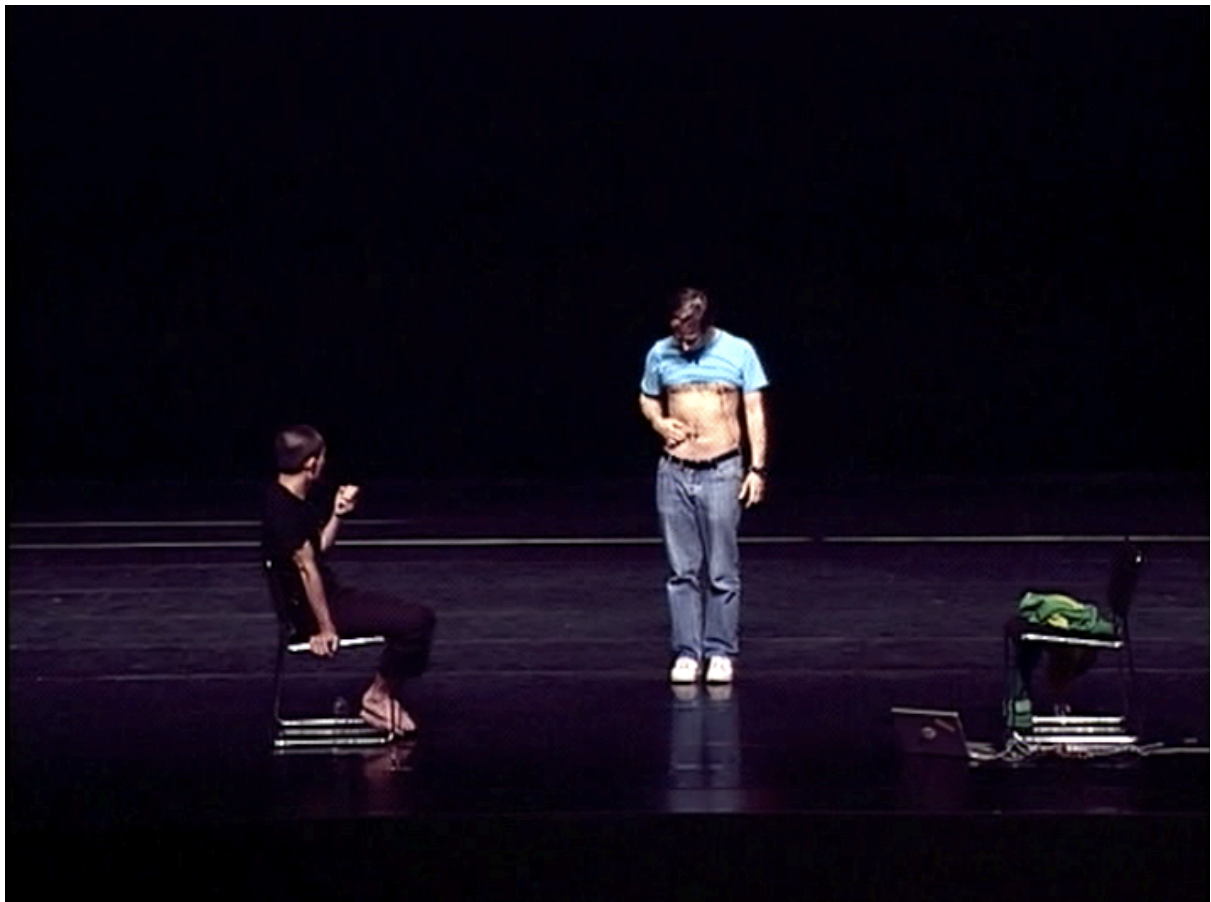


Abb. 13: *Pichet Klunchun and Myself*, 1h 52' 32"; Ausschnitt aus *Jérôme Bel*

¹⁵⁹ Stückzitat PKaM.

7.5. Rezeption

Pichet Klunchun and Myself ist bis heute international erfolgreich auf Tour. Es war seit seiner Erstaufführung über 240 Mal und in mehr als 35 Ländern weltweit zu sehen¹⁶⁰. Bel selbst nennt diese Arbeit seinen ersten Publikumserfolg.¹⁶¹

2008 erhielten Jérôme Bel und Pichet Klunchun für das Stück den *Routes Princess Margriet Award for Cultural Diversity* der European Cultural Foundation. Die Begründung der Preisvergabe lautet wie folgt:

„The jury selected Jérôme Bel and Pichet Klunchun for a specific artistic work called ‘Pichet Klunchun and myself’ – a thoughtful, humorous dialogue between a French contemporary choreographer (Bel) and a traditional Thai dancer (Klunchun). The piece consisted of a staged conversation between two professional dancer-choreographers with very little in common. This dialogue, despite its seeming simplicity, offered a brave and masterful deconstruction of cultural difference. Bel and Klunchun managed to turn a conversation between two artists into a moving and often hilarious encounter that questioned what is usually taken for granted when two cultures meet.“¹⁶²

Der Preis ist mit 50.000 Euro dotiert und wurde 2008 neben Bel und Klunchun auch an Stuart Hall vergeben.¹⁶³

Sowohl bei der Aufführung, die für die vorliegende Arbeit auf DVD vorliegt, als auch bei jener beim ImpulsTanz Festival 2013, waren die Reaktionen des Publikums während des Stücks als auch beim Schlussapplaus beiden Performern gegenüber durchweg positiv bzw. zeigten Begeisterung.

Im Rahmen der vielen internationalen Aufführungen und angesichts des großen Interesses an diesem Stück sind aber auch andere Publikumsreaktionen – speziell außerhalb Europas und Nordamerikas – dokumentiert. So erinnern sich Bel und Klunchun in einem Interview etwa an eine Aufführung in Indonesien, bei der vor allem Bel auf Ablehnung stieß:

„Bel recollects the hostile reaction of an audience in Indonesia – with the hostility being directed specifically at himself (‘They weren’t exactly booing me, but....’). [...] ‘No shame for me here,’ he [J. Bel] admits. Klunchun, though, sees the audience’s reaction

¹⁶⁰ Vgl. Anon.: www.jeromebel.fr: die Filmvorführungen des Stücks wurden mitgerechnet.

¹⁶¹ Vgl. Interview JR und JB.

¹⁶² Anon.: www.culturalfoundation.eu/activities/princess-margriet-award/first-award#JeromeBelandPichetKlunchun, o.J., letzter Zugriff: November 2013.

¹⁶³ Vgl. Ibid.

as symptomatic of the extreme seriousness with which Indonesians regard dance. 'There it is linked to belief, to social acceptance. Dance in Indonesia is very alive, very important.'¹⁶⁴

Es scheint, dass, je nachdem wo *Pichet Klunchun and Myself* gezeigt wird, sich das Publikum mit Bel oder Klunchun identifiziert bzw. sich ‚auf eine der beiden Seiten schlägt‘. RoseLee Goldberg gegenüber formuliert Bel dies so:

„When we are in Asia, they are behind Pichet, and I am the foreigner. When we are in Europe, they understand me better, and Pichet not as well. In Africa, they were really behind Pichet. For example, when we were in Tunisia and we got to the part where we talk about marriage, I said, ‚Well, in the West to get married is very old-fashioned. Nobody does it anymore.‘ And Pichet said, ‚In Thailand you need to marry first, before having children.‘ At this point the entire audience clapped for him. I was shocked. Sometimes the audience supports us by laughing, but in Tunisia, they showed me that I was being provocative, and that I was the bad West.“¹⁶⁵

Bel und Klunchun sehen unterschiedliche Publikumsintentionen, je nachdem, wo das Stück gezeigt wird. Im asiatischen Raum ist der klassische Tanz im Allgemeinen sehr bekannt, und es existiert das Interesse, wissen zu wollen, was zeitgenössischer Tanz ist bzw. was diesen ausmacht. In Europa und Nordamerika werden die Zuschauer/innen auch durch den vermeintlich exotischen Teil des Stücks angezogen.¹⁶⁶ Auf den Begriff des Exotismus und das problematische Verhältnis zwischen ‚Ost und West‘ wird später noch genauer eingegangen.

Die Kritiken in Europa und Nordamerika sind durchweg positiv und spiegeln so auch die Reaktionen des Publikums wider. Kritiken aus Ländern, in denen auch das Publikum teils ablehnend reagierte (wie die zuvor angeführten Beispiele zeigen), liegen mir keine vor. Im Folgenden exemplarisch ein paar Beispiele:

„The fascination of the must-see ‚Pichet Klunchun and myself‘ should come as no surprise to anyone familiar with Mr. Bel’s career as an endearingly rumped, brilliant enfant terrible and master of wry, sly minimalism. But he has found his perfect complement in Mr. Klunchun, a practitioner of khon, a form of classical Thai masked dance, who wanders serenely with Mr. Bel through a series of cultural collisions until the gentle cataclysm that suddenly and amusingly ends the conversation.“¹⁶⁷

„After more than an hour of work designed to convince us that the two performers are a million miles apart, it’s suddenly obvious that they’re engaged in a similar struggle. One comes from a strongly religious tradition, while the other operates in a world where all

¹⁶⁴ Cameron: *Measuring the Gap*.

¹⁶⁵ Vgl. Goldberg: *WHY Dance in the Art World?*

¹⁶⁶ Cameron: *Measuring the Gap*.

¹⁶⁷ Dunning, Jennifer: http://www.nytimes.com/2007/11/09/arts/dance/09bel.html?_r=0, 2007, 9. November 2007, letzter Zugriff: März 2014.

the old gods – and rules – are dead. But they're both battling to show something meaningful in a culture that craves only distraction, and in this eye-opening conversation they do.“¹⁶⁸

„*Pichet Klunchun and Myself* lebt auch vom Witz und Charisma der beiden Künstler, die den interkulturellen Dialog ohne fatale Romantik gegenüber der Exotik des jeweils anderen praktizieren. Es genügen das Interesse an- und eine unbedingte Achtung voreinander. Und der Wille, etwas gemeinsam zu schaffen.“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Varty, Alexander: <http://www.straight.com/arts/jerome-bel-and-pichet-klunchun-explore-clashes-collaborations-between-east-and-west>, 11. März 2009, letzter Zugriff: März 2014.

¹⁶⁹ Ploebst, Helmut: <http://derstandard.at/1373514360056/Ueberlebenstanz-eines-Leiermanns>, 1. August 2013, letzter Zugriff: März 2014.

8. Inszenierungsanalyse *Pichet Klunchun and Myself*

8.1. Rahmenbedingungen

Der Beginn der Inszenierungsanalyse soll dem/der Leser/in verdeutlichen, in welchem Rahmen sich die vorliegende Arbeit über *Pichet Klunchun and Myself* verstanden wissen möchte und worauf die spezifischen Überlegungen zum Stück basieren. Dazu ist vor allem ein Exkurs hin zu Begrifflichkeiten/Theorieansätzen der Kulturwissenschaften sinnvoll und notwendig.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass Thailand im Laufe seiner politischen Geschichte nicht kolonialisiert wurde. Jedoch formuliert Yvonne Hartd in ihrem Essay *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*: „[...] a hegemonic discourse has effectively done so.“¹⁷⁰ Und Martina Peitz bringt es auf den Punkt:

„Thailand heißt wörtlich übersetzt: ‚Das Land der Freien‘. [...] Das ehemalige Siam grenzte sich auf diese Weise von seinen Nachbarn ab, die dazumal noch von den europäischen Kolonialmächten beherrscht wurden. Thailand war der einzige Staat Südostasiens, dem eine formale europäische Kolonialherrschaft erspart blieb. Obwohl es viele Strukturmerkmale der benachbarten Kolonien aufwies, einer britischen Kolonie gleich und deswegen auch als ‚semi- kolonial‘ qualifiziert werden kann.“¹⁷¹

8.1.1. Geschichte(n) erzählen

Anschließend an das Kapitel 3.2. Erzählen sei hier noch einmal auf die Praxis des Erzählens und auf die damit verbundenen Begrifflichkeiten eingegangen. Speziell im Theater und in den Performances ist das Erzählen von oftmals autobiografischer Geschichte bzw. autobiografischen Geschichten scheinbar allgegenwärtig.¹⁷² Der Gedanke der dem Geschichte(n)erzählen hier zugrunde liegt, fußt auf der Unterscheidung zwischen Geschichte als ‚history‘ und Geschichte als ‚story‘ und der

¹⁷⁰ Hartd: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*, S. 37.

¹⁷¹ Peitz, Martina: *Thailand und der Kolonialismus*: http://www.martinapeitz.ch/pdf/Diverses/Vortrag_Thailand_und_der_Kolonialismus.pdf, November 2008, letzter Zugriff: März 2014.

¹⁷² Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre* in: Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit Verlag, S. 117.

kritischen Beleuchtung dieser Einteilung. Geschichte (,history') als scheinbar objektiver, universeller Ereigniszusammenhang steht dem Begriff der subjektiven Geschichte (,story') gegenüber. Wissenschaftliches Wissen wird dementsprechend als Gegenpol zu einem ,anderen' Wissen, wie es in Erzählungen, Mythen, Legenden usw. enthalten ist, verstanden.

„Das wissenschaftliche Wissen kann weder wissen noch wissen machen, dass es das wahre Wissen ist, ohne auf das andere Wissen – die Erzählung – zurückzugreifen, das ihm das Nicht-Wissen ist; andernfalls ist es gezwungen, sich selbst vorzusetzen, und verfällt so in das, was es verwirft, die *Petitio principii*, das Vorurteil.“¹⁷³

Es gibt keine interesselose, neutrale Wissenschaft. Wissenschaftliches Wissen, die Wissenschaften und somit auch die Geschichte im Sinne einer ,history' sind konstruiert und tragen die Spuren ihrer Produzenten/-innen, konkreter Subjekte, die kulturell, sozial, ökonomisch, geopolitisch, technologisch und historisch verortet sind, in sich. Wissenschaftliche Erkenntnisse, also das vermeintlich Tatsächliche bzw. die Fakten, sind konstruiert und unterliegen immer schon Interpretationen, Interaktionen und Interventionen. Konstruiert meint in diesem Zusammenhang die Einsicht in den aktiven und situierten Charakter von Wahrnehmung¹⁷⁴. Diese Sichtweise auf die Illusion einer vermeintlich neutralen Wissenschaft betrifft sowohl die Geistes- als auch die Naturwissenschaften.

Weiter sind wissenschaftliches Wissen und seine Produzenten/-innen im Kontext von Macht- und Herrschaftsverhältnissen zu sehen (beispielsweise Imperialismus und [Neo-]Kolonialismus), die auf machtvollen Unterscheidungen entlang von sozialen Strukturkategorien wie Klasse, Geschlecht, sexuelle Orientierung, ,Rasse' und kultureller Identität beruhen. Die Zentren der Wissenschaft sind zugleich politisch-ökonomische Zentren. Dies alles betrifft sowohl die Produktion von wissenschaftlichem Wissen (Wer hat die Möglichkeit, Wissenschaftler/in werden zu können?) als auch die Anerkennung von wissenschaftlichem Wissen (Was gilt als solches, und wer hat die Definitionshegemonie?). Die Produzenten/-innen

¹⁷³ Lyotard, Jean François: *Das postmoderne Wissen*, Wien: Passagen-Verlag, S 90 – 91 zit. n. Kubsch, Ron: *Vom Ende der großen Erzählungen. Jean François Lyotard und das 'Das postmoderne Wissen'*: http://www.bucer.de/uploads/tx_org/mbstexte003.pdf, letzter Zugriff: März 2014.

¹⁷⁴ Ein einfaches Alltagsbeispiel zum besseren Verständnis: Ein/e Gipsträger/in hat das Gefühl, vermehrt verletzte bzw. auch gipstragende Personen zu sehen. Das liegt nicht daran, dass sich die Anzahl dieser erhöht hätte, sondern dass die spezifische Situation die Wahrnehmung beeinflusst.

wissenschaftlichen Wissens sollten sich dieser Parameter bewusst sein und ein kritisches und reflexives (Selbst-) Verständnis ihres jeweiligen Fachs entwickeln. Auch Künstler/innen sollten sich dementsprechend bewusst mit den Rahmenbedingungen ihrer Arbeiten auseinandersetzen und diese auch als Wissensproduktion wahrnehmen sowie das Zustandekommen dieser hinterfragen (Festivalzentren, Auftragswerke etc.).

Wie in Kapitel 4.1. Jérôme Bels Künstlerbiografien bereits angeführt, ist *Pichet Klunchun and Myself* im Rahmen dieses Wissenschaftsverständnisses als Kritik am gängigen Vortrags- und Tanzgeschichtsdiskurs und seinen Ansprüchen auf Repräsentation zu verstehen. Bel inszeniert somit auch Diskurskritik ganz im Sinne folgender Überlegung, die auf die theoretische Arbeit von Michel Foucault zurückgreift: „Diskurse sind historische Ordnungen, die bestimmten Ausschnitten der Wirklichkeit zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort Sinnhaftigkeit und die Qualität der Wahrheit zuweisen.“¹⁷⁵ Jérôme Bel selbst sagt:

„My artistic project has always been to produce discourses. But unfortunately my performances produced a lot of misinterpretations until Véronique Doisneau and Pichet Klunchun and Myself, which most of the people have understood. I don't make any difference between artistic works and discourses. They are the same for me.“¹⁷⁶

Das autobiografische Erzählen, die Geschichten von Pichet Klunchun und Jérôme Bel beleuchten Facetten, die in der gängigen Tanzgeschichtsschreibung (noch) fehlen. So wird hier die Frage ‚Was ist Tanz?‘ einerseits aus der Perspektive von Klunchun und Bel und ihrem Erfahrungswert als Tänzer bzw. Choreografen beantwortet (immanent ist dabei die jeweilige Erfahrung von Hierarchie bzw. Autorenschaft). Andererseits geht es um die Auslotung der Frage ‚Was ist Tanz?‘ im Rahmen einer Begegnung, eines Dialogs zweier kulturell unterschiedlich geprägter Künstler.

„Yes, I produce knowledge on stage, thanks to the people I've met, thanks to a guy asking me how it's done, obliging me to pass on that knowledge. And hopefully, people gain from it. [...] And, more precisely, knowledge of dance. What this knowledge is, what the issues are in certain periods of the history of dance. [...] And to see what effect they've had on the bodies of dancers, the lives of dancers, the lives of audiences, and society. Since that's the ultimate aim.“¹⁷⁷

¹⁷⁵ Landwehr, Achim und Stefanie Stockhorst: *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2004, S. 83.

¹⁷⁶ Bel zit. n. Bauer: *Jérôme Bel: An Interview*, S. 46.

¹⁷⁷ Interview JR und JB.

Im Zentrum des Stücks steht die unterschiedliche religiöse, historische und geopolitische Sozialisation von Bel und Klunchun, speziell in Hinblick auf ihre künstlerische Entwicklung.

8.1.2. Kodieren/dekodieren

In *Pichet Klunchun and Myself* werden auf vielfältige Weise unterschiedliche Codes verhandelt, erklärt, offengelegt, gezeigt, hinterfragt – und gleichzeitig das Wissen der Zuschauer/innen über solche auch vorausgesetzt. Was ein Code ist und was benötigt wird, um diesen zu dekodieren, sei hier kurz erläutert. Innerhalb eines Zeichenprozesses gibt es mindestens ein Zeichen, eine/n Interpreten/-in und eine Botschaft, auf die der/die Interpret/in hingewiesen wird.

„Es gibt Zeichen, die von selbst entstehen, wie z. B. Rauch, dessen Wahrnehmung jemanden (den Interpret) veranlasst zu vermuten (Interpretant), dass ein bestimmtes Feuer (der Referent) in der Nähe brennt (die Botschaft); hier fungiert der Interpret als Empfänger. Und es gibt Zeichenprozesse, die von einem ‚Sender‘ bewirkt werden, wie die Äußerung des Wortes ‚fire‘, mit dem der Sprecher (Sender) die Hörer (Empfänger) auf ein bestimmtes Feuer (Referent) in der Nähe hinweist oder dazu auffordert, Feuer zu geben (Botschaft).“¹⁷⁸

Falls vom Sender gewollt, wird die Interpretation eines Zeichens durch den Empfänger vereinfacht und vereinheitlicht, indem Sender und Empfänger einen Code beherrschen, der einem Signifikanten (Ausdrucksseite eines Zeichens, materielle oder quasi-materielle Form) ein Signifikat¹⁷⁹ (Inhaltsseite eines Zeichens, das ‚Vorstellungsbild‘) zuordnet. Im oben genannten Beispiel, der Äußerung des Wortes fire, ist das Wort fire als Produkt der Aussprache der Signifikant und das Vorstellungsbild vom Verbrennungsvorgang ein Signifikat. Der sowohl vom Sender als auch vom Empfänger beherrschte Code hierbei ist die englische Sprache. Ein Code beinhaltet eine Ansammlung von Signifikanten, eine Ansammlung von Signifikaten und eine Ansammlung von Regeln, die diese einander zuweisen. Ein Code kann angeboren sein, wie zum Beispiel der genetische Code, oder er wird – was wesentlich häufiger der Fall ist – von einem Individuum im Umgang mit der Welt eingeübt und erlernt (z. B. Verhaltenscodes), oder aber er wird vom Individuum alleine oder gemeinsam mit anderen beschlossen und eingeführt (explizite

¹⁷⁸ Posner, Roland: *Kultursemiotik* in: Nünning Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2003, S. 41.

¹⁷⁹ Vgl. dazu: Arbeiten von Ferdinand de Saussure.

Vereinbarung).¹⁸⁰ Das Verstehen eines Codes ist abhängig von verschiedenen Faktoren, die wiederum maßgeblich für das dazu benötigte Wissen sind, wie zum Beispiel der jeweiligen Kultur, der jeweiligen Epoche, des jeweiligen Orts und der individuellen Gegebenheiten. Unterschiedliche soziale Gruppen haben unterschiedliche Codes, mithilfe derer sie dazugehörige Personen integrieren bzw. eine Abgrenzung gegenüber Außenstehenden schaffen.

Dementsprechend gibt es auch Theatercodes die beim Besuch einer Vorstellung, sei es nun Performance, Tanz oder Schauspiel, zum Tragen kommen. Diese können sich im Laufe der Zeit ändern bzw. selbst Gegenstand der künstlerischen Arbeit werden. Mit dem Kauf der Eintrittskarte stimmt man diesen gewissermaßen zu. So wird zum Beispiel in den meisten Vorführungen vom Zuschauer bzw. der Zuschauerin erwartet, dass er/sie sich setzt und leise verhält, sobald das Saallicht zu Beginn erlischt und sich der Vorhang, falls es diesen noch gibt, öffnet. Ein anderes Beispiel ist das Applaudieren am Ende einer Vorstellung: Mit dem Applaus bringen die Zuschauer/innen zum Ausdruck, dass ihnen die Darbietung gefallen hat. Die Unterscheidung zwischen codierten Bewegungsarten, wie zum Beispiel Tanz oder Sport, setzt ein spezifisches Wissen voraus.

Jérôme Bel greift in seinen Stücken auch immer wieder die Thematik der Zeichenfunktion innerhalb des Theaters auf. Die leibliche Kopräsenz der Körper – jene der Zuschauer/innen genau wie jene der Performer/innen –, Licht, Requisiten, Musik, Bühne, die Verbindung von Körper und Sprache bzw. Schrift – Bel versucht die versteckten bzw. oftmals durch Gewohnheit nicht mehr wahrgenommenen Codes aufzuzeigen und zu hinterfragen. Nicht zuletzt mit der Frage ‚Was ist Tanz?‘ – nämlich der Frage nach den Voraussetzungen, die erfüllt werden müssen, damit das Publikum Tanz als solchen wahrnimmt – sorgte Bel, wie bereits angeführt, für Verwirrung. In den meisten Fällen arbeitet Bel mit der bewussten Reduktion von Theatermitteln, so auch bei *Pichet Klunchun and Myself*.

¹⁸⁰ Vgl. Posner: *Kultursemiotik*, S. 41 und 42.

8.1.3. Orte des Erzählens: das Weltmuseum Wien

Bezugnehmend auf die am 31. Juli 2013 im Weltmuseum Wien gesehene Aufführung von *Pichet Klunchun and Myself*, wird hier auf die Institution Museum und ihre Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern/-innen und deren Stellenwert in der Vermittlung der großen Erzählungen¹⁸¹ eingegangen. Es ist zu beobachten, dass ethnologische Museen, im Rahmen der Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Historizität, Schwierigkeiten haben, sich zu positionieren. Susanne Leeb sieht dabei zwei Problematiken: einerseits die Frage der Legitimation und andererseits ein „anachronistisch anmutender Wissenschaftsbegriff“¹⁸². Die Objekte der jeweiligen Sammlungen fanden ihren Weg ins Museum größtenteils durch koloniale Machtausübung. „Die Museen dienten vor allem dazu, wissenschaftlich andere Kulturen zu studieren, Verfügungsgewalt über diese zu demonstrieren und für das koloniale Projekt zu werben.“¹⁸³ Dabei unterliegen sie einem europäischen Wissenschaftsbegriff und agieren mit immer noch fragwürdigen Klassifikationsbegriffen und Präsentationstechniken.

„Insbesondere ethnologische Museen spielten eine herausragende Rolle bei der Primitivierung indigener Bevölkerungen, indem sie deren kulturelle Produktionen nach willkürlichen Maßstäben klassifizierten, die oft mit den tatsächlichen Rollen, Funktionen und Klassifikationen innerhalb der sie produzierenden Kulturen nichts zu tun hatten.“¹⁸⁴

Verweisend auf Tony Bennett formuliert Leeb im Hinblick auf die Hervorbringung von Geschichte und Verknüpfung derer mit Machtverhältnissen Folgendes: „Objekte aus immer früheren Zeiten und anderen Orten zu besitzen, bedeute, so Bennett, die Macht über Geschichte generell zu haben. Museen waren die Orte, an denen diese Geschichte institutionalisiert wurde.“¹⁸⁵ Leeb benennt zwei Strategien, mit denen Museen heutzutage versuchen, sich diesen Problematiken zu stellen: einerseits die Umbenennung, andererseits ein Zusammenarbeiten mit zeitgenössischer Kunst. Beide Strategien wurden auch vom Weltmuseum Wien aufgegriffen. Ehemals als Wiener Völkerkundemuseum bekannt, heißt es seit April 2013 Weltmuseum Wien. „[Es] perpetuiert mit dem Webseitenslogan ‚Entdecken Sie eine neue Welt‘ trotz

¹⁸¹ Um es mit J. F. Lyotards Worten zu formulieren.

¹⁸² Leeb, Susanne: *Asynchrone Objekte* in: Graw, Isabelle (Hg.): *Texte zur Kunst. Globalismus*, 23. Jahrgang, Heft 91, Berlin: Texte zur Kunst Verlag 2013, S. 41.

¹⁸³ Ibid., S. 41.

¹⁸⁴ Ogbechie, Okwunodu Sylvester: *Respondenz zu Susanne Leeb: Zeitgenössische Kunst, ethnologische Museen und relationale Politik* in: Graw: *Texte zur Kunst. Globalismus*, S. 75.

¹⁸⁵ Leeb: *Asynchrone Objekte*, S. 43.

kleinem ‚n‘ den Entdeckermythos seit Christoph Columbus“¹⁸⁶, hält Leeb kritisch fest. Im Sommer 2013 kam es im Rahmen der Ausstellung *Getanzte Schöpfung. Asien zwischen den Welten*, bei der Pichet Klunchun und fünf weitere zeitgenössische asiatische Künstler/innen als Ko-Kuratoren/-innen tätig waren, zu einer Kooperation zwischen dem ImPulsTanz Festival Wien und dem Weltmuseum Wien. Dabei wurde eine zweiteilige Performance-Reihe mit internationalen Choreografen/-innen und Tänzern/-innen entwickelt: *Occupy the Museum* (darin beschäftigen sich 14 Künstler/innen mit dem Weltmuseum) und *East-West Meetings. Pichet Klunchun and Myself* wurde im Rahmen der *East-West Meetings* in der Säulenhalle des Weltmuseums Wien gezeigt. Beide Programmschienen beschäftigten sich „[...] einerseits mit fernöstlichen Tanztraditionen und andererseits mit dem Wesen von ethnografischen Museen, in denen das exotisch Fremde lange Zeit mit dem Blick abendländischer Überlegenheit betrachtet wurde“¹⁸⁷. Mit der Einladung zeitgenössischer Künstler/innen wird zur „Feldforschung im Museum und nicht des Museums“¹⁸⁸ gebeten. „Den ethnologischen Spieß umdrehend, soll das Museum Forschungsstätte werden.“¹⁸⁹ Warum aktuell die zeitgenössische Kunst als Lösungsoption für verschiedenste museale Institutionen herangezogen wird, erklärt sich Leeb folgendermaßen:

„Zeitgenössische Kunst scheint das Versprechen zu bergen, Sinn aus etwas zu schlagen, das entweder extrem fragwürdig und problematisch ist oder dessen ehemalige Bedeutung für einen westlichen Kontext abhanden gekommen ist, und damit den Diskurs auf eine andere Ebene zu verschieben.“¹⁹⁰

Schwierig scheint innerhalb dieser Diskussion auch der Begriff der Zeitgenossenschaft an sich, oftmals fälschlicherweise als Einheit der Zeit verstanden.

„Und wie schon um 1900, als die Deklaration anderer Kulturen zur Vorgeschichte mit einer geopolitischen Ordnung, der des Kolonialismus, einherging, geht auch diese Zeitstruktur mit einer Raumordnung einher: ‚Die Fiktion des Zeitgenössischen ist

¹⁸⁶ Ibid., S. 43.

¹⁸⁷ Dusini, Matthias: *Bringt die Objekte zum Tanzen! Occupy the Museum! Im Weltmuseum kommen Tanzwelten zusammen, Performer durchstöbern das Depot* in: Thurnher, Armin (Hg.): *Falter ImPulsTanz # 30*, Nr. 27a/13, Wien: Falter Verlagsgesellschaft 2013, S. 20 und 21.

¹⁸⁸ Leeb: *Asynchrone Objekte*, S. 47.

¹⁸⁹ Ibid., S. 47.

¹⁹⁰ Ibid., S. 55.

notwendigerweise eine geopolitische¹⁹¹, transnationale und heute produziert durch globales Kapital.“¹⁹²

Zeitgenössische Kunst wird demnach immer öfter mit dem relativ neuen und problematischen Terminus der globalen Kunst gleichgesetzt. Hauptmerkmal der globalen Kunst sind eine hohe Beweglichkeit von Künstlern/-innen und, speziell im Sektor der bildenden Kunst, internationale Großausstellungen (vorangetrieben durch globales Kapital und einer dementsprechenden Verflechtung von Kapitalismus und Kunst). Dies lässt sich auch auf das zeitgenössische Tanzschaffen umlegen. So begann in den 1980er Jahren die Entwicklung eines international vernetzten und agierenden Festivalbetriebs, dessen Strukturen für die Tanzszene bis heute wichtig sind. Auch *Pichet Klunchun and Myself* war bzw. ist auf diversen Tanz- aber auch Theaterfestivals zur Aufführung gekommen. Auch seine Uraufführung fand im Rahmen eines Festivals statt: dem Bangkok Fringe Festival. Wobei das Konzept des Fringe-Theaters ursprünglich auf das Edinburgh Festival Fringe (oder auch Edinburgh Fringe oder nur The Fringe) zurückgeht, ein Festivalkonzept, das sich wiederum seit seiner Entstehung durch die Globalisierung weltweit ausgebreitet hat. So gab es mittlerweile Fringe-Festivals auf allen Kontinenten.

8.1.3.1. Verhältnis Ost – West

Die Aufführung von *Pichet Klunchun and Myself* im Rahmen der Programmschiene *East-West Meetings* beim ImPulsTanz Festival Wien 2013 verlangt nach einer genaueren Betrachtung der Begriffe Ost und West und in welchem Verhältnis diese zueinander stehen.

Das Verhältnis von Ost und West, oder den jeweiligen Entsprechungen Morgenland und Abendland bzw. Orient und Okzident ist äußerst komplex. Ost und West sind zwei der vier Himmelsrichtungen, die jedoch abseits ihrer geografischen Aussagekraft mit Bedeutung aufgeladen sind und zentralen Stoff für kulturelle Selbst- und Fremdkonstruktion bergen. Der geografische Osten und der Orient als kultureller

¹⁹¹ Osborne, Peter: *The Fiction of the Contemporary* in: Armen, Avanessian und Luke Skrebowski (Hg.): *Aesthetics and Contemporary Art*, Berlin / New York: 2011, S. 101 bis 121, vgl. Leeb: *Asynchrone Objekte*, S. 57.

¹⁹² Leeb: *Asynchrone Objekte*, S. 57.

Begriff sind nicht deckungsgleich. Der Orient ist keine Himmelsrichtung: Algier liegt zum Beispiel nicht nur westlich von Wien, sondern auch westlich von Paris und wird dennoch dem Orient zugeordnet. So dient der Orient als Synonym für Länder mit arabischer Sprache und islamischer Kultur. Im Diskurs des Orientalismus¹⁹³ wird der Osten als statische, der Westen als dynamische Größe wahrgenommen. Der Osten/Orient dient als Sinnbild für einstige Größe und den gegenwärtigen Krisenherd, der Westen/Okzident hingegen als ehemals unbedeutend und gegenwärtig politisch, militärisch, ökonomisch und wissenschaftlich überlegen. Dem Osten wird im orientalistischen Diskurs die Fähigkeit zu Veränderung und Fortschritt abgesprochen, da er – überspitzt formuliert – als Ort des Ursprungs sich selbst gleich zu bleiben und vor allem hinter dem Westen zurückzubleiben hat. Dementsprechend dient der Orient dem Okzident als sinnbildhafter und faszinierender Ort einer tiefempfundenen Nostalgie und verspricht sozusagen eine Rückkehr zu den (eigenen) Wurzeln. Daraus resultiert eine konstante Sehnsucht nach dem Osten, die gleichzeitig mit dem Gefühl der Überlegenheit des Westens einhergeht. Es entsteht ein Verhältnis zwischen Ost und West (dies gilt aber auch für Nord und Süd), das geprägt ist von einem Hin- und Herpendeln zwischen Aufwertung und Abwertung, einem romantisierenden und exotisierenden Blick auf das Andere, der erkennt, dass die dabei entstehenden Bilder keineswegs natürlichen Ursprungs sind, sondern im Kontext der eigenen Wertvorstellungen erzeugte Bilder.

Bei *Pichet Klunchun and Myself* ist das Verhältnis, die Begegnung und der Dialog zwischen Ost und West, zwischen dem französischen und dem thailändischen Künstler, zentrales Thema. Steht das Stück, in der Tradition des Orientalismus gesehen, für eine hierarchische Begegnung zweier kulturell unterschiedlich geprägter Künstler, oder findet ein Dialog im Zeichen gegenseitigen Respekts, sozusagen auf Augenhöhe, statt? Inwiefern werden Klischees reproduziert und die Faszination als exotisierender Blick auf das Andere gelenkt, oder inwiefern werden genau diese Mechanismen im Rahmen einer Begegnung offengelegt bzw. kritisiert? Eine vertiefende Auseinandersetzung mit diesen Fragen findet im Kapitel 8.2. Das Eigene und das Andere der vorliegenden Arbeit statt.

¹⁹³ Vgl. Eduard Said und sein 1978 erschienenes Buch *Orientalismus*.

8.1.4. ‚First encounter‘

Die ‚erste Begegnung‘ von zwei Angehörigen unterschiedlicher Kulturen, in diesem Fall Pichet Klunchun und Jérôme Bel, „ist keine Täuschung, keine Theaterillusion“¹⁹⁴, sondern ein „(Ver)Weisen auf jene Ur-Szene“¹⁹⁵, die „First-contact“-Szene¹⁹⁶, wie sie in zahlreichen Reiseberichten, Erzählungen und Mythen der Entdecker/innen festgehalten ist. Dabei führen Klunchun und Bel auf der Bühne fort, was bei ihrer tatsächlich ersten Begegnung 2004 in Bangkok begann: nämlich einen Dialog über ihre künstlerische Arbeit als Tänzer und Choreografen in unterschiedlichen Kulturen.

„Die Anspielung auf diese ‚first encounter‘-Mythen macht zugleich deutlich – mit den Mitteln des Theaters –, dass dieses ‚erste Mal‘ in unserer Zeit immer eine Vorgeschichte hat, dass es somit wieder-aufgerufen, zitiert, unter den Bedingungen der zeitgenössischen Kultur verwandelt ist. Verflechtungen zwischen Kulturen haben eine Geschichte, die älter und tiegreifender ist als die Diskurse der Globalisierung.“¹⁹⁷

Gabriele Brandstetter verweist hier auf die weit zurückreichende Tradition von Begegnungen unterschiedlicher Kulturen. Die älteste Form des Kulturkontaktes im Raum ist wohl der Nomadismus. Weiter zählen aber auch Handelsreisen, Pilgerreisen und schließlich Entdeckungsreisen und die Kolonisation der außereuropäischen Gebiete seit dem 16. Jahrhundert dazu. (Zumeist männliche) Akteure dieser Begegnungen waren zum Beispiel Reisende, Kaufleute, Soldaten und Kriegsherren, Siedlergruppen, Diplomaten und religiöse Abgesandte. In der Neuzeit waren es dann vermehrt auch Wissenschaftler/innen, Übersetzer/innen, Schriftsteller/innen, Maler/innen und Filmemacher/innen. Es ergibt sich die Unterscheidung zwischen Kulturkontakt (ein friedlicher Austausch) und Kulturkonflikt (dieser entwickelt sich dort, wo eine Kultur Dominanz über eine oder mehrere andere erlangen möchte und diese gegebenenfalls auch gewaltsam durchsetzt).¹⁹⁸ Das Konzept der Gegenkultur (die Mitglieder einer betreffenden Gesellschaft kennen die Gegenkultur, empfinden sie jedoch als der eigenen Kultur mehr oder weniger gegenteilig) ermöglicht die Ausgrenzung (auch einer eventuellen Bedrohung) und

¹⁹⁴ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 20.

¹⁹⁵ Ibid., S. 20.

¹⁹⁶ Vgl. Scherpe, Klaus: *Präsenz in der Repräsentation? Über ethnografisches Beschreiben*: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/KScherpe2.pdf>, 25. 11. 2002, letzter Zugriff: März 2014.

¹⁹⁷ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 21.

¹⁹⁸ Vgl. Hausschild, Thomas: *Ethnologie als Kulturwissenschaft* in: Stierstorfer, Klaus und Laurenz Volkmann (Hg.): *Kulturwissenschaft Interdisziplinär*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2005, S. 59.

führt zur Festigung der jeweils eigenen Identität. Bekannte Beispiele für Gegenkulturen wie die klassische Kultur Griechenlands versus die der ‚Barbaren‘ oder die religiöse Kultur des Mittelalters versus das Heidentum führen vor Augen, dass der Blickwinkel jeweils auf eine bestimmte Kultur zugeschnitten ist.¹⁹⁹ Das kulturelle Eigene und das kulturelle Andere sind Kategorien, die einander wechselseitig beeinflussen, bedingen und deren unterschiedliche Verwendung im Laufe der Geschichte bis heute wirkungsmächtig sind. Das beeinflusst dementsprechend auch die Publikumsreaktionen und -rezeptionen bei *Pichet Klunchun and Myself*.

8.1.5. Sprache(n) des Erzählens

Weltweit tourende Künstler/innen und die gewachsene Festivalkultur beeinflussen auch die Sprache(n), in der Produktionen aufgeführt werden. Nicht zuletzt in der darstellenden Kunst hat auch die sprachliche Globalisierung Einzug gehalten. Das Englische hat sich zur Sprache der Globalisierung entwickelt. Wobei dies keineswegs die Sprache mit den weltweit meisten Nativ Speaker ist. Demzufolge müsste auf sämtlichen internationalen Festivals Chinesisch oder Spanisch gesprochen werden. Englisch rangiert erst auf Platz drei der meistgesprochenen Sprachen. Dennoch ist das Englische für viele zur Verkehrssprache geworden, also zu einer Sprache, die von vielen Menschen mehr oder weniger gut verstanden und gesprochen wird und somit die Verständigung über Sprachgrenzen hinaus ermöglicht. Allerdings stellt ihre Dominanz auch einen enormen Machtfaktor dar und untermauert den Anspruch auf kulturelle Überlegenheit. Bei *Pichet Klunchun and Myself* ist die Verkehrssprache ebenfalls das Englische, da Bel weder Thai noch Klunchun Französisch spricht und sich Englisch – wie bereits ausgeführt – auch im internationalen Festivalbetrieb bzw. innerhalb einer international agierenden Performance-Community durchgesetzt hat. Zu bedenken ist, dass es nicht selbstverständlich und ‚natürlich‘ ist, sich bei zwei unterschiedlichen Muttersprachen auf eine dritte Sprache – das Englische – zu einigen. Dies ist eine Entscheidung, die auch ein Ausschlussverfahren all jenen Künstlern/-innen und dem Publikum

¹⁹⁹ Vgl. Posner: *Kultursemiotik*, S. 58–61.

gegenüber bedeutet, die dieser Sprache nicht mächtig sind, und ein Hinweis auf kulturelle Dominanz.

8.1.6. Spezifische Formen des Erzählens bei *Pichet Klunchun and Myself*

Wie bereits angeführt, ist die autobiografische Narration ein wichtiges Gestaltungsmittel in *Pichet Klunchun and Myself*. Auch die Einordnung in das Genre der Lecture Performance lässt keinen Zweifel bestehen, wie wichtig die Rede bzw. das Erzählen innerhalb dieses Stücks sind. Dennoch gibt es einige Merkmale des Erzählens in *Pichet Klunchun and Myself*, denen hier genauer Beachtung geschenkt werden soll, speziell bezugnehmend auf die Ausführungen von Gabriele Brandstetter: einerseits in *Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre* und andererseits in *Tanz als Szenographie des Wissens*.

8.1.6.1. Anekdotisches Erzählen

„Hier aber geht es mir um ein anderes Geschichte(n)-Erzählen: ein punktuell gesetztes story-telling in einem gesetzten Performance-Rahmen, das szenisch ist, ohne aber doch die ‚Szene‘ (als Handlungszusammenhang) erst herzustellen oder auszufüllen. Es handelt sich fast immer eher um einen narrativen ‚Spot‘ als um einen Plot; d. h., die erzählte Geschichte gibt keine Fabel für eine ‚ganze‘ Geschichte (als Handlung), sondern sie präsentiert sich selbst als Erzähl-Akt: eine Redesituation, die sich selbst immer wieder unterbricht – in einer Weise, die ich im Folgenden mit dem Rede-Modus der Anekdote zu beschreiben suche.“²⁰⁰

Im Rahmen des Nachdenkens über das Erzählen auf der Bühne geht es auch um die Frage, wie sich das Verhältnis von „Faktum und Fiktion“²⁰¹ gestaltet und um „das Problem der Ordnung des Erzählens“²⁰². Wie strukturiert sich Anfang, Mitte und Ende einer Geschichte? Verweisend auf Aristoteles *Poetik* und die nach Anfang, Mitte und Ende geordnete Handlung des Dramas, sieht Brandstetter die Erzählung als Einbruch eines „Fremdkörpers“²⁰³. Das Erzählen auf der Theaterbühne und gleichsam im Tanz funktioniert anekdotisch. „Im Feld der Erzählung von Geschichte markiert die Anekdote eine Bruchstelle zwischen Fakten und ihrer erzählenden

²⁰⁰ Brandstetter: *Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre*, S. 119.

²⁰¹ Ibid., S. 119.

²⁰² Ibid., S. 120.

²⁰³ Ibid., S. 120.

Ordnung. Die Anekdote figuriert als Einschnitt einer narrativen Struktur, die als Reihung von Ereignissen aus der Formel ‚meta touto‘ – d. h. ‚after this‘ ... ‚und dann‘ – ihre sequentielle Logik erhalten.“²⁰⁴

Wie bereits im Kapitel 4. Verortung von *Pichet Klunchun and Myself* der vorliegenden Arbeit ausgeführt, dient das Erzählen von Geschichte(n) bei *Pichet Klunchun and Myself* der Wissensproduktion über Körper und Tanz abseits der gängigen Tanzgeschichtsschreibung bzw. stellt diese damit in Frage. Das Verhältnis zwischen ‚history‘ und ‚story‘ wird zum Thema gemacht.

„Geschichte(n)-Erzählen im Theater und in Performances der Neunzigerjahre inszeniert, so lautet meine [Anm.: G. Brandstetter] These, die Reflexion eben jener anekdotischen Koppelung, durch die story und history in ein fragiles Verhältnis gesetzt werden. Durch Narrationen, die als kleine, unvollständige, kontingente Geschichten die Ordnung – das geschlossene Narrativ – eines totalisierenden Systems von Geschichte unterbrechen.“²⁰⁵

Bei *Pichet Klunchun and Myself* sind die vielen kleinen Erzählungen, die innerhalb des Dialogs entstehen, Geschichten über Fehlschläge, unterschiedliche Lebenskonzepte und -wege, verschiedene künstlerische Ansätze, Brüche und Begegnungen, Auseinandersetzung mit Kritiken und Misserfolgen, krisenhafte Erfahrungen usw. „Ein ‚Non-Acting‘: Erzählen als Spiel mit dem Nicht-Spiel, mit dem Nicht-(Schau)Spiel – im Wissen freilich um den Rahmen, der dieses Erzählen doch immer schon als performativ konstituiert.“²⁰⁶ Und abschließend gilt auch für *Pichet Klunchun and Myself* die von Gabriele Brandstetter getroffene Aussage: „[...] nahezu immer ist die Verwischung einer klaren Grenze zwischen Geschichte als history und Geschichte als story ein Merkmal der Einsprengungen von Erzählungen [...]“²⁰⁷

²⁰⁴ Ibid., S. 120.

²⁰⁵ Ibid., S. 121.

²⁰⁶ Ibid., S. 126.

²⁰⁷ Ibid., S. 117.

8.1.6.2. Das Banale und die Lücke

„It is as if each of them were saying to his reader or spectator: I have very little (perhaps nothing) to say to you, I have very little (perhaps nothing) to show to you. To put this in another way: My work is without authority. You will learn nothing from it; you will gain no moral profit from it; it will not even enhance your life with that deligth or superior pleasure which, you have been led to believe, artists have the obligation to provide you.“²⁰⁸

Zwei der hier angesprochenen Aspekte sind auch für Jérôme Bels Arbeit signifikant: einerseits der Umgang mit Autorschaft, andererseits die Ablehnung von Virtuosität auf der Bühne bzw. das Hinterfragen der Erwartungshaltung, die dem vorausgeht. Auf Ersteres wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit in Zusammenhang mit Bel und dem Konzepttanz immer wieder hingewiesen. An dieser Stelle wird der Zusammenhang zwischen Virtuosität und Autorschaft kurz beleuchtet. Eine ausführlichere Behandlung der Thematik Autor/innen bzw. Autorschaft würde den Rahmen sprengen.²⁰⁹

Nach wie vor eilt dem ‚Kunstkonsum‘ eine spezifische Erwartungshaltung voraus, die an den Autoritätsglauben von Kunst anschließt. Das Publikum erwartet (oftmals noch) virtuosos Können, welches Anlass zur Bewunderung und Faszination geben soll. Im Tanz ist dies gekennzeichnet durch körperliche Meisterleistungen der Tänzer/innen sowie trainierte und ästhetisch ‚schöne‘ Körper. Es wird ein stark hierarchisch geprägtes Verhältnis zwischen Künstlern/-innen und Publikum geschaffen, dem speziell im Tanz meist auch eine ausgeprägte hierarchische Beziehung zwischen Choreografen/-innen und Tänzern/-innen vorausgeht. Möchte man mit dieser Form künstlerischen Arbeitens brechen bzw. durch Irritation der Erwartungshaltung ein Hinterfragen derselbigen erreichen, bieten sich verschiedene Ansätze an. Einer davon ist die Verwendung des Banalen in der Inszenierung.

„[...] nämlich eine Form der Präsentation, die im Zeigen und im Gezeigten eine Spur von Dilettantischem zulässt. Dieses Bild von Dilettantismus scheint hier möglich,

²⁰⁸ Bersani, Leo und Ulysse Dutoit: *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge/Massachusetts 1993 zit. n. Brandstetter: *Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre*, S. 128.

²⁰⁹ Es sei an dieser Stelle allerdings auf weiterführende Literatur zu diesem Thema verwiesen, z. B. bei Siegmund, Gerald: das Kapitel *Der Autor als Diskurs* in der Publikation *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*.

obwohl es gerade nicht das Resultat einer Improvisation ist. Es entpuppt sich vielmehr als genuiner Bestandteil des Darstellungskonzepts.“²¹⁰

Das Integrieren von Fehlern und Fehlerquellen, bei *Pichet Klunchun and Myself* z. B. in Form von sprachlicher Art, und ein explizites Zeigen von Nicht-Spezialisten/-innen-Tum ist letztlich nur inszenierter Mangel, der dazu führt, dass sich Publikum und Performer/innen auf Augenhöhe begegnen können und das Gesehene abseits einer Hierarchie aufgenommen und aktiv weitergedacht werden kann. Auch weil die Zuschauer dazu aufgefordert sind, dabei entstandene Lücken mit dem eigenen Wissen aufzufüllen und sich sozusagen demokratisch als Ko-Autoren/-innen zu positionieren. So kann man folgendes Zitat von Gabriele Brandstetter, formuliert für Bels Stück *Veronique Doisneau*, durchaus auf *Pichet Klunchun and Myself* umlegen:

„Die Ausschnitte aus der subjektiven Erfahrung der Tänzerin [Anm.: im Falle von *PKaM* der Tänzer] und das Fehlen der Gesamt-Aufführung fordern, dass die Erinnerung oder eine ergänzende Phantasie, das Wissen und das Nicht-Wissen des Zuschauers da einspringen muss, wo die Performance mit der Lücke spielt.“²¹¹

Über die Lücken, die sich auftun und gefüllt werden, kommen wir letztlich wieder zu einem differenzierten Umgang mit Wissen und sozusagen der kritischen Positionierung im Rahmen der Unterscheidung ‚story‘ und ‚history‘:

„[...] ein Spiel mit den unterschiedlichen körperlichen Formen des Wissens, mit seinen Lücken, seinen Grenzen und auch mit den Möglichkeiten und den Unvorhersehbarkeiten, die sich daraus ergeben können – in die Richtung einer anderen Auffassung von Wissen! Theorie und die tänzerische und choreographische Praxis sind in solchen Szenographien des Tanzes eng verflochten.“²¹²

Eine Leerstelle bzw. Lücke, auf die im Kapitel 5.2.1. Arbeitsweise und Werkschau der vorliegenden Arbeit hingewiesen wurde, füllt *Pichet Klunchun and Myself* allemal. Jérôme Bel als „künstlerisches Subjekt“²¹³ bleibt nicht länger „zentrale Leerstelle“²¹⁴, wie es Pirkko Husemann 2002 formuliert hat. Ganz im Gegenteil: Jérôme Bel erklärt sich in *Pichet Klunchun and Myself* selbst, wie im gleichnamigen Kapitel 8.4.2. der vorliegenden Arbeit ausgeführt wird.

²¹⁰ Brandstetter: *Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre*, S. 129.

²¹¹ Brandstetter, Gabriele: *Tanz als Szeno-Graphie des Wissens* in: Brandstetter, Gabriele und Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 92 und 93.

²¹² Ibid., S. 92 und 93.

²¹³ Husemann: 2002, S. 74.

²¹⁴ Ibid., S. 74.

8.2. Das Eigene und das Andere

„Unter dem Titel *Pichet Klunchun and myself* kommen am 31.7. und am 2.8. der französische Konzeptualist Jérôme Bel und der klassische Thai-Tänzer Pichet Klunchun zu einer schonungslosen Auseinandersetzung um kulturelle Unterschiede zusammen.“²¹⁵

So vielversprechend, beinahe etwas aufwieglerisch und mit auf kulturelle Differenzen gerichtetem Fokus, kündigte 2013 der Wiener Autor und Journalist Helmut Ploebst die Aufführung im Weltmuseum Wien an. Was sollte beim Leser bzw. bei der Leserin mit dieser vorab gedruckten Rezension ausgelöst werden? Warum ist Differenz ein so zwingendes Thema? Und was liegt dem Aufeinandertreffen und der Auseinandersetzung von bzw. mit kulturellen Unterschieden zugrunde? Die Menschheit befindet sich Anfang des 21. Jahrhunderts sowohl gesellschaftlich als auch kulturell inmitten von anhaltenden Globalisierungsprozessen, die in ihrer Geschichtlichkeit wiederum auch auf differenzierte koloniale und postkoloniale Prozesse zurückzuführen sind. Was das Beschreiben von kulturellen Unterschieden erst möglich macht, ist sozusagen das Aufeinandertreffen dieser.

Die interdisziplinäre Fremdheitsforschung (Xenologie) erklärt die oft recht unspezifisch gebrauchten Begriffe des Eigenen und des Anderen folgendermaßen:

„Menschen sehen und erleben unbekannte und abweichende Alteritäten im Rahmen des Spannungsverhältnisses von personaler und kultureller Identität durch den Filter ihrer Vorverständnisse. Das Fremde ist folglich nicht das Andere (Alterität, alterity), auch nicht das von uns Abweichende, sondern stets das ‚aufgefasste‘ Andere (foreignness, strangeness) also ein Interpretament der Andersheit und Differenz. Folglich beruht alle Bemühung um das Verstehen des Anderen als eines Fremden [...] auf Akten des Selbstverstehens, dieses immer verstanden als ‚Selbstausslegung‘.“²¹⁶

Vermerkt wurde in der Berichterstattung über *Pichet Klunchun and Myself* davon gesprochen, ‚das Eigene im Anderen‘ zu entdecken bzw. ‚Ähnlichkeiten in der Differenz‘ zu erkennen. Diese Einschätzung fußt auf nachstehendem Gedanken:

„Da alles Verstehen zugleich Produkt interpersonalen und interkultureller Kommunikation und unserer kulturellen Gedächtnisse ist, gilt auch die umgekehrte Feststellung: das Verstehen unseres Selbst beruht auf Akten unseres Verstehens Anderer.“²¹⁷

²¹⁵ Ploebst, Helmut: *Occupy als Tanz auf dem west-östlichen Diwan* in: *Der Standard* ImPulsTanz Spezial, Juli 2013, S. 1.

²¹⁶ Wierlacher, Alois und Corinna Albrecht: *Kulturwissenschaftliche Xenologie* in: Nünning Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*, S. 284.

²¹⁷ *Ibid.*, S. 284.

In diesem Sinne sind auch die Begriffe des Anderen und des Eigenen in der vorliegenden Arbeit zu verstehen.

Die Erscheinungsformen von kultureller Fremdheit gehen einher mit interkulturellen Verständigungsproblemen, verschiedenen Stereotypen, Vorurteilen und Xenophobie. Der nur vermeintlich positive Aspekt der Faszination des Fremden wurde im vorangegangenen Kapitel besprochen. Das Eigene und das Andere befinden sich in wechselseitigem Austausch. Es ist keine undurchlässige Grenze, die das eine vom anderen trennt.

„Das kulturell Eigene und das kulturell Fremde sind mithin keine Kontrastphänomene, wie oft behauptet wird, sondern wechselseitige Bezugsgrößen. Das Fremde ist somit auch keine objektive Eigenschaft des Bedrohlichen, Fernen, Ausländischen, Nichteigenen, Ungewohnten, Unbekannten, Unvertrauten oder Seltenen. Jemanden oder etwas als ‚fremd‘ zu bezeichnen heißt, eine Verhältnis zu kennzeichnen, in dem sich eine Person gegenüber einer anderen Person, einer Sache oder Situation sieht.“²¹⁸

Wie kann nun aber das Fremde erklärt, gezeigt, beschrieben oder dargestellt werden, sodass dabei die Fremdheit des Fremden erhalten bleibt ohne Aneignung und Interpretation? Die Repräsentation des Fremden ist ein umkämpfter Bereich mit weit zurückreichender Geschichte. So war der/die Fremde im 18. Jahrhundert ein/e edle/r Wilde/r, im Kolonialismus wurde diese/r zum/zur Primitiven und im 20. Jahrhundert scheinbar zum „Platzhalter von (linker) Kritik (dann ist er der Unterdrückte)“²¹⁹.

Stuart Hall beschreibt in seinem Essay *Das Spektakel des ‚Anderen‘* verschiedene Analyseebenen bzw. theoretische Ansätze, die der Rolle der Differenz gerecht werden möchten, und verweist darauf, dass:

„[...] Repräsentation als Konzept und Praxis eine komplexe Angelegenheit ist. Sie mobilisiert, besonders wenn sie mit ‚Differenz‘ arbeitet, im Betrachter oder in der Betrachterin tief sitzende Gefühle, Geisteshaltungen, Ängste und Befürchtungen, für die es keine einfachen, dem Alltagsverstand problemlos zugänglichen Erklärungen gibt.“²²⁰

²¹⁸ Ibid., S. 284.

²¹⁹ Scherpe: *Präsenz in der Repräsentation? Über ethnografisches Beschreiben*, S. 1.

²²⁰ Hall, Stuart: *Das Spektakel der ‚Anderen‘* in: Koivisto, Juha und Andreas Merckens (Hg.): *Stuart Hall. Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg: Argument Verlag 2004, S. 109.

Es wird deutlich, dass Differenz ein ambivalenter Begriff ist, sowohl positiv wie auch negativ.

„Sie ist notwendig für die Produktion von Bedeutung, die Formierung von Sprache und Kultur, für soziale Identitäten und ein subjektives Bewusstsein des Selbst als ein sexuelles Subjekt. Und gleichzeitig ist sie bedrohlich, eine Quelle von Gefahr, von negativen Gefühlen, Spaltungen, Feindseligkeiten und Aggressionen gegenüber dem ‚Anderen‘.“²²¹

Hall deckt anhand von aktuellen und historischen Beispielen rassistische Repräsentationsformen, die mit Stereotypisierung arbeiten, auf und entwickelt drei Gegenstrategien von Darstellungsformen dazu²²²:

- Die Umkehrung der Stereotype
- Positive und negative Bilder
- Durch das Auge der Repräsentation

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die zweite Strategie entscheidend, bei der es, wie der Name schon vermuten lässt, um die Schaffung eines Gleichgewichts zwischen negativen und positiven Bildern geht. Die Basis hierzu bildet „[...] die Anerkennung und Feier von Vielfalt und Differenz“²²³. *Pichet Klunchun and Myself* agiert im Rahmen der Schaffung von positiven Bildern: Das Stück ist geprägt von gegenseitigem Respekt und einer nicht hierarchischen Begegnung zwischen den Kulturen – einer Begegnung, bei der das jeweils Andere ohne Aneignung und Interpretation Bestand hat.

Inwiefern können Theater und Tanzproduktionen als Modell für „[...] soziale Muster von Gemeinschaft, Kommunikation und politischem Handeln“²²⁴ gelten, und wie verändern sich „[...] Konventionen, die als Hort kultureller Identität gelten – z. B. die Tradition bestimmter Darstellungsformen des Theaters oder die Überlieferung von Körpertechniken im Tanz, indem sie mit Konzepten und Spielarten des Theaters anderer Kulturen interferieren und in diesem Prozess sich stabilisieren oder destabilisieren“²²⁵? Gabriele Brandstetter prägte den Begriff der „Verflechtungen“²²⁶ für die gegenwärtige Situation des Theaters und des Tanzes und beschreibt damit

²²¹ Ibid., S. 122.

²²² Vgl. Ibid., S. 159–165.

²²³ Ibid., S. 163.

²²⁴ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 17.

²²⁵ Ibid., S. 17.

²²⁶ Ibid., S. 16 und 17.

die Internationalisierung von Kompanien und Ensembles, die vermehrte Zusammenarbeit von kulturell unterschiedlich geprägten Künstlern/-innen und den international agierenden Festivalbetrieb. „Nicht Homogenisierung – so könnte eine These lauten – ist der Effekt solcher Verflechtungen, vielmehr neue Diversifizierungen.“²²⁷ Dabei werden Differenzen zugelassen, visualisiert und erzeugt. So gesehen kann Theater und Tanz die angesprochene Modellfunktion übernehmen.

„Theater stellt eine Bühne bereit für Akteure wie für Zuschauer und öffnet ein Heterotop, das es erlaubt, in einer öffentlichen Situation gesellschaftliche Zustände zu thematisieren, zu kritisieren, sie zu verwandeln, zu stilisieren – neu zu entwerfen oder auch zu negieren.“²²⁸

Wie wird das Fremde inszeniert? In welchem Verhältnis steht dieses zum Eigenen?

„Wird sie [die fremde Kultur] zu einem Objekt eines eurozentrischen, in kolonialen Denkmustern verharrenden Blicks, werden Differenzen eingeebnet oder werden Begegnungen in Szene gesetzt, welche die Gleichwertigkeit und zugleich Diversität der Kulturen erfahrbar machen?“²²⁹

Pichet Klunchun and Myself ist ein positives Beispiel für eine respektvolle und gleichgestellte Begegnung zweier Kulturen. Es wird nicht versucht, Differenzen zu negieren bzw. zu verbergen. Ganz im Gegenteil – sie werden nicht nur zugelassen, sondern sichtbar gemacht. „Fixierte Bilder vom Fremden wie vom Eigenen werden dabei brüchig und das Eigene auch als fremd erfahrbar.“²³⁰

Zu Beginn der Performance könnte man jedoch einen völlig anderen Eindruck gewinnen. Es macht auf den ersten Blick den Anschein, als ob bei *Pichet Klunchun and Myself* kulturelle Klischees und Stereotype reproduziert würden. So kontrastiert Klunchun in seinem klaren, kontrollierten und präzisen Auftreten und seiner strengen schlichten Kleidung (ganz in Schwarz gehalten) das vermeintlich ungezwungene jugendhafte Erscheinen Bels (zerzauste Haare, Turnschuhe, Jeans, bunte Oberbekleidung) und sein von ausladenden, großen und dennoch fahrigem Bewegungen begleitetes Sprechen. „Der jugendlich-lockere, unkonventionelle

²²⁷ Ibid., S. 17.

²²⁸ Ibid., S. 17.

²²⁹ Dreyse, Miriam: *Begegnungen zwischen den Kulturen. Eine Theater- und Tanzkultur der Differenz und Ambivalenz* in: Schneider, Wolfgang (Hg.): *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 67.

²³⁰ Ibid., S. 66.

Europäer trifft auf den schlichten, formal strengen und disziplinierten Asiaten.“²³¹ Zunächst scheint es zusätzlich so, als ob Bel eine Art Moderatorenrolle, die Position des Fragenden (meist mit Laptop auf dem Schoß, der hier zusätzlich als Insignie der Macht innerhalb dieser Begegnung verstanden werden könnte), innehat. „So scheint zu Beginn – im europäischen Aufführungskontext – die eigene, eurozentrische Perspektive auf das Fremde vorgegeben zu sein.“²³² Diese Einschätzung muss jedoch bald als fehlerhaft revidiert werden. So wird die Kontrastierung Bels und Klunchuns durch die Reduktion der theatralen Mittel und die räumliche Anordnung im Stück als inszenatorisches Mittel entlarvt, das dem Zweck dient, kulturell geprägte Vorstellungen bzw. Stereotype sichtbar zu machen und zu verdeutlichen. Zudem entpuppt sich auch die Moderatorenrolle Bels als nichtig, da er im zweiten Teil der Inszenierung selbst zum Befragten wird.

„Bel's first questions to Klunchun might create the impression of a casual and poorly informed Bel, evoking the image of the self-indulged ignorant Westerner. Although one can accuse Bel of being like a tourist fascinated by the unknown or 'exotic' and using an 'Orientalist' backdrop in the Saidian sense to reflect on himself, Klunchun, too, has a platform with which to complicate these issues when it comes his turn to question Bel, and this initial sensation is relieved. It is from this performatively generated dislike of the colonial perspective that the performance takes its critical potential.“²³³

Jérôme Bel ist sich über die Fallen, in die es zu tappen viele gibt, wenn kulturelle Unterschiede explizit dargestellt werden, im Klaren und hat den Aufbau des Stücks bewusst so angelegt, um einen Bruch der eurozentrischen Perspektive herbeizuführen, wie aus dem Interview mit Jan Ritsema hervorgeht:

„I play the French colonialist choreographer, I meet this guy. Obviously I'm the guest Western choreographer invited to do a piece with a Thai dancer. The classic imperialist, egocentric number. [...] I'm playing this horrible colonialist. I realize and I deal with the problem by saying: 'Now ask me questions.' The piece turns around in the middle and he asks me questions. Now I ask him to study me, ask him what he wants to know about me.“²³⁴

Die ausschlaggebenden Kennzeichen, dass *Pichet Klunchun and Myself* als positives Beispiel einer nicht-hierarchischen Begegnung zweier Künstler/innen gelesen werden kann und im Rahmen dieses Dialogs „[...] die Kolonisation der je

²³¹ Dreyse, Miriam: *Gespräche, Bekenntnisse, Aussprachen – Populäre Medienformate und zeitgenössische Performance* in: Balme, Christopher (Hg.): *Forum Modernes Theater*, Bd. 22/2, 2007, Tübingen: Narr Francke Attempto 2007, S. 156.

²³² Ibid., S. 156.

²³³ Hardt: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*, S. 36.

²³⁴ Interview JR und JB.

anderen Kultur und eine Homogenisierung der beiden Subjekte verhindert wird“, sind: das ungestörte Sprechen, die Blickordnung und die Reduktion der theatralen Mittel.

Beide Künstler erzählen im Rahmen dieser Dialogsituation ihre Geschichte(n) in der ihnen eigenen Zeit. Der jeweils Sprechende wird nur sehr selten vom Fragenden unterbrochen. Das Gesagte und Gezeigte spricht für sich (in seiner Differenz und seiner Ähnlichkeit), hat ohne Aneignung und Interpretation durch den jeweils Fragenden Bestand sowie verdeutlicht und erkennt auf respektvolle Weise gleichermaßen die Gleichwertigkeit und Diversität von Kulturen an. Zudem ist die Sprechzeit zwischen Bel und Klunchun im Rahmen des Stücks ausgewogen aufgeteilt.

Die Blickordnung ist entscheidend dafür, dass „der eurozentrische Blick, die immer auch kulturellen Mustern folgende Wahrnehmung, die das Fremde erst als Fremdes konstituiert, sichtbar gemacht und auf diese Weise gebrochen wird“²³⁵. Bel und Klunchun sehen sich ausschließlich gegenseitig an. Die Stühle, auf denen sie Platz nehmen, stehen sich gegenüber und schließen das Publikum sozusagen aus der Blickachse aus. Dem/der Zuschauer/in kommt die Position des/der Zeugen/-in zu, der/die Bel und Klunchun dabei zusieht, wie sich ihre Blicke treffen und sie sich gleichwertig, sozusagen auf Augenhöhe, begegnen. Die Perspektive des Publikums wechselt dabei genauso wie sich die Position des Fragenden und des Befragten ändert. Dabei sieht das Publikum den „[...] eigenen Blick auf das Fremde auf der Bühne gedoppelt [...]“²³⁶. Mit Bel sieht der/die Zuschauer/in die komplexen, detailreichen Bewegungsabläufe des thailändischen Khon-Tänzers, mit Klunchuns Augen blickt er/sie auf die Verweigerung von Virtuosität und teils Bewegung durch den Westeuropäer.

„Distanz und Doppelung verfremden die Blicke, immer ein wenig befremdet ist der Blick auf den anderen, auf Klunchun ebenso wie auf Bel, den wir doch zu kennen meinten. So wird hier auch unsere eigene Wahrnehmung reflektiert, unser Blick auf das Fremde, die Formung dieses Blicks durch diskursive Muster und seine Konstitutionsleistung bei der (V)Erkennung des Anderen. Der Blick auf den Anderen als Anderer wird erfahrbar, das Fremde bleibt fremd, anstatt normativ, voyeuristisch oder identifikatorisch vereinnahmt zu werden.“²³⁷

²³⁵ Dreyse: *Gespräche, Bekenntnisse, Aussprachen – Populäre Medienformate und zeitgenössische Performance*, S. 156.

²³⁶ Ibid., S. 157.

²³⁷ Ibid., S. 157.

Die Nüchternheit der Inszenierung, sprich die Reduktion der theatralen Mittel (kein Bühnenbild, kaum Requisiten, keine farbenprächtigen Kostüme und Masken, kein aufwendiges Beleuchtungs- und Musikkonzept) bzw. die Reduktion auf die zentralen Theatermittel (der Dialog, die Sprache und das Prinzip des Zeigens) verhindern jede Form von Exotismus oder Folklorismus innerhalb der Darstellung. Dies hat eine „unaufgeregte Konzentration“²³⁸ auf das Sagen und Zeigen zur Folge. Jérôme Bel und Pichet Klunchun bleiben sich gegenseitig (und auch dem Publikum) letztlich fremd, allerdings in gleichberechtigter Position – sowohl einander als auch dem Zuschauer bzw. der Zuschauerin gegenüber.²³⁹

8.3. Das dialogische Prinzip

„Dialog: (Griech. dialogos = Unterredung). Im Gegensatz zum Monolog, das Wechsel- oder Zwiegespräch, genauer: die von zwei (Duolog) oder mehreren Personen (Polylog) abwechselnd geführte Rede und Gegenrede. Die Aussage des Dialogs zielt vorrangig auf den Partner und auf die Zuhörerschaft, bezieht sich infolgedessen auf die Zuhörerbereitschaft und -situation. Sie kann sich simultan auf mehreren Referenzebenen entwickeln.“²⁴⁰

Pichet Klunchun and Myself folgt einem dialogischen Prinzip. Fragen werden gestellt und beantwortet, Szenen und Ausschnitte gezeigt, hinterfragt, kommentiert und erklärt. Klunchun und Bel führen einen Dialog und erklären sich, und somit dem Publikum, ihre Arbeit und ihre Ansichten. Es entsteht ein Dialog zwischen Künstlern, der gleichsam auch als ein Dialog zwischen differenten Theater- und Tanzkulturen inszeniert ist. Pichet Klunchun zeigt bzw. übt mit Jérôme Bel auf dessen Bitte hin die Haltung und einen Bewegungsablauf eines Charakters im Khon-Tanz (vgl. Abbildung 7). In diesem Fall des weiblichen Charakters, da Bel der Auffassung ist, dass dieser einfacher zu erlernen sei („JB: ‚Ah. I would prefer female.‘ PK: ‚Why?‘ JB: ‚I think it’s more my style. It’s easier.‘ PK: ‚It’s easier not so hard.‘ JB: ‚Not so much jumping and so.‘“²⁴¹). Beide Künstler tanzen dabei nebeneinander in einem körperlichen Dialog.

„In diesem Miteinander-Reden und Zeigen, als Dialog, wird Differenz unmittelbar anschaulich: als körperliche Differenz – in der Bewegung des Tanzes – und als

²³⁸ Ibid., S. 157.

²³⁹ Vgl. Ibid., S. 157.

²⁴⁰ Hass, Adriana: *Dialog* in: Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2001.

²⁴¹ Stückzitat PKaM.

kulturelle Differenz, indem die Prägungen der beiden Tänzer durch ihre jeweilige Kultur sichtbar werden.“²⁴²

Im Rahmen von *Pichet Klunchun and Myself* findet auf unterschiedlichen Ebenen ein Dialog statt. Die verschiedenen Ebenen bestehen dabei nicht getrennt voneinander, sondern überschneiden sich²⁴³:

- eine diskursive Ebene (verbale Kommunikation),
- eine körperliche Ebene (aktive Demonstration),
- eine unbewusste, atmosphärische Ebene (zwischen Bel und Klunchun, spürbar auch für die Zuseher/innen) und
- eine Ebene der kulturellen und künstlerischen Codes und der jeweiligen Traditionen.

Sowohl bei Gabriele Brandstetter²⁴⁴ als auch bei Miriam Dreysse²⁴⁵ findet sich der Verweis auf die Ähnlichkeit zwischen TV-Setting bzw. einer Talkshow-Situation und *Pichet Klunchun and Myself*. Beiden Formen gemein ist die Arbeit mit den Mitteln des alltäglichen Gesprächs und der Aussprache von Persönlichem. Die Position der Stühle, die sich – mit einigen Metern Distanz zueinander und parallel zur Bühnenrampe – gegenüberstehen und auf denen Bel und Klunchun Platz nehmen, geben bereits eine dialogische Situation vor. Jedoch verweigert diese räumliche Anordnung die Annahme von Intimität, vielmehr „[...] verräumlicht [sie] die Öffentlichkeit der Situation“²⁴⁶.

„Anders als im Falle des Talkmasters im Fernsehen gibt es keine zwischen Publikum und Redner vermittelnde Instanz, auch wird keine persönliche Nähe zu den Gästen suggeriert, wie das im TV etwa durch das Mittel der Großaufnahme geschieht. Der Zuschauer ist deutlich von dem Geschehen auf der Bühne distanziert und als Zeuge des Gesprächs auf sich gestellt.“²⁴⁷

²⁴² Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 19.

²⁴³ Vgl. Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 20.

²⁴⁴ Ibid., S. 18.

²⁴⁵ Dreysse: *Gespräche, Bekenntnisse, Aussprachen – Populäre Medienformate und zeitgenössische Performance*, S. 153.

²⁴⁶ Ibid., S. 156.

²⁴⁷ Ibid., S. 156.

8.4. Das Verstehen

Wie aus dem Kapitel 8.2. Das Eigene und das Andere hervorgegangen ist, bedingt und beeinflusst sich dieses Begriffspaar gegenseitig. Das Eigene und das Andere stehen in kontinuierlichem Austausch miteinander. Für die vorliegende Arbeit ist ausschlaggebend: Das Verstehen des Anderen/Fremden beruht auf dem Verstehen des Eigenen, und – vice versa – das Verstehen des Eigenen beruht auf dem Verstehen des Anderen.

Pichet Klunchun and Myself führt dem Publikum anhand verschiedener sozialer, kultureller, künstlerischer und politischer Aspekte das Eigene und das Andere vor Augen. „Choreography is just a frame, a structure, a language where much more than dance is inscribed.“²⁴⁸ Das Stück zeigt Differenzen auf, lässt diese zu und erzeugt sie gleichermaßen. Es wird ein Raum geschaffen, in dem Ähnlichkeiten in der Differenz erkennbar werden und letztlich ein neues Verstehen auf das vermeintlich Bekannte, das Eigene – also die Arbeitsweise Bels – einsetzt. Der auf mehreren Ebenen stattfindende Dialog lässt Differenzen (und im selben Maße Ähnlichkeiten) vor den Augen des Zuschauers bzw. der Zuschauerin zum Vorschein kommen, ohne sie zu interpretieren oder zu vereinnahmen. Das Fremde erscheint deshalb fremd, weil die Kenntnisse fehlen, es zu dekodieren. Den Codes, die dem Eigenen innewohnen, steht man hingegen oft ‚betriebsblind‘ gegenüber, da die Distanz fehlt, sie als solche zu erkennen. Das Publikum sieht bei *Pichet Klunchun and Myself* den eigenen Blick auf das Andere gedoppelt. Durch die Möglichkeit des Perspektivenwechsels und des so möglichen Blicks – einerseits mit Bel auf Klunchun, andererseits mit Klunchun auf Bel und gleichzeitig auf den Dialog der beiden – kommen die verwendeten Codes klar zum Vorschein.

„While initially a Western audience might be less familiar with Klunchun’s art than with ballet and hence be unable to decipher the codes of the latter, the piece demonstrates that conceptually driven choreographic work like Bel’s requires as much explanation with regard to codes as does an ostensibly distant dance form like Khon.“²⁴⁹

So sind die von Klunchun gezeigten Khon-Szenen für westliche Sehgewohnheiten ohne die anschließende Erklärung seinerseits nicht zu entschlüsseln. Erst mit der Erläuterung versteht Bel und damit auch das Publikum, was Klunchun mit seinen

²⁴⁸ Bauer: *Jérôme Bel: An Interview*, S. 42.

²⁴⁹ Hardt: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*, S. 34.

komplexen Bewegungsabläufen ausdrückt. Andererseits ermöglicht Klunchuns Blick auf die von Bel gezeigten Ausschnitte seiner früheren Stücke und seine gestellten Fragen dem Zuschauer bzw. der Zuschauerin ein neues Verständnis für Bels künstlerische Prinzipien. „In their collaboration the two artists reveal the implicit sets of knowledge necessary to understand their performances and what forms of cultural memory are implicated in the act of perceiving dance.“²⁵⁰

Ein Beispiel aus *Pichet Klunchun and Myself*: die Szene, in der Klunchun die unterschiedlichen Charaktere im Khon-Tanz vorführt und die zum Verständnis wichtigen Codes entschlüsselt. Klunchun erklärt Bel vorab die Reihenfolge in der er die vier Charaktere darstellen wird. „Ok I start from female, male, demon and monkey the last one.“²⁵¹ Bel – und wohl auch dem Publikum – ist es nicht möglich, die Veränderungen im Detail zu erfassen. Bel erkennt lediglich, dass der weibliche Charakter zu Beginn gezeigt wurde und der Affe am Schluss, da Klunchun im Vorhinein die Reihenfolge angekündigt hat. „I didn’t see the change. From female to. I mean there was some change, but I didn’t see how.“²⁵² Erst nachdem Klunchun den zuvor gezeigten Bewegungsablauf noch einmal zeigt und gleichzeitig kommentiert, sieht Bel die kleinen Veränderungen der Hand-, Fuß- bzw. Fingerstellung die den jeweiligen Charakteren eigen sind, und kommentiert dies treffend mit: „It’s very subtle.“²⁵³ Welcher Grad an Körperbeherrschung dieser Darstellung zugrunde liegt, wird Bel deutlich, als Klunchun ihm später einen Bewegungsablauf der weiblichen Figur lernt. Naheliegend sind im Anschluss die aufgedeckten Ähnlichkeiten zwischen Khon-Tanz und Ballett. So sind beide Tanzformen hoch stilisierte und codierte Bewegungsformen, die auch in ihrer Geschichtlichkeit beide an die Repräsentation von Macht im Rahmen einer Monarchie gebunden sind.

„This stage dialogue makes apparent the signs and concepts considered to be implicitly understood or inherently known and expected in a society generally and in dance more specifically are in actuality codes that demand to be deciphered. This is not only achieved when they ask each other for more detailed explanations but also by giving room for moments of silence, awkwardness, and waiting, effectively linking contemporary performance strategies, classical dialogical dramatic presentations, and a reflection on dance that directs attention to representational codes and what is required to understand both verbal explanation and danced presentation.“²⁵⁴

²⁵⁰ Ibid., S. 34.

²⁵¹ Stückzitat *PKaM*.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Hardt: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*, S. 35.

Deutlich wird bei *Pichet Klunchun and Myself* auch, dass die gängige Vorstellung einer universellen Sprache des Tanzes, die in allen Teilen der Welt gleichermaßen verstanden wird, obsolet und ins Reich der Mythen zu verbannen ist. In diesem Sinn äußert sich Bel auch gegenüber David Cameron in einem Interview:

„Dance is a language’, he says, ‚but you need to know the codes to read it. In the West, society has lost the meaning of its dance. Here I am supposed to create my own language, so of course the audience doesn’t understand it. A lot of Western artists say: ‚Let’s unify!’ That’s a mistake. Better to perform the differences.“²⁵⁵

Trotz der unterschiedlichen kulturellen Prägung der beiden Künstler und teils konträrer Ansichten sind sich Jérôme Bel und Pichet Klunchun in einem Punkt einig: „How do we [Anm.: Bel und Klunchun] apprehend dance? It’s nothing more complex than a series of signs.“²⁵⁶

8.4.1. Repräsentationskonventionen

In *Pichet Klunchun and Myself* werden im Laufe des Stücks – neben einer differenten Aufführungs- und Trainingspraxis – auch unterschiedliche Repräsentationskonventionen deutlich. Diese sollen nachfolgend anhand der Fragestellung, ob und wie Tod und Sterben auf der Bühne dargestellt werden können bzw. durch die grundlegende Beziehung von Bel und Klunchun zur thailändischen bzw. französischen (europäischen) Tanztradition, beleuchtet werden.

8.4.1.1. Darstellung von Tod und Sterben

Ist es möglich, den Tod bzw. das Sterben auf der Bühne darzustellen? Mit welchen Mitteln der Repräsentation gelingt dies, und wie unterscheiden oder ähneln sich diese bei Klunchun und Bel?

„Der Umgang mit dem Tod, mit dem Sterben und mit den Toten ist (neben Liebe, Ehe, Geburt und Nahrung) einer jener Bereiche in jeder Kultur, die – wie Ethnologen, Soziologen und Historiker ausführlich erforscht haben – durch Rituale, mentale Traditionen und soziale Praktiken markiert und überliefert werden. Die Symbolisierungen und Deutungen dieser ontologischen Themen sowie ihre Repräsentation in der Kunst unterliegen einem langsamen Wandel.“²⁵⁷

²⁵⁵ Cameron: *Measuring the Gap*.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 21.

Jérôme Bel bittet Pichet Klunchun im Laufe des Stücks, ihm zu zeigen, wie im Khon-Tanz das Sterben und der Tod einer Figur dargestellt werden:

„JB: ‚Can you now show me when the character dies on stage?’

PK: ‚No. No.’

JB: ‚You don’t want to?’

PK: ‚It’s bad luck. It’s bad luck. Ya.’

JB: ‚I don’t understand.’“²⁵⁸

Klunchun erklärt Bel, dass die Darstellung von Tod und Sterben auf der Bühne Unglück bringe und in der Tradition des Khon-Tanzes deshalb nicht möglich sei. In einer früheren Performance, so erzählt er, habe diese Darstellung stattgefunden, im Anschluss daran sei das Theater, in dem diese Aufführung stattgefunden hatte, abgebrannt und eine für Thailand bedeutende Persönlichkeit sei gestorben. Klunchun und die Thailänder/innen an sich glauben nun, dass beides zusammenhängt und die Darstellung von Tod und Sterben als böses Omen für die Tänzer/innen, das Theater, ihr Land und auch ihren König gelte. Dementsprechend gibt es derlei Darstellungen seither nicht mehr auf der Bühne.²⁵⁹ Dies bedeutet allerdings nicht, dass der Tod und das Sterben nicht im Khon-Tanz vorkommen bzw. gezeigt werden. Klunchun erklärt Bel: „We have another strategy to represent dead on stage“²⁶⁰, woraufhin dieser feststellt: „A different code.“²⁶¹

Im Anschluss zeigt Klunchun Bel diese andere Strategie, in der das Sterben „verlagert bzw. stilisiert in Bewegungsrituale überführt wird“²⁶². Eine Möglichkeit ist, dass der im Kampf verletzte Protagonist die Bühne verlässt und sozusagen backstage, vom Vorhang abgeschirmt, stirbt und nicht zurückkehrt. „Nur wer angeschaut wird, existiert in der Welt des Theaters. Wer nicht zu sehen ist, ist tot.“²⁶³ Die andere Variante ist die Darstellung des Verlusts bzw. des Vermissens – diese wird durch das kurze An- und Ausschalten des Lichts eingeläutet und im Khon-Tanz durch sehr langsames Gehen, Schritt für Schritt, von einer Seite der Bühne zur anderen durch die Familie und die Gefolgschaft des Verstorbenen, repräsentiert (vgl. Abbildung 6). Je nachdem, wie wichtig der Charakter war, könne dies bis zu 20

²⁵⁸ Stückzitat *PKaM*.

²⁵⁹ Vgl. *Ibid*.

²⁶⁰ *Ibid*.

²⁶¹ *Ibid*.

²⁶² Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 22.

²⁶³ Siegmund, *Abwesenheit*: S 336.

Minuten dauern, so Klunchun.²⁶⁴ „Der Tod als Ereignis wird räumlich und zeitlich verschoben: entweder in ein Jenseits der Bühne oder in einen Zeitraum, der als Bewegung einen extrem gedehnten Moment des Übergangs spürbar macht.“²⁶⁵

Im zweiten Teil zeigt Bel seinerseits, wie er auf der Bühne ‚stirbt‘. „Auch Jérôme Bel geht [...] nicht mehr von der Möglichkeit einer schauspielerisch-mimetischen Darstellung eines Bühnen-Todes aus.“²⁶⁶ Er tut dies, indem er Klunchun drei Szenen aus früheren Stücken zeigt: Tod mit Objekten aus *Nom donné par l’auteure* (vgl. Abbildung 10), eine Szene aus *The last performance* (vgl. Abbildung 11) und *Killing Me Softly with His Song* aus *The show must go on* (vgl. Abbildung 12). In der ersten Szene verwendet er die Wasserflasche Klunchuns und seinen Hosentascheninhalt, bestehend aus Münzen und einem Hotelzimmerschlüssel, und lässt diese nach kurzem Innehalten zu Boden fallen – und legt sich dann selbst dazu. Im zweiten Ausschnitt stellt Bel eine Szene aus Susanne Linkes *Wandlung* von 1978 dar, in der die dargestellte Figur im Todeskampf zu sehen ist und letztlich ‚stirbt‘. Das dritte ‚Sterben‘ Bels findet zu den Worten von Roberta Flack und ihrem Lied *Killing Me Softly with His Song* statt, das Bel zuvor auf seinem Laptop gestartet hat. Dabei legt er sich, lautlos mitsingend, während der gesamten Länge des Songs langsam hin und bleibt letztlich mit geschlossenen Augen auf dem Boden liegen.

Auch in den zunächst völlig konträr scheinenden Darstellungsformen von Tod und Sterben auf der Bühne bei Klunchun und Bel zeigen sich letztlich Ähnlichkeiten in der Differenz: „wie z. B. die Nicht-Repräsentierbarkeit des Todes auf der Bühne und die Formen der Übertragung in andere Körperzeichen und Medien der Darstellung (‚Walking‘ bei Pichet Klunchun, Musik bei Jérôme Bel).“²⁶⁷ Im Dialog der beiden wird die Übereinstimmung im Bewusstsein der Differenz diesbezüglich auch thematisiert und von Klunchun mit den Worten: „Because death is very international.“²⁶⁸ begründet. Yvonne Hardt formuliert zusätzlich eine Übereinstimmung in der

²⁶⁴ Vgl. Stückzitat PKaM.

²⁶⁵ Brandstetter, Gabriele: *Still Alive. Endspiele in Performance Art* in: Brandes, Peter und Burkhardt Lindner (Hg.): *Finis. Paradoxien des Endens*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2009, S. 74.

²⁶⁶ Ibid., S. 74.

²⁶⁷ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 22.

²⁶⁸ Stückzitat PKaM.

Darstellung von Tod und Sterben im Khon-Tanz und den künstlerischen Arbeitsprinzipien Bels:

„When Klunchun demonstrates how death, in one case, is represented by the whole family, friends, and supporters of a person walking slowly across the back of the stage, which can take up to twenty minutes, the Khon's performative momentum is foregrounded. One can imagine a very contemplative atmosphere, time to experience the presence in such a process. It is this generating of presence that for Bel marks an alternative to conventional representational codes in Western dance, whose questioning constitutes a fundamental principle of his choreographic work.“²⁶⁹

Der Tod bzw. der Verweis darauf als Inszenierung von Abwesenheit oder als Lücke ist zentrales Element in den Stücken Bels. In *Pichet Klunchun and Myself* formuliert Bel, dass ihn die Darstellung von Tod fasziniere und sich durch alle seine Stücke ziehe. Dieses Interesse Bels ist wie folgt begründet: „Death is very interesting in the performing arts because the performing arts are based on liveness. Death is its limit.“²⁷⁰

Exkurs Stückende

Das Ende jeder Aufführung bedeutet gleichermaßen den Tod dieser spezifischen Aufführung. Bel beschreibt diesen Zustand in einem Interview folgendermaßen: „The end of the performance is its death because it won't be the same anymore, it will be the same piece, but not the same performance.“²⁷¹ Dementsprechend ist das Aufführen, vorausgesetzt ein Stück wird mehr als einmal gezeigt, ...

„[...] die Wiederholung eines wiederholbaren, eines fortgesetzten Endes – das Zeigen eines Endes als Nicht-Ende. [...] Das Pathos des Endes [...] das Unwiderrufliche, die Geste des End-Gültigen steht im Widerspruch zum theatralen Darstellungsprinzip der Wiederholung und ist darin zugleich aufgehoben.“²⁷²

Wie gestaltet sich nun das Ende von *Pichet Klunchun and Myself*? Klunchun erzählt Bel, er habe gehört, dass in einem Stück Bels die Performer/innen nackt seien. Woraufhin Bel bestätigt, dass dies in *Jérôme Bel* der Fall sei. Klunchun bekundet zurückhaltendes Interesse, die Idee dahinter verstehen zu wollen. Bel erklärt dabei seinen Grundgedanken, vom Nullpunkt des Tanzes aus ein Stück erarbeiten zu wollen: der Körper als Instrument des Tanzes (vgl. Abbildung 13). Doch als Bel im Laufe der Szene anfängt, sich komplett ausziehen zu wollen, reagiert Klunchun

²⁶⁹ Hardt: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*, S. 43.

²⁷⁰ Bauer: *Jérôme Bel: An Interview*, S. 47.

²⁷¹ Ibid., S. 47.

²⁷² Brandstetter: *Still Alive. Endspiele in Performance Art*, S. 73.

vehement und scheinbar schamhaft: „Stop what. No no no no. [...] I don't want to see you naked.“²⁷³ Auf das Nichtverstehen Bels und sein Nachfragen folgt folgender Schlussdialog:

„PK: ‚I understand already. Ya. No it's quite difficult Jérôme to look at you naked in front of me.’
JB: ‚Why?’
PK: ‚Mh. Maybe about the culture. Is very important. Is very important. Is very special. I'm grown up from the family and my mom and my dad say that is not good if you look at the people naked in front of you.’
JB: ‚Ya but in Bangkok I went into bars and there were some people naked, having sex on the stage.’
PK: ‚Yes.’
JB: ‚So this is your culture?’
PK: ‚How can I say this? Ok. They are working.’
JB: ‚Ya but I'm working too, this is my work.’
PK: ‚It's different. It's different ok. Ya.’
JB: ‚Ok. Do you have other questions?’
PK: ‚No. No question.’
JB: ‚So we finish.’
PK: ‚Yes we finished.’“²⁷⁴

Bel entscheidet sich bewusst für ein Ende, das die kulturelle Differenz in den Vordergrund stellt. Im Interview mit Jan Ritsema beschreibt Bel seine Intention das Ende betreffend so:

„We are different! [...] Differences, exactly. It's the main theme of the piece, the heart of the piece. I see it like this. We're miles apart. [...] We toss things around, sometimes getting closer, sometimes backing off. That's how it's played out. Then at the end, which is intentionally bad, comes the split. The ending shocks everyone. Because we argue about nudity. I don't understand why he doesn't want to see me naked. We play that out. So that it doesn't end in the usual way. To give it a critical rather than a happy ending. [...] There are differences between us that will never be bridged. [...] Despite our differences, we manage to perform for 1 hour and 45 minutes without getting violent, [...] without adoring each other. It's kind of a negotiation, but it's positive. Because people see that we get close, we back off, and we can ‚live together’.“²⁷⁵

Einmal mehr werden die Differenzen zwischen Klunchun und Bel zugelassen und sichtbar gemacht. Die Art und Weise ist dabei entscheidend. Jan Ritsema formuliert diese Bel gegenüber mit „Respectful negotiation“²⁷⁶.

²⁷³ Stückzitat *PKaM*.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Interview JR und JB.

²⁷⁶ Ibid.

8.4.1.2. Verhältnis zur Tradition des Tanzes

Tänze und deren Entwicklungsgeschichte können gesellschaftliche Ordnungs- und Machtverhältnisse widerspiegeln – so auch die thailändische bzw. europäisch-französische Tanztradition. Bezugnehmend auf die Repräsentationskonventionen geht es hierbei um das Verhältnis Klunchuns und Bels zur jeweiligen Tradition des Tanzes.

In *Pichet Klunchun and Myself* erzählt Klunchun über die Entstehung des Khon-Tanzes, über dessen Herkunft und Inhalt sowie über seine enge Verbindung zu den verschiedenen Königen und somit der Monarchie in Thailand. Er berichtet über König Rama VI., der selbst als Khon-Tänzer auftrat. Klunchun bedauert es, dass die Tradition des Khon-Tanzes in seinem Land mittlerweile nicht mehr verstanden bzw. geschätzt würde und sozusagen in den Bereich des Tourismus falle, um Thailandurlaubern/-innen mitunter das Abendessen zu ‚verschönern‘.

Demgegenüber steht Bel als Vertreter eines zeitgenössischen europäischen Tanzes. Bel knüpft an die Erzählung Klunchuns und seines tanzenden Königs an, indem er erläutert, dass auch in seiner Tanztradition zu Beginn der klassische Tanz, das Ballett, sowie der König, der tanzte, standen: Ludwig XIV., auch bekannt als Sonnenkönig, der im 17. Jahrhundert „den Tanz zum Symbol seiner absoluten Herrschaft machte“²⁷⁷. Doch so führt Bel zu einem späteren Zeitpunkt aus: „Us in France we cut the head of our king. [...] All the family, even the kids. There was a big revolution and we killed them.“²⁷⁸ Bel stellt fest, dass das Hauptaugenmerk des Khon-Tanzes in der Repräsentation von Macht (göttlicher und weltpolitischer) im Charakter des Helden Rama liege. Demgegenüber steht der zeitgenössische europäische Tanz, „der sich auf Immanenz gründet: Es geht nicht mehr um das Verhältnis des Menschen zum Göttlichen, sondern darum, wie der individuelle Körper zum Körper der Gesellschaft steht.“²⁷⁹ „Seine eigenen [Anm.: Bels] Performances zielen vielmehr darauf, diese Muster der Repräsentation auf der Bühne

²⁷⁷ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 23.

²⁷⁸ Stückzitat PKaM.

²⁷⁹ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 23.

verschwinden zu lassen, indem er sie reflektiert und ‚zeigt‘ und sie damit zu einer Angelegenheit des Publikums macht.“²⁸⁰

„Der Körper einer Monarchie, die auf Abstufungen und der Position des Einzelnen im streng geregelten System basiert, steht dann einem demokratischen Körper gegenüber, der dem Zuschauer im Theater im Wortsinn nichts vormacht, sondern sich als anderer Zuschauer auf eine Stufe mit ihm zu stellen versucht.“²⁸¹

8.4.2. Jérôme Bel erklärt sich selbst

„But I use what I know about dance, which is my experience of Western dance. A strategy of deconstruction which I like and which I use through him: to show how I work, how I think and what dance is. Meaning it's a language with signs, which one has to understand.“²⁸²

An dieser Stelle sei noch einmal darauf verwiesen, dass das Verstehen des Anderen/Fremden auf dem Verstehen des Eigenen und umgekehrt das Verstehen des Eigenen auf dem Verstehen des Fremden beruht. So ist auch der zweite Teil der Performance, in der sich Bel den Fragen Klunchuns stellt und seine künstlerischen Arbeiten vorstellt, aus diesem Blickwinkel zu betrachten. In der Differenz zu Klunchuns zuvor Gezeigtem und Gesagtem, durch die Dopplung und Distanzierung des Blicks und die Erläuterungen Bels, gelangt das Publikum zu einem (eventuell generell neuen und auch rückwirkend auf bereits gesehene Stücke Bels neuen) Verstehen.

Zwei Ausschnitte aus *Pichet Klunchun and Myself* sollen hier erläutert werden. Einerseits Bels ‚Lieblingsszene‘, in der er reglos am Bühnenrand steht und das Theater, die Zuschauer und Zuschauerinnen anblickt (vgl. Abbildung 8), andererseits eine Tanzszene zu David Bowies *Let's Dance* (vgl. Abbildung 9).

Bel erklärt Klunchun, er zeige ihm nun seine „favorite scene“²⁸³, die in jedem seiner Stücke zu finden sei (und somit auch in *Pichet Klunchun and Myself*). Daraufhin steht Bel auf, stellt sich zum Bühnenrand und sagt „I start.“²⁸⁴. Bel steht scheinbar reglos und blickt sich im Theater um. Nach einigen Minuten wendet er sich wieder Klunchun

²⁸⁰ Ibid., S. 23.

²⁸¹ Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 52.

²⁸² Interview JR und JB.

²⁸³ Vgl. Stückzitat *PKaM*.

²⁸⁴ Ibid.

zu und sagt: „That’s my favorite scene.“²⁸⁵ Woraufhin dieser das Gesehene ungläubig mit „That’s it?“²⁸⁶ kommentiert. Anschließend erklärt Bel Klunchun und somit dem Publikum die Intention, die er mit dieser Szene verfolgt: Bel versucht, das Publikum auf die Jetzt-Situation, in der es sich gerade befindet, aufmerksam zu machen und ein Bewusstsein für die Einmaligkeit zu schaffen: die Begegnung von Zuschauern/-innen und Performern/-innen im Hier und Jetzt. Gleichzeitig versteht Bel diese Szene als Kritik an der Gesellschaft des Spektakels²⁸⁷: „Wie muss diese ästhetische Präsenz beschaffen sein, um sich von der Gegenwart des Spektakels abzusetzen?“²⁸⁸ Bel konfrontiert das Publikum mit der Abwesenheit von Tanz bzw. Bewegung, mit seinen Erwartungshaltungen und rückt gewissermaßen das leere Zentrum in den Vordergrund. Er tut dies mit der Absicht: „The more I kill the performer, the more the audience is alive.“²⁸⁹ „Nur über das Ausspielen der Abwesenheit, die das Aus für das Spiel bedeutet, wird die Schließung zum spektakulären Bild verhindert.“²⁹⁰

Die Abwesenheit ist auch in der zweiten ausgewählten Szene zentrales Gestaltungsmerkmal.

„Jérôme Bel setzt an der symbolischen Ordnung des Theaters selbst an, die er mit Abwesenheiten durchzieht, um durch das Ausspielen eines gesellschaftlichen und individuellen Imaginären zu einer anderen Funktionsweise vorzustoßen.“²⁹¹

Bel zeigt Klunchun in diesem Ausschnitt „some dance“²⁹². Er startet auf seinem Laptop die Musik (David Bowies *Let’s Dance*) und tanzt in alltagsnahem Stil zu den Worten Bowies im Refrain, eben zu jener Aufforderung *Let’s Dance*, die zugleich auch titelgebend ist. Auf Bels anschließende Frage, ob Klunchun überrascht sei, antwortet dieser, er sei nicht überrascht, sondern schockiert. Er habe dies nicht erwartet, da die von Bel gezeigten Bewegungen aus einer Diskothek stammen könnten. Bel stimmt ihm zu und ergänzt: „It’s dance in the kitchen when there is a good music on the radio you go like this.“²⁹³ Bel verweigert Klunchun und zugleich

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. von Jean-Jaques Raspaud, Berlin: Edition Tiamat 1996.

²⁸⁸ Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 63.

²⁸⁹ Stückzitat *PKaM*.

²⁹⁰ Siegmund: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*, S. 71.

²⁹¹ Siegmund: 2006, S. 318.

²⁹² Vgl. Stückzitat *PKaM*.

²⁹³ Ibid.

dem Publikum die Erfüllung seiner bzw. ihrer Erwartungshaltung. Besucher/innen von Tanzperformances erwarten sich (oftmals noch) schöne, starke, durchtrainierte und erotische Körper, die virtuose Bewegungen ausführen. „I [Anm.: Bel] don't want to have this relation with the audience. Because this is a relation where you provoke the admiration of the audience.“²⁹⁴ Bel hingegen sucht eine gleichberechtigte Begegnung zwischen Publikum und Performern/-innen, frei von Dominanz und Hierarchie.

„I have clearly decided to represent weak bodies. It is political in the attitude of the performers on stage. If they are proud or arrogant, if they try to seduce the audience, then I fire them in a minute. I ask them to be humble on stage. If they are very good in something, I want them to hide it because I don't want the audience to feel dominated by the skills of the performer.“ [...] I try to make pieces that don't prostitute themselves. As Jan Ritsema, the Dutch actor and director said once: 'You give back dignity to the audience'. I try not to fool the audience with illusionism or tricks.“²⁹⁵

Beide hier angeführten Szenen sind für Bel der Versuch, Codes der Repräsentation infrage zu stellen, während sie für Klunchun zunächst mysteriös oder enttäuschend scheinen. „Very likely Klunchun takes here the perspective of an audience not yet familiar with Bel's performance style or not yet introduced to appreciating the withholding of a conventional dance 'spectacle'.“²⁹⁶

Das Verstehen ist zentraler Erfolgsfaktor in *Pichet Klunchun and Myself*. Das Verstehen des Anderen, das Verstehen des Eigenen und die untrennbare wechselseitige Beziehung, die diesen beiden Akten von Verständnis zugrunde liegt. Auch Bel ortet den Grund für seinen ersten Publikumserfolg („This piece is my first success with audiences.“²⁹⁷) im Verstehen außerhalb und auch innerhalb der „dance community“:

„When we came to France for our first tour there were people who came to see me, the 'professionals of the profession'. People I know, who said: 'I've been watching your work for ten years and hated it but tonight I loved it.' I was shocked at first but it kept happening, so I thanked them. What happened was, they were like Pichet. They didn't understand. They enjoyed it because they understood what I've been doing. I explain the content of my shows from the last ten years. [...] They finally understand, although as professionals, they've had to see my shows. All of a sudden they got it.“²⁹⁸

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Bauer: *Jérôme Bel: An Interview*, S. 48.

²⁹⁶ Hardt: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*, S. 38 und 39.

²⁹⁷ Interview JR und JB.

²⁹⁸ Ibid.

8.5. Kritische Aspekte

Einige kritische Anmerkungen bzw. offene Fragen bezugnehmend auf die Ausführungen von Gabriele Brandstetter²⁹⁹ und Susan Leigh Foster³⁰⁰ seien an dieser Stelle der Vollständigkeit halber kurz angesprochen und mögen dem/der Leser/in Anstoß zu weiteren eigenständigen Überlegungen sein. Dabei handelt es sich um folgende kritisch zu hinterfragenden Punkte in *Pichet Klunchun and Myself*: die Sprache, die Frage der Dominanz anhand Titel und Format sowie die Repräsentation von Gender. Die Sprache wird hier nicht noch einmal beleuchtet, es sei an dieser Stelle auf das Kapitel 8.1.5. Sprache(n) des Erzählens der vorliegenden Arbeit und die darin erläuterten kritischen Aspekte verwiesen.

8.5.1. Stücktitel und Format

Pichet Klunchun and Myself – so lautet der Titel der hier behandelten Performance Jérôme Bels. Die kritische Frage lautet nun, ob dieser Titel nicht eine Asymmetrie des Dialogischen, eine Hierarchie der beiden Künstler und somit eine Dominanz Bels über Klunchun repräsentiert.

„Gibt er nicht – gerade in der scheinbar bescheidenen syntaktischen Nachstellung in der Nennung des Europäers, nicht mit Namen (Jérôme Bel), sondern im (reflexiven) Personalpronomen – die Position des (eentlichen) Autors zu erkennen?“³⁰¹

Es stellt sich die Frage, ob nicht der gesamte Aufbau des Stücks/das Setting auf dieser Annahme fußt. „Die Gesprächsperformance und ‚Lecture demonstration‘ ist ein Kunstformat der westlichen Avantgarde und Postmoderne. Was besagt eine solche Übertragung dieses Performanceprinzips in das ‚encounter‘-Modell zwischen Kulturen?“³⁰² Konträr zur Überlegung Brandstetters steht ein Gedankengang von Yvonne Hardt zur dominanten Position Bels, der an dieser Stelle abschließend und unkommentiert stehen soll:

„The narrational strategy of the piece reveals the multiple meanings inscribed in presenting history: it is open to different perceptions. For instance, while one might at first feel uncomfortable about the one-sided questioning for much of the performance,

²⁹⁹ Vgl. Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*.

³⁰⁰ Leigh Foster, Susan: *Jérôme Bel and Myself: Gender and Intercultural Collaboration* in: Klein, Gabriele und Sandra Noeth (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript Verlag 2011.

³⁰¹ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 24.

³⁰² Ibid., S. 24.

this impression could be reversed by reading Bel's performance strategy as exposing the Western hegemonic perspective rather than falling into its trap. This is not done by making it a topic or dealing with it as a theme but by creating an experience.³⁰³

8.5.2. Repräsentation von Gender

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf das Essay *Jérôme Bel and Myself: Gender and Intercultural Collaboration* von Susan Leigh Foster.³⁰⁴ Es sei festgehalten, dass sich die Version von *Pichet Klunchun and Myself*, auf die sich Foster bezieht, und jene auf Video aufgezeichnete Inszenierung, auf die die vorliegende Arbeit unter anderem Bezug nimmt (im Rahmen der *Novel Dance Series* in Taipei), voneinander unterscheiden. Thematisch wichtige Differenzen sind hierbei einerseits das Fehlen der Szene aus *The last performance* und andererseits der nicht mehr vorhandene Vorschlag Bels an Klunchun, unehelich ein Kind zu bekommen.

Auf das Weibliche wird laut Foster in *Pichet Klunchun and Myself* sieben Mal verwiesen:

- als Klunchuns Beschreibung seiner Mutter, die einen Sohn gebären wollte, das ‚wünschenswertere‘ Geschlecht, vor allem, nachdem sie bereits drei Töchter hatte
- als einer von vier Charakteren im Khon-Tanz
- als Figur, die gerade vom Tod ihres Ehemannes erfahren hat, dargestellt von Klunchun
- als Form (Bewegungsablauf des weiblichen Charakters), die einfacher zu erlernen sei für Bel als der Dämon
- „as the child bearing, non-married partner of Bel and as the vehicle for a family desired by Klunchun, but who does not want to marry, a prerequisite for having children in Thai culture“³⁰⁵
- als Transgender-Figur Bels, als er zu *Killing Me Softly with His Song* ‚stirbt‘
- als „naked people having sex on the stage“³⁰⁶ in einer Bar in Bangkok.

³⁰³ Hardt: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*, S. 36.

³⁰⁴ Leigh Foster: *Jérôme Bel and Myself: Gender and Intercultural Collaboration*.

³⁰⁵ Ibid., S. 75.

³⁰⁶ Stückzitat PKaM.

Das Aufscheinen von Weiblichkeit geht in *Pichet Klunchun and Myself* einher mit traditionellen Stereotypen, die in traditionellen Rollenbildern – „[...] as mothers, as members of the social whose roles are well established and who take responsibility for grieving for the loss of others, as sex workers, and as roles inhabitable by men when the need arises.“³⁰⁷ – verhaftet sind:

„[...] the feminine is fleshed out through its association with tradition, unquestioning allegiance to larger social order, the non-technological, the desire to explain and be understood; the contorted and unnatural cultivation of the body; and as the object caught within representation. In contrast, the masculine is embodied as experimental and contemporary; as ways questioning, conducting research, presenting the latest reality, as hi-tech; as privileged to initiate questioning and to evaluate answers; as eschewing all refinement, exaggeration, or premediated self-presentation; and as dwelling outside of representation.“³⁰⁸

Im Gegenzug wird die scheinbare Überlegenheit des Männlichen hervorgehoben:

„[...] each role locates women in an inferior relationship to men. As mothers their labor is erased, for it is Bel who ‚has‘ a child, and Klunchun who became a dancer. As sex workers, they are betraying their country’s standards of decency. As theatrical roles, they demand less physically than other character types, or else they serve as vessels easily occupied by the male artist to demonstrate their form’s aesthetic proclivities.“³⁰⁹

³⁰⁷ Leigh Foster: *Jérôme Bel and Myself: Gender and Intercultural Collaboration*, S. 79.

³⁰⁸ Ibid., S. 76.

³⁰⁹ Ibid., S. 79.

9. Schlussbetrachtung

Das Ergebnis der Forschungsfrage und dementsprechend die Gründe für den Erfolg der Lecture Performance *Pichet Klunchun and Myself*, kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

Anfang des 21. Jahrhunderts befinden wir uns gesellschaftlich und kulturell inmitten von anhaltenden Globalisierungsprozessen, in denen das Aufeinandertreffen von kulturellen Differenzen einen zentralen Bestandteil des Lebensalltags darstellt und eine Auseinandersetzung mit dem Anderen, Fremden und dem Eigenen zwingend erscheint. Das Verstehen des Anderen und Fremden, beruht auf dem Verstehen des Eigenen und umgekehrt beruht das Verstehen des Eigenen auf dem Verstehen des Anderen. Diese Feststellung ist Dreh- und Angelpunkt für die Analyse von *Pichet Klunchun and Myself* und macht einen wesentlichen Faktor seines Erfolgs aus.

Das Stück kann als positives Beispiel für eine unhierarchische und respektvolle Begegnung zweier unterschiedlicher Kulturen gelesen werden, bei der das Gesagte und Gezeigte ohne Interpretation oder Aneignung Bestand hat. Durch die bewusste Inszenierung von Differenz, frei von Exotismus oder Folklorismus, in der Überlagerung von sprechendem Zeigen und zeigendem Sagen, tritt für den Zuschauer bzw. die Zuschauerin etwas zutage: eine mögliche neue Form des Verstehens für das Eigene im Rahmen dessen das Fremde „[...] fremd bleibt, anstatt normativ, voyeuristisch oder identifikatorisch vereinnahmt zu werden“³¹⁰. Ausschlaggebend dafür sind die Nüchternheit der Inszenierung, das ungestörte Sprechen und Zeigen Bels und Klunchuns und die spezifische Blickordnung. Das Publikum erfährt, aus einer distanzierten Position heraus, die Möglichkeit, die Perspektive zu wechseln und mit Bel auf Klunchun und umgekehrt mit Klunchun auf Bel zu blicken und durch das Gezeigte und Gesagte die zunächst unlesbaren Codes zu entschlüsseln – und schlussendlich auch zu verstehen.

³¹⁰ Dreyse: *Gespräche, Bekenntnisse, Aussprachen – Populäre Medienformate und zeitgenössische Performance*, S. 157.

Folgende These formuliert Gabriele Brandstetter in Bezugnahme auf *Pichet Klunchun and Myself*:

„Differenz und Verschiebungen von Differenzen als etwas Kostbares. Jene Begegnungen, die Staunen, Irritation, vielleicht auch projizierte Erwartungen mit sich bringen, verändern den Blick: auf das Gegenüber und in der Selbstwahrnehmung.“³¹¹

Der zentrale Erfolgsfaktor von *Pichet Klunchun and Myself* liegt meines Erachtens im offen dargelegten Modus des Verstehens und in den Möglichkeiten, die diese Inszenierung dabei eröffnet, ohne das Andere zu vereinnahmen bzw. zu negieren.

³¹¹ Brandstetter: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*, S. 26.

Bibliografie

Brandstetter, Gabriele: *'Grenzgänge' – und andere Passagen. Beobachtungen zur Performance der 90er Jahre*

in: Balme, Christopher B.; Hasche, Christa und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*

Berliner Theaterwissenschaft Band 7

Berlin: VISTAS 1999

Brandstetter, Gabriele und Peters, Sibylle (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*

München: Wilhelm Fink Verlag 2002

Brandstetter, Gabriele: *Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre*

in: Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*

Recherchen 26

Berlin: Theater der Zeit Verlag 2005

Brandstetter, Gabriele: *Tanz als Szeno-Graphie des Wissens*

in: Brandstetter, Gabriele und Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*

München: Wilhelm Fink Verlag 2007

Brandstetter, Gabriele: *Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel*

in: Weiler, Christel; Roselt, Jens und Clemens Risi (Hg.): *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*

Berlin: Theater der Zeit Verlag 2008

Brandstetter, Gabriele: *Still Alive. Endspiele in Performance Art*

in: Brandes, Peter und Burkhardt Lindner (Hg.): *Finis. Paradoxien des Endens*

Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2009

Brandstetter, Gabriele: *Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren*

in: Bischof, Margrit und Claudia Rosiny (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*

Bielefeld: transcript Verlag 2010

Chandavij, Natthapatra und Promporn Pramualratana: *Thai Puppets & Khon Masks*

London: River Books 1998

Clavadetscher, Reto und Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*

Bielefeld: transcript Verlag 2007

Damrhung, Pornrat: *Translation and Making Meaning in Thai Khon Performance*
in: Lindsay, Jennifer (Hg.): *Between Tongues. Translation and/of/in Performance in Asia*
Singapore: Singapore University Press / NUS Publishing 2006

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*
Übers. von Jean-Jaques Raspaud
Berlin: Edition Tiamat 1996

Dreyse, Miriam: *Gespräche, Bekenntnisse, Aussprachen – Populäre Medienformate und zeitgenössische Performance*
in: Balme, Christopher (Hg.): *Forum Modernes Theater*
Bd. 22/2, 2007
Tübingen: Narr Francke Attempto 2007

Dreyse, Miriam: *Begegnungen zwischen den Kulturen. Eine Theater- und Tanzkultur der Differenz und Ambivalenz*
in: Schneider, Wolfgang (Hg.): *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*
Bielefeld: transcript Verlag 2011

Eisenheld, Simone: *Das Politische im Theater von Jérôme Bel*
Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2011

Gareis, Sigrid und Kruschkova, Krassimira (Hg.): *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*
Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009

Hall, Stuart: *Das Spektakel des 'Anderen'*
in: Koivisto, Juha und Andreas Merckens (Hg.): *Stuart Hall. Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*
Hamburg: Argument Verlag 2004

Hass, Adriana: *Dialog*
in: Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*
Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2001

Hausschild, Thomas: *Ethnologie als Kulturwissenschaft*
in: Stierstorfer, Klaus und Laurenz Volkmann (Hg.): *Kulturwissenschaft Interdisziplinär*
Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2005

Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse: Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*
Norderstedt: (FK) medien I material.txt 2002

Husemann, Pirkko: *Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der lecture-performance*
in: Kruschkova, Krassimira (Hg.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*
Maske und Kothurn, Heft 51/1, Vortragsreihe des Tanzquartier Wien
Wien: Böhlau 2005.

Kislenko, Arne: *Culture and Costumes of Thailand*
Westport: Greenwood Press 2004

Kruschkova, Krassimira : *Das Alphabet der Vakanz*
in: Kaaitheater (Hg.): *Jérôme Bel*
Herausgegeben vom Kaaitheater 2004 anlässlich des 40sten Geburtstags von Jérôme Bel

Kuhnt-Saptodewo, Sri; Somers Heidhues, Mary und Bettina Zorn: *Getanzte Schöpfung. Asien zwischen den Welten*
Ausstellungskatalog des Weltmuseums Wien
Wien: Christian Brandstätter Verlag 2013
Landwehr, Achim und Stefanie Stockhorst: *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte*
Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2004

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*
Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999

Leigh Foster, Susan: *Jérôme Bel and Myself: Gender and Intercultural Collaboration*
in: Klein, Gabriele und Sandra Noeth (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*
Bielefeld: transcript Verlag 2011

Lepecki, André: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*
Berlin: Theater der Zeit 2006

Peters, Sibylle: *Der Vortrag als Performance*
Bielefeld: transcript Verlag 2011

Peters, Sibylle: *Sagen und Zeigen – der Vortrag als Performance*
in: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*
Bielefeld: transcript Verlag 2005

Ploebst, Helmut: *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*
München: Kieser 2001

Ploebst, Helmut: *'Quotation marks me' – Selbstreflexivität in Choreographien von Meg Stuart, Jérôme Bel und Xavier Le Roy*
in: Reininghaus, Frieder und Katja Schneider (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*
Band 7
Laaber: Laaber Verlag 2004

Posner, Roland: *Kultursemiotik*
in: Nünning Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*
Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2003

Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts*
Berlin: Henschel Verlag 2002

Schneider, Katja: *Die Furie des Verschwindens. Das Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?*
in: Reininghaus, Frieder und Katja Schneider (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*
Band 7
Laaber: Laaber Verlag 2004

Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*
Bielefeld: transcript Verlag 2006

Siegmund, Gerald: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*
in: Clavadetscher, Reto und Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*
Bielefeld: transcript Verlag 2007

Wierlacher, Alois und Corinna Albrecht: *Kulturwissenschaftliche Xenologie*
in: Nünning Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*
Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2003

Zeitschriften / Artikel

Bauer, Una: *Jérôme Bel: An Interview*

in: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Volume 13, Issue 1
New York: Routledge 2008

Cramer, Franz Anton: *Körper, Erkenntnis. Zu einer Frontlinie im Zeitgenössischen*
in: *Tanz tanzjournal*, 2/2004

München: Kieser Verlag 2004

Dusini, Matthias: *Bringt die Objekte zum Tanzen! Occupy the Museum! Im Weltmuseum kommen Tanzwelten zusammen, Performer durchstöbern das Depot*
in: Thurnher, Armin (Hg.): *Falter ImPulsTanz* # 30, Nr. 27a/13

Wien: Falter Verlagsgesellschaft 2013

Hardt, Yvonne: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition*

in: *Dance Research Journal*, 43/1 Summer 2011

Illinois: University of Illinois Press 2011

Helmer, Judith: *Musengeheuerliche Meisterübungen*

in: Bronner, Oscar (Hg.): *Der Standard* vom 06. Februar 2009

Wien: STANDARD Verlagsgesellschaft 2009

Helmer, Judith: *Des Tänzers Ego unter dem Hundeherzen. Jérôme Bel über und mit Cédric Andrieux und Jonathan Burrows mit Chrysa Parkinso*

in: Bronner, Oscar (Hg.): *Der Standard, Impulstanz Spezial*, Juli 2010

Wien: STANDARD Verlagsgesellschaft 2010

Huschka, Sabine: *Rasender Stillstand*

in: *ballettanz*, Jahrbuch 2003

Berlin: Friedrich Verlag 2003

Leeb, Susanne: *Asynchrone Objekte*

in: Graw, Isabelle (Hg.): *Texte zur Kunst. Globalismus*, 23. Jahrgang, Heft 91

Berlin: Texte zur Kunst Verlag 2013

Ogbechie, Okwunodu Sylvester: *Respondenz zu Susanne Leeb: Zeitgenössische Kunst, ethnologische Museen und relationale Politik*

in: Graw, Isabelle (Hg.): *Texte zur Kunst. Globalismus*, 23. Jahrgang, Heft 91

Berlin: Texte zur Kunst Verlag 2013

Ploebst, Helmut: *Occupy als Tanz auf dem west-östlichen Diwan*

in: Bronner, Oscar (Hg.): *Der Standard, ImPulsTanz Spezial*, Juli 2013

Wien: STANDARD Verlagsgesellschaft 2009

Siegmund, Gerald: *Jérôme Bel. Im Gespräch mit Gerald Siegmund*

in: *ballettanz*, Jahrbuch 2002

Berlin: Friedrich Verlag 2002

Siegmund, Gerald: *Subjekt als Sujet: Jérôme Bel*
in: *ballettanz*, 07/2007
Berlin: Friedrich Verlag 2007

Sonstiges

Programmheft *TQW: OPEN UP Saison 2008 / 2009*, INSEL NR. 8,
Musen.Meister.Monster
17. bis 30. April 2009, Performance Europapremiere, Pichet Klunchun (TH) *About Khon*, Freitag 24. April 20.30 Uhr, Tanzquartier Wien / Halle G.

Online – Quellen

Goldberg, RoseLee: *WHY Dance in the Art World? Jérôme Bel and RoseLee Goldberg in Conversation:*
<http://performamagazine.tumblr.com/post/31462096878/why-dance-in-the-art-world-jerome-bel-and-roselee>, November 2007,
letzter Zugriff: März 2014

Homepage Der Standard: <http://derstandard.at/> dort:
Ploebst, Helmut: *Überlebenstanz eines Leiermanns:*
<http://derstandard.at/1373514360056/Ueberlebenstanz-eines-Leiermanns>,
01. August 2013,
letzter Zugriff: März 2014

Homepage European Cultural Foundation: <http://www.culturalfoundation.eu/> dort:
Anon.: www.culturalfoundation.eu/activities/princess-margriet-award, o.J.,
letzter Zugriff: November 2013

und

Cameron, David: *Measuring the Gap. An interview with Routes laureates Jérôme Bel and Pichet Klunchun*,
www.culturalfoundation.eu/sites/www.culturalfoundation.eu/files/Klunchun_and_Bel_interview_Cameron.pdf, 2008,
letzter Zugriff: November 2013

Homepage Goethe Institut: <http://www.goethe.de> dort:
Tanz Connexions Asien – Pazifik – Europa:
Anon.: www.goethe.de/ins/id/lp/prj/tac/zgt/ban/cho/de4877625.htm, o.J.,
letzter Zugriff: März 2014

Homepage Jérôme Bel:
<http://www.jeromebel.fr/eng/index.asp>,
letzter Zugriff: März 2014

Homepage Pichet Klunchun: <http://www.pklifework.com/> dort:
Anon.: www.pklifework.com/xtrapage/life/life_1998_2003.html, o.J.,
letzter Zugriff: März 2014

Homepage Kakanien Revisited: <http://www.kakanien.ac.at/> dort:
Scherpe, Klaus: *Präsenz in der Repräsentation? Über ethnografisches Beschreiben*:
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/KScherpe2.pdf>, 25. November 2002,
letzter Zugriff: März 2014

Homepage Les Laboratoires d'Aubervilliers: <http://archives.leslaboratoires.org/> dort:
Anon.: <http://archives.leslaboratoires.org/content/category/7/7/1/lang/en/>, o.J.,
letzter Zugriff: November 2013

Homepage Ö1: <http://oe1.orf.at/> dort:
Fillitz, Christian: *Jérôme Bel bei ImPulsTanz*, in Kultur Aktuell,
oe1.orf.at/artikel/251746, 30. Juli 2010,
letzter Zugriff: März 2014

Homepage Straight: www.straight.com dort:
Varty, Alexander: *Jérôme Bel and Pichet Klunchun explore clashes, collaborations between East and West*: <http://www.straight.com/arts/jerome-bel-and-pichet-klunchun-explore-clashes-collaborations-between-east-and-west>, 11. März 2009,
letzter Zugriff: März 2014

Homepage The New York Times: <http://www.nytimes.com/> dort:
Dunning, Jennifer: *Hear Them Talk and See Them Dance, Then Watch Their Cultures Clash*: http://www.nytimes.com/2007/11/09/arts/dance/09bel.html?_r=0,
09. November 2007,
letzter Zugriff: März 2014

Kubisch, Ron: *Vom Ende der großen Erzählungen. Jean François Lyotard und das 'Das postmoderne Wissen'*: http://www.bucer.de/uploads/tx_orq/mbstexte003.pdf,
2004,
letzter Zugriff: März 2014

Peitz, Martina: *Thailand und der Kolonialismus*:
[http://www.martinapeitz.ch/pdf/Diverses/Vortrag_Thailand_und_der_Kolonialismus.p](http://www.martinapeitz.ch/pdf/Diverses/Vortrag_Thailand_und_der_Kolonialismus.pdf)
[df](http://www.martinapeitz.ch/pdf/Diverses/Vortrag_Thailand_und_der_Kolonialismus.pdf), November 2008,
letzter Zugriff: März 2014

DVDs

About Khon: Aufzeichnung des TQW vom 24. April 2009 in der Halle G,
Bezugsquelle: TQW

Kapitel *Pichet Klunchun and myself* (2005) aus dem Catalogue Raisonné 1994 – 2005: Interview zwischen Jan Ritsema und Jérôme Bel (Gefilmt bei Laboratoires d'Aubervilliers am 04. Oktober 2008 von Claire Duguet und herausgegeben von Aldo Lee; Ton: Nicolas Klein Untertitel: CMC A multimedia publication by the Laboratoires d'Aubervilliers, Co-publication: Les Laboratoires d'Aubervilliers, R.B./Jérôme Bel),
Bezugsquelle: Laboratoires d'Aubervilliers

Nom donné par l'auteur: Aufzeichnung des TQW vom 04. März 2005 in der Halle G,
Bezugsquelle: TQW

Pichet Klunchun and Myself: Aufzeichnung der Novel Dance Series Taipei vom 03. Juni 2006 in der Taipei Novel Hall,
Bezugsquelle: Steirischer Herbst

Véronique Doisneau: Aufzeichnung der Pariser Oper, Sept. bis Okt. 2004 (undatiert),
Bezugsquelle: Steirischer Herbst

What is performance? Lecture Performance von Jan Ritsema und Jérôme Bel:
Aufzeichnung des TQW in den Studios vom 05. März 2005,
Bezugsquelle: TQW

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Szene aus einer traditionellen Khon Aufführung aus:
Chandavij, Natthapatra und Promporn Pramualratana: *Thai Puppets & Khon Masks*,
S. 111 (National Archive),
London: River Books 1998

Abb. 2: weiblicher Charakter aus:
Chandavij, Natthapatra und Promporn Pramualratana: *Thai Puppets & Khon Masks*,
S. 159 (female dancer),
London: River Books 1998

Abb. 3 – 13: Screenshots aus:
Pichet Klunchun and Myself. Aufzeichnung der Novel Dance Series Taipei vom 03. Juni 2006 in der Taipei Novel Hall,
Bezugsquelle: Steirischer Herbst

Anhang

Transkription *Pichet Klunchun and Myself*

Angefertigt von der Aufzeichnung der Novel Dance Series Taipei vom 03. Juni 2006 in der Taipei Novel Hall (Bezugsquelle: Steirischer Herbst).

Verschriftlicht wurde, wortwörtlich inklusive fehlerhafter Grammatik, ausschließlich das Gesagte von Jérôme Bel (JB) und Pichet Klunchun (PK), mit Ausnahme der in thailändischer Sprache gehaltenen Sequenzen, die unübersetzt bleiben.

Erster Teil:

JB: OK. First question. What is your name?

PK: My name is Pichet Klunchun.

JB: How old are you?

PK: I'm 35 years old.

JB: Where do you live?

PK: I live in Bangkok.

JB: Are you married?

PK: Not yet.

JB: When?

PK: What?

JB: You said not yet – so it means it will arrive soon?

PK: I don't know. Ya. Mh.

JB: What is your profession?

PK: I'm a dancer.

JB: Why did you become a dancer?

PK: Why I become a dancer. Ah. Is a very long story. You want to know?

JB: Yes.

PK: Ok. Ah. I start, ah, before I was born. Ya.

PK: I tell you it's a little bit long. Ya.

PK: Ya. In my family. I have 3 sisters. In Thailand a man is very important in the family. I think it's in Asia too. A man is very important. Ya. In Thailand if you ever, when you have a son in the family. When a son is growing up until he is eighteen years old. Every man in Thailand they become into a monk. mh. A monk.

JB: A monk.

PK: Every man. Yeah. We believe when man becomes into a monk that is mean after your parents die they will go to the heaven.

JB: Ok.

PK: Ya. My mom and my dad they is very concern about it. Because they want to go to the heaven.

JB: I understand.

PK: Mh. My mom say ok. Mh. Maybe you should go to the temple. We have a lot of temple in Thailand. I not was born in Bangkok. I was born outside Bangkok called [unverständlich] province. In that province we have a very famous temple. [unverständlich] temple. My mom she came to the temple

She is sitting in front of statue and she asks statue 'I want to have a baby in my family. But in this time I prefer a boy not a girl.' Ya. Is very soon. I'm coming.

PK: Ya.

JB: Mh. My question is why did you become a dancer?

PK: Ya. Ok. I forgot something. I think so. I forgot something.

PK: After that. Ah. After you've got something from statue you must to give them back. Maybe money, food or whatever. But in this statue it is very special. He prefer to see traditional performance. Ya.

JB: The statue likes to see the performance?

PK: Right. Is only one temple in Thailand. We have many many thousand temple, but only this one, he prefer to see performance.

JB: So it means your mother she has to come and dance?

PK: No.

JB: In front of the...

PK: No no no no no. My mum she pay for the company. And company dance in front of statue.

JB: Ah.
 PK: Mh.
 JB: Ok. So that's why you become a dancer. Mh.
 PK: That's why I become a dancer.
 JB: Mh. So you believe in god?
 PK: I believe in Buddha.
 JB: Ok. So what kind of dance do you practise?
 PK: I practise Khon. It's Khon dance. Ah. It's traditional Thai performance. Ya.
 JB: Can you explain me what is Khon?
 PK: Ok. Ah. You know story from India Ramayana?
 JB: Yes a little bit.
 PK: The big story.
 JB: Big story. Ya.
 PK: This same story. Same story. We use the story from India. But 220 years ago, the Thai king Rama First he wrote the story.
 JB: Rama is his name?
 PK: Rama is name for the king.
 JB: Ok.
 PK: And then the king Rama II he made a performance. Do the choreography.
 JB: When was this?
 PK: 220 years ago. Ah. Ya. It's like that. After that is Khon become and we still perform till the king Rama VI become to the king. This is very important time. Because whole art, everything about art. Music, traditional music – is very popular, because the king Rama VI become a dancer. He is on stage and performs by himself ya.
 JB: That's interesting. Because you know us in the West our tradition of dance is ballet. Classical, you know.
 PK: Ya I know.
 JB: Tutu, shoes. And it comes from the wish of one king. This was, our king was Louis quatorze, Luis the fourteens.
 PK: Ah.
 JB: And he was a very good dancer himself.
 PK: Ah.
 JB: So he could perform. And so that's why he supports the dance and that's why he creates the école royal de danse, royal school of dance, which became the opera, which is the Paris opera.
 PK: Now?
 JB: Ya. Which is ballet. Because you know ballet is from France. And ahm. But what is interesting that the king was performing

himself, and of course he was in the centre, he was a good dancer. So in a way it was for him ah. It was a way for him to give very good representation of himself. To the audience, not to the audience to the court.
 PK: Mh. Yeah
 JB: You know. Cause at that time they didn't have TV. So he was performing. You know to show how powerful he was.
 PK: Aha. I think it's the same idea. With my king. Ya. He's presenting himself.
 JB: Ya. It's always a political story.
 PK: Ya. It's like that. And after the king Rama VI we become to the king Rama VII. We have a big evolution.
 JB: A big?
 PK: A big evolution. Evolution. We change from monarchy to democracy.
 JB: Revolution. Ah.
 PK: Revolution. From the monarchy to democracy.
 JB: Ok.
 PK: And then. We have a government. The first time we have a government from the king Rama VII. The government – they decide everything about the culture in Thailand. They say ok traditional performance, art and music is uncivilisation. Ya. They want to make a country is look like a western. They have a new law. Ok. Stop to do the performance and stop to play the music. The traditional music. And try to do something is look like a western. For example you must to study ballroom dancing. Yeah. Ballroom dancing. Ya like this.
 PK: And you should kiss your wife before you leave your house.
 JB: Ah.
 PK: It's western. It's like western.
 JB: Because before you were not kissing ah?
 PK: We are kissing but in the private room. Yeah. But it's not on the street like that.
 JB: Ok.
 PK: We changed the costume to the skirt, big skirt, and we have an umbrella and a hut.
 JB: Ah.
 PK: Ya. It's look like a western. They say that is civilisation all the art and artists is very slowly and they left.
 JB: You mean that the tradition was left?
 PK: Ya. Left.

JB: Left apart. They didn't want to have this.

PK: Ya. From that moment Khon and traditional performance has changed a lot. From now we become to the king Rama IX.

JB: Now it's IX.

PK: Ya. It's king Rama IX. He's a good king. Is very good. Ya.

Khon is not belonging to the king. Khon is belonging to the tourists and tourism. Now.

JB: To the tourists.

PK: Ya. To the tourists. For example. If you want to go to Thailand you got a package. In the package you have got a five star hotel, beautiful beach. Very very good food. And in that night when you eat you can see a traditional Khon performance too.

JB: In the restaurant.

PK: Maybe around the swimming pool.

PK: Ya. It's not belonging to the king now. Mh.

JB: But it doesn't belong to the Thai people either.

PK: No.

JB: It's just for the. It's a cultural product for the tourism.

PK: Right.

JB: That's very sad.

PK: Ya.

JB: Mh. Can you show me a little bit of Khon?

PK: Which one?

JB: I don't know.

PK: Ok. I think about this. Ah. For the beginning. It's better for you if I start for the beginning.

JB: Ya.

PK: I show you from the beginning.

JB: Ya.

PK: Ok.

PK: This is very beginning.

JB: Ok

PK: Ok. The first when we start we do this.

PK: Yeah. Three hours a day.

PK: And.

JB: Three more hours?

PK: Yes. For this on is very difficult for me – because you must to control your body and check everything.

JB: Ok

PK: Ya. Like this.

JB: That's it.

PK: Yes the beginning.

JB: So can you show me something more ah sophisticated?

PK: You mean more...

JB: ...more complex.

PK: More movement.

JB: Because you don't do this on stage .

PK: We do this on stage but not three hours.

JB: Ah. Good.

PK: Just some part. Ok.

PK: After this. In the West when you study ballet you have like a vocabulary. You train this. And here here and here and you do this.

JB: Ya this is the vocabulary, the steps.

PK: The steps – the same idea. We, I have that too.

JB: Ok.

PK: I show you the second Step. It's like a vocabulary.

JB: Ok.

PK: Ya like this. We continue step by step.

JB: All right. That's very nice.

PK: Ya.

JB: But I'm very surprised because you have your head just like this.

And in the west we have to be really like straight like this.

PK: Ok. Khon is mask performance.

JB: Mask performance. You wear a mask.

PK: I wear a mask. It's not my face – I wear the whole thing.

JB: Like a helmet?

PK: Ya. I wear the whole. When I push the mask. My eye and the eye from the mask should belong together. Eye from the mask is my eye – like this. If I move my chin down... I cannot see anything.

JB: Ok.

PK: That's why my chin is up and the second when I wear the mask my neck is short, when I open my chin it's longer. Yeah. Makes the body and it's connect.

JB: To give more, to give a neck to the mask I mean.

PK: Ya.

JB: Ok. If you have a mask. What does the mask represent?

PK: Mask represent character.

JB: Ah.

PK: In Khon we have four characters. Main characters. We have a female, male, demon and monkey.

JB: Demon and monkey. Ah.

PK: Ya demon and monkey. Demon is a giant but I call demon.

JB: A what?
 PK: A giant a big.
 JB: Ah.
 JB: Can you show me the different characters? Are you able to do the different style or characters?
 PK: You mean the different four characters?
 JB: Ya.
 PK: Yes I can show you that but but but – for the monkey it's not my special.
 JB: Ah. You're not very good?
 PK: No.
 JB: You don't like it?
 PK: Ah. The monkey is not belong to my body.
 JB: Ah.
 PK: But I can give you some structure to got the idea.
 JB: Please.
 PK: Ok I start from female, male, demon and monkey the last one.
 JB: Ok.
 PK: That's monkey – but it's ya.
 JB: I recognized the monkey.
 PK: Ya that's monkey.
 JB: Ok.
 JB: Thank you. I recognized the monkey. I recognized the female.
 PK: For the beginning.
 JB: Ya for the beginning. But then I didn't see the change. From female to. I mean there was some change, but I didn't see how.
 PK: Ok because I give you. The transform is very.
 JB: In a soft way.
 PK: Ya. Some idea is very simple idea.
 PK: You see my hand and finger. Here and 45 degree here. This position is female.
 Here fort he male. And here fort he demon.
 PK: For the monkey.
 PK: Ok. One, two, three and. This is my arm. Ok and my leg: it's female, male, demon and monkey.
 JB: Ok.
 PK: Is clear?
 JB: Ya.
 JB: It's very subtle.
 PK: Ya. Little.
 JB: You manage to do this really.
 PK: Right.
 JB: Thank you.

JB: Ok. I read in books. Ah. They described the performance and they are saying that there is some text. There is some talking in the performance and you didn't talk at all.
 PK: No. Ya. I think from the book. The tourist guide you read that – they wrote about the storyteller. We have a text. In the performance we have a text but I'm not speaking. But we have a text. We have a storyteller. A guy. He's on the stage and he speaks. He's not dancer. He is on stage and he speaks.
 JB: Where is he on stage?
 PK: Ah.
 JB: On the side. Visible on stage.
 PK: Ya.
 JB: And what is he saying?
 PK: Ok – he is the character in the same person. I wear the mask – I cannot speak. He speaks for me what I want to say.
 JB: Ah.
 PK: And then I dance.
 JB: Both of you are representing the same character?
 PK: Right.
 JB: So you are the body and he's voice.
 PK: Right. He's voice. Like that.
 JB: Can you. Am I imagine that the text is very related to the dance. Right?
 PK: Right.
 JB: So maybe you know the text.
 PK: Yes I know the text.
 JB: Can you give me an example?
 PK: You want me to show you about? Speak and?
 JB: What it sounds – ya.
 PK: Yes I can show you that.
 JB: Thank you.
 PK: But it's not very good.
 JB: Ya because it's not you're job.
 PK: Yes it's not my job.
 JB.: Ya. Ok.
 PK: Ok. I give you an idea. I talk to you.
 JB: I have to do something?
 PK: Listen to me. Listen.
 JB: Ok. Ah. There is problem between us.
 PK: It's big problem.
 JB: Big problem ok.
 PK: Ok – this is a fighting scene. Ah. I played the demon. You are Rama.
 JB: The king.
 PK: The king. We fight the whole day. And then I call you. He Rama today the sun is coming down. Ya. Mh. In my culture when we fight we must to stop. Tomorrow when

the sun is coming up. It's down this way up this way – ya it's clear.

PK: The sun is coming up. We move out the army. Your army and my army. Move the whole thing. Come and fight again. Are you agree.

JB: And what do I say?

PK: You say yes.

JB: Yes.

PK: Ya.

JB: So I go back with my army to my camp and I rest and I have dinner.

PK: Whatever you want.

JB: Ok.

PK: We come back tomorrow and we fight.

JB: Ok. All right. In the book they are also saying, that there is some singing.

PK: Ya.

JB: What is the difference between ah.

PK: Ok I tell you first for the singing.

JB: You don't sing?

PK: We have an orchestra.

JB: Orchestra.

PK: And singings stay with the orchestra behind. Behind the stage.

JB: They are behind?

PK: Ya behind the stage.

JB: Ok and what is the difference between the singing and the text?

PK: Ok. The text is representing the character. I told you before.

JB: So the text is saying what you're saying what the character is saying.

PK: For the singer. The singer. She's singing about the atmosphere. Ok I mean why he is here. Why this guy is cry. She...

JB: She's explaining?

PK: She's explaining what happens, what is going on. It's like that.

JB: Ok I see.

JB: Can you? You know how to do it?

PK: Yes. But I'm a dancer.

PK: Yes ok. I can sing. Because sometimes when we have a rehearsal she is late.

JB: Ah. So you have to do it by yourself.

PK: By myself.

PK: Ok I show you this. Sing. But this is not normal.

JB: Ya. Ya. Ya.

JB: That's very nice.

PK: Ah. Maybe. This is a love scene.

JB: A love scene.

PK: A love scene. Ya.

JB: I could feel that something...

PK: Ya. It's a little bit soft. I played the demon. Here. It is a duet. About a beautiful woman – she stays here – Sidra.

JB: Ah.

PK: I come and I look at her. Oh Oh. I touch her shoulder. My love. My love. I have something inside my heart to tell you.

JB: Inside my heart.

PK: Inside - my heart. We do both. Inside my heart to tell you. Everything I tell you is true.

JB: Everything

PK: Ya everything.

JB: Ok.

PK: Right. If you say nothing you do this. This is nothing.

JB: Ok, very nice.

JB: Can you show me something which would be the opposite. Something very violent.

PK: We have a lot.

JB: You've a lot.

PK: A lot. Ya. Because Khon is all about fighting between demon and Rama. They fight a lot. Ok I show you this.

JB: Show me.

PK: Ya because I play demon all the time.

JB: Finished?

PK: No.

JB: But – it's not very violent.

JB: I mean I was looking for something more... physically.

PK: Ok ok. I tell you I tell you.

JB: Ya tell me, explain me, maybe I didn't get it.

PK: This is a before the fighting scene. Ok. Before I'm fighting I check my costume. Because I have a big costume, I check it. Ok is ready this side. Aha. And this side. And I check both.

JB: Ok.

PK: Two time does mean ready. And then I call Rama. Hey come on Rama, come. Come to fight. Come on come come. And then I pick up my arrow. I send my arrow. Yeah to Rama. In the same time Rama he's send an arrow to me too.

JB: Ah.

PK: Ok. After this Rama he send an arrow to me too in the same time. I show you after. Ya.

After the arrow is sent to me. Arrow cut my arm, cut my arm and cut my leg. I pr[ay] the mantra.

JB: You what?

PK: I pray the mantra.

JB: You pray.
 PK: My arm return back. Back.
 PK: My leg is coming back and back. I'm very happy.
 PK: And I say – hey Rama you are so little
 Publikum lacht
 PK: Like this.
 JB: Ok. You are so little.
 PK: Yes but it's not that finger – it's last one.
 JB: You are so so little.
 PK: Ya last one.
 JB: Ah. You're just a piece of...
 PK: Ya little.
 JB: Hm well this is very violent.
 PK: Ya I think so Ya.
 JB: It's terrible.
 PK: Powerful ya. I don't know.
 If you go to Bangkok or Thailand don't do this.
 JB: A ya.
 PK: Be careful.
 JB: Mh.
 JB: Can you now show me when the character dies on stage?
 PK: No. No.
 JB: You don't want to?
 PK: Ya. It's bad luck. It's bad luck. Ya.
 JB: I don't understand.
 PK: Ok how can I tell you. Mh. Khon is represent king. Thai king. The main character his name Rama.
 JB: It's the same as real king.
 PK: My king is named Rama. We believe that is the same person. All the character in Ramakien is god. We believe in the character. If we perform and die on stage its bad luck. We believe it's bad luck.
 JB: But like for whom?
 PK: For dancer and even for the country too.
 JB: You mean for Thailand?
 PK: Yes right for Thailand. Ok. 40 years ago we have a performance – last scene when the big demon die. The big character die. Three days after the performance finished the theatre is burned by fire.
 JB: Destroyed?
 PK: Everything. The shadow puppet, the mask, the costumes – everything is destroyed. Is very soon – someone is very important in Thailand died too. Ya. We believe it's connect into the performance.
 JB: Aha.
 PK: We never do that again

JB: Ok. But you tell me there's many fights. People are always praying and they manage to...
 PK: Yes yes.
 JB: Nobody is dying?
 PK: They die a lot.
 JB: They die a lot? So how can?
 PK: They die a lot. I know I know what you want. Hm. We have another strategy to represent dead on stage. Yeah. Some idea to give to the audience.
 JB: A different code.
 PK: Ok I show you this.
 PK: Can you play the Rama for me?
 JB: Ya.
 PK: Ok come come. You remember the arrow – shoot arrow me.
 JB: Yes ok. Here?
 PK: Come a bit. Stay there. When I jump you open your finger yeah.
 JB: Like this. Like this?
 PK: Ya and open the finger. When I jump that is mean you send the arrow to me.
 Ok?
 JB: Ok.
 PK: Go.
 JB: So you die backstage.
 PK: Ya you can say that.
 JB: Later you die.
 PK: Ya.
 JB: People understand that.
 PK: Ya they understood everything.
 Because this guy he never come again.
 Ok. This is the first one and the second one the light is turned of and on again.
 The whole family of the character they are walking. Just walking step by step. Ok I show you this.
 JB: And they are just crossing the stage like this.
 PK: Like this.
 JB: Go in and go out.
 PK: The orchestra is played. The singer is singing the sad song.
 JB: So it's like that. The orchestra plays. It's like the funerals.
 PK: Ya.
 JB: It's like you take the body to the cemetery or wherever.
 PK: Mh.
 JB: Mh. That's very nice.
 PK: Mh.
 JB: And how long can be a scene like this?
 PK: Depends on character. If the big character dies – take 20 minutes.

JB: 20 minute only this.
 PK: The whole family. All the army.
 JB: The army too ah.
 PK: The army too. Just walking.
 JB: How long is the whole performance?
 The Khon performance?
 PK: You mean from the beginning till the end – the story?
 JB: Ya.
 PK: Is nonstop. One week.
 PK: Ya it's one week performance.
 JB: Ok ok.
 PK: They die a lot. 20 min. 20 min. That's why is one week.
 JB: Ok.
 PK: Ok and the last one. It's the same idea. The light is off and on again. The whole family and the characters they are sitting. They cry. Ok. I show you this one. I play the female character.
 JB: Ok.
 PK: Ya. Mh.
 JB: This tears.
 PK: Ya. Mh. Ok. When I sit here – the first movement is – because somebody told me 'your husband died'. Is ah.
 JB: You're surprised.
 PK: And then I cry. I don't want the people see me I cry. I turn my face. Mh. I turn my face, because I don't want the people look at me. I cry. And the last one of tears and I drop it. And I turn to the people. Yeah.
 JB: Like – no problem.
 PK: No problem.
 JB: Because she doesn't want to show her emotions.
 PK: Ya – because after her husband died she must to become a queen and control everything. And after this in the story some. They call the next army – go and fight again. She is decide. That's why she should be strong.
 JB: Ya ya. She's keeping going on. Mh. This is very beautiful.
 PK: Mh. Ya. Because this is form is like a culture. Is Asian culture. After your husband died you must to take care your baby and everything after your husband died. Because the baby stay with you all the time – it's different from western, when you are 18 years old you leave your house – but for us we decide to stay. We don't want to decide to leave. And when the husbands die the women decide to control and do everything.
 JB: Mh. Ok.

PK: That's why you become a stronger woman.
 JB: So after sadness, can you perform something very funny?
 PK: No.
 JB: Is it bad luck?
 PK: I'm not funny.
 JB: You're funny.
 PK: No because the funny scenes come from the monkey. I cannot play the monkey. That's why.
 JB: Mh. It's not your special. Too bad.
 PK: I'm sorry.
 JB: It's ok, it's ok. Mh. Do you think that I can learn a little bit the dance?
 PK: You mean the Thai?
 JB: Yes mh. You think I can?
 PK: Yes you can.
 JB: Can you teach me? Can you teach me something?
 PK: Yes. Ah. My character is demon. Ah. I give you the demon movement.
 JB: Ah. I would prefer female.
Publikum lacht
 PK: Why?
 JB: I think it's more my style. It's easier.
 PK: It's easier not so hard.
 JB: Not so much jumping and so.
 PK: Ya ya ok. I understand.
 JB: All right. Ok.
 PK: You remember that position. Hand and leg and.
 JB: Ya.
 PK: Right. Come. Ok. Can you take of your shoes?
 JB: Yes.
 PK: Thank you.
 JB: Can I keep my socks?
 PK: Yes it's ok. Because I want to see the line here. Yes that. It's very beautiful line.
 JB: Ya?
 PK: Yes. Ok. Do the position. Your finger – put your finger here. Mh. And put your thumb back a little bit and relax your shoulder. Mh. Good. Bend your knee. Mh. Right. Your finger. Ok the first the second – the first line. Ok. Bend. Ya. Put it here. Good. Finger together. Bend. Good. You try to make imagine that you pick up something in the air. Pick up something in the air. Ah. Ok. In the same time you pick up your leg. Good. Move your hand and your leg in the same time and drop it. Good. One more time. Pick up something. Your leg in the same time and drop it.

Same idea but with both hand. Pick up something and you separate your...

JB: I what?

PK: You separate.

JB: Ah.

PK: Ya. From the front and back and change your weight. Good. Mh. Move your finger and your head together. Right. Pick up your leg. Turn. Your chin and your finger together. Mh. Yes. Mh. Make one big circle.

PK: Yes mh. Pick up your leg, your hand and...

JB: Wait wait wait wait. Where are we?

PK: Back.

JB: Back.

PK: Back front and go. It's like this. Go go go go go go go. Yes super. Ah.

JB: Ok thank you.

PK: Welcome.

JB: Thank you very much.

PK: Welcome.

JB: But it hurts a lot here.

PK: The finger.

JB: Ya I mean this part is on fire.

PK: Here?

JB: Ya because always like this.

PK: Ya. Ok. For the finger. About the Thai classical is very important the finger is very important. The first when you study. You must to do the finger first. It's the same idea when you study ballet. You do your leg here. It's very pain. Is form to.

JB: Ya.

PK: I do this, the finger and do like this.

JB: Ah. Ok.

PK: Mh. And when my finger make a curve – like this.

JB: It creates a curve – but why?

PK: Because all of my movement and posture belong to architecture in Thailand. For example the temple. You can see the roof of the temple. The roof of the temple.

JB: Ya it's...

PK: The same idea.

JB: Asia, for us is really the roof like this mh.

PK: The same idea you can see this. The architecture and my movement belong together. Like this. And I send my energy from here to here. All my movement. Thai classical movement. We connect the energy around the body. I show you. Here, here and here.

JB: Mh.

PK: Ok. Ah. This one . Here to here, here to here. Connect around my body.

JB: Ah.

PK: Ok. And this.

JB: Here and behind.

PK: It's connect. You can see when I move I make a circle all the time like this.

JB: Keep the energy.

PK: The energy is sent like this. This is technique.

JB: Ah ok.

PK: In the same you can see all the architecture. All the art in Thailand is like this. Curve and circle. Yeah. It's different from western. In the west, all your energy you trough it away.

PK: Right. You do like that.

JB: Mh.

PK: But for us, we keep the energy around the body. Ya. Mh.

JB: That's why our architecture is like this also?

PK: Ya. I don't know but all your architecture...

JB: Buildings.

PK Is like 'bum bum', like this 'tschju tschju'.

JB: That's very interesting. So you mean like the roof, your energy goes like this also?

PK: Ya.

JB: It's like a second roof.

PK: Right ya. Some picture from the Buddha, you can see the circle around him.

JB: This is the energy?

PK: Yes, that's energy too.

JB: Well. Ok. I have no more questions about your dance. But my last question would be ahm, what, because you said that Khon was belong to tourism, tourists. So now with your knowledge, what are you doing, what is your artistic project with Khon? You know, because the situation is not so good, so.

PK: Ya, ok. I have my theatre. I have my own theatre, but is very small.

JB: In Bangkok.

PK: Ya in Bangkok. I desire to make a Khons performance and return the audience. Is new generation and the audience in Thailand back to see traditional performance again and very appreciate about traditional art.

JB: Oh. That's very ambitious.

PK: Ya. But now.

JB: You want to bring back, that people come back to see this tradition?

PK: Ya. This is my idea. The first. And the second one – how can I make a link from my own movement, traditional movement, become to the contemporary movement.

JB: Mh.

PK: To the new one. Because ah, I want to have my own. All the movement I show you this is from my master. I want to have my own movement. How can I make it, but connect from my traditional movement.

Ya. Many many years I try to do this and I got something. Ya. I got something. Before I tell you my story a little bit. Before I was very interested in western movement. Like go to US for study ah. I took many classes, everything. For example I took flamingo.

JB: Flamenco. It's Spanish.

PK: Ya. Ta ta ta ta ta.

JB: Oh my god.

PK: Because I want to know.

JB: Ya of course.

PK: I took improvisation. Like this. I took African dance.

JB: African dance.

PK Ya. African dance. Step dancing a lot. Because I want to become, in that moment I want to become a contemporary dancer. Make study from western. Make my life is cool, is very cool. And can dance western like that. Many many year and after I study. I asked myself – you know it or not, you know western dance or not – no I don't understand. But I know, but I don't understand. I decide to stop. Back to my original movement. It's Khon. And give some questions in my life. Who are you? What is Khon movement? What is Khon technique? And then I got something. Ya I got something. For example the energy around the body. About the line from the finger. And then one day I decide to move. From my own movement. I show you this ya.

PK: I told you the line here – is circle. Here, here, like this. I decide to do my finger is like this.

JB: You put all the arm and all the body in the same idea.

PK: Ya. The same idea. And. The original idea from Khon is from the shadow puppet. Yeah. We copy the shadow puppet.

JB: Ah.

PK: The body. That's why I'm very flat. Like this, like this.

JB: When you dance because...

PK: I turn – is very flat.

JB: Ok.

PK: I should keep this. My body is flat. And my leg like this – because when I dance, I bend my knee all the time. Ok this is very original idea. And then I decide to put everything together. Fast and go – like this. Everything is coming step by step. From my original here. Ya. Because the idea is look like a paper.

JB: Mh.

PK: When you drop the paper. The paper is falling down do one, two shu shu shu shu... shadow puppet and the paper should belong together.

JB: So what you try to say – instead of going and learning all the different techniques around the world you started to think about your own technique.

PK: Ya. Yes because I don't understand why they do this – I don't understand this. But I understand this. I grow up from Buddhists.

JB: Ya, but maybe you wouldn't have done this analyses of your own without going Africa and all the west.

PK: Right ya.

JB: Maybe. I don't know. I don't know.

PK: I think this is a very...

JB: So you did. It's kind like a circle. You go and you come back.

PK: Exactly. But somebody goes and did not comeback. They go and they go go go.

JB: Ya and they are lost.

PK: Ya lot. But I go – I come back.

JB: It's a different vision.

PK: But in the west when I study I got a lot experience to. But is not the whole thing is very bad, it's good. I can say it's good. When I go and ok I know this one, this one, this one is not my life, is not my style and I'm back to the original idea and yeah I do this. I know this. Because the first movement came from stumping three hours. Bum bum bum.

JB: Ya. Ok. And what do people think about this in Bangkok?

PK: They don't like it.

PK: They say no.

JB: No.

PK: No no. They say no. Ah. They asked me one. Pichet you want to become a contemporary dancer? I say no I don't

want to become a contemporary dancer. I want to design my life I want to know my original movement. How can I communicate with a different dancer with my own movement? That is very good and ah they say you want to destroy your culture. No. I love my culture. I can original movements I can absolutely clear from my master. Everything I can ya. Because I want to design my life. I can buy my shirt I can buy the water, I can buy my car. Why I can not design my movement. Why not. I'm 35 years old. Ya. Mh. They got angry. JB: Mh. PK: They got angry. My last performance, I have two audiences. JB: Two people in... PK: Two people, two people. One night. My friends I called them. JB: Ok. PK: But I'm ok with it, don't worry. JB: Good. PK: I'm ok. JB: I mean good luck. PK: Thank you.

Zweiter Teil:

JB: Pichet, I asked you a lot of questions and I have to thank you for giving me a lot of great answers. Now if you want to ask me questions about my work you can. PK: Can I? JB: Yes. PK: Ya. I have a lot of questions to ask you. JB: Ah ya? PK: Mh. I know your name already. Ya. It's Jérôme Bel. I know. Everybody know your name. JB: Ah ya? PK: Ya you're very famous. Ok mh. My question what the meaning in your name? JB: Ah. Ok. Jérôme. Ok. In the west we have a big book like the Ramayana or Ramakien. It's the bible. PK: Ok I know the bible. JB: You know the bible. And in the bible there are many stories and the tradition in the west is to take the name of the baby in this book and the others. PK: Ok aha. JB: The story of Christians. PK: Ah. The name from the people in the book. JB: Yes. PK: Ok.

JB: I mean the people in the book. And about the book. I don't know so much about this. And Jérôme, I mean there are many stories. And in one of this stories one guy – his name is Jérôme PK: From the bible. JB: I don't know if it's in the bible, but something like this. PK: Aha ok. It's good name. JB: Why, why? PK: The bible is very good book. JB: No PK: No? JB: No. I mean it's very problematic. PK: I don't know because when I stay in the hotel around the world, you have a bible everywhere. JB: Ya ya. They try to convince. But it's not so good. PK: Ah. Ok. JB: And Bel in French means beautiful PK: Ah. Mh. JB: And what is the meaning of your name? PK: Pichet is mean wonderful and perfect. Ya. Mh. JB: That's good. PK: Ah. How old are you? JB: I'm 41. PK: Mh. Are you married? JB: No. But I have a baby and I spend a lot of time with... PK: Ok stop. Are you married? JB: No. PK: You have a baby. JB: Yes. PK: Ok. This baby came from where? PK: I mean. In Thailand. No it's not in Thailand, in Asia. I think so in Asia if you want a baby, marry first, baby second. JB: Well not in the west. Even if you marry it's not so good. PK: In the west? JB: Anymore, it's very old fashion. It's no problem to have a baby without. PK: Ah. Ok. PK: Mh. Ah. Where do you live? JB: I live in Paris, but I spend very little time in Paris. I travel a lot with the company showing the performances around the world. PK: This is mean you have so little time in Paris. JB: Very little. PK: Ah. Ok. What is your profession?

JB: Ah. I'm identified as choreographer. But I'm not really one. I'm not really doing this job.

PK: What are you doing?

JB: Well because in my performance I don't do so much dance.

PK: Ah.

JB: You know. I come from dance, this is my background and I love dance, but what I do myself, my own language is not using dance so much. So that's why I said I'm identified as a choreographer. You see the difference.

PK: Ya ya. Ok. You asked me a lot about Khon and I show you so many things. Can you show me something about your work?

JB: Well I'm a choreographer. I'm not a performer. I have a company and I say, I tell them what to do. You know.

PK: Yes I know. But I'm a dancer I'm not singer.

JB: Ok ok ok ok. Ya I can show you something. But it's not my special I mean.

PK: Ya I know.

JB: So I show you, I show you my favourite scene.

PK: Mh.

JB: It's a scene I try to put in all my performances. In every performance I do I put this scene.

PK: You put this one.

JB: Ya I love it. I show it.

PK: Great.

JB: ok I tell you when it starts and I tell you when it Stops. Ok.

PK: Ok.

JB: I start.

JB: That's what I, that's my favourite scene.

PK: That's it?

JB: Yes.

JB: Ok. I explain.

PK: Please.

JB: Ya ok. I was a dancer for, ah, for 10 years including my school. Ahm. And one day I decided to quite. I don't really know why but I stopped dancing and instead I started to study and to read books about science, philosophy, ahm, sociology, art history, art, ah I mean theatre history etc. etc. And ah, for 2 years, and I went, ah, well I started to do things like this.

PK: You mean after 2 year.

JB: Yes.

PK: You read the book, science and everything, 2 year, you got this.

JB: Yes.

PK: No. I think you have something more to tell me.

JB: Ok ok. I mean I just try to. Ok. In the west we have a concept which is very strong since the 70ties even the 60ties, which is la société de spectacle, the society of spectacle or the society of entertainment. The idea is that in our daily life today we are surrounded by entertainment, by representations. We don't live our life anymore, we just see the representation of our life. You understand?

PK: Yes.

JB: It's television mainly, Hollywood. The big spectacle. So when I do my job as a choreographer in theatre ahm, I'm supposed to do some spectacle, some entertainment. Entertainment. It means that people, when they come to see me for my work they are expecting to see me...

PK: To do some dance.

JB: Ya. These things. And and I don't want to do this. So this scene is a critique of la société de spectacle.

PK: Ah, this is the big point.

JB: You see. People are coming to see some performance and I say no.

JB: That's what I mean. I Stop. I quite.

PK: Ya. I know.

JB: So this is one point. The second point is ah... With this scene, ah, what I try to produce is to give consciousness to the audience about this space. This space, the theatre, is something which is very different from the other spectacle. It's different from TV.

PK: Right.

JB: It's different from the movies. Because in the TV the woman who is speaking is not here. In the film the girl who is driving the car, she did it like 40 years ago, or 30 years ago.

PK: You mean she died already.

JB: Yes. Here in the theatre this is the only place where the audience and the performer are sharing the same space and the same time.

PK: Yes.

JB: Right. So that's why I want to say with that scene 'ok guys you're not in front of the TV, you're not in the movie'. It's something very special. Very specific and also what I try to produce is this feeling or this ah, understanding of this ah, of what is

theatre, of which is that shared space and time. Here and now.

PK: Ya is the big idea, the big idea for the theatre.

JB: The ontology of theatre. This is the essence of theatre. That we are both alive, that we are both in the same time, in the same space.

PK: Ya, ok.

JB: So, that's why, I mean it's, ahm, I'm doing this.

PK: It's clear for me ya.

JB: Ya?

PK: But you're talking about this and you say here and now stay. I'm thinking about the Buddhists, about the idea of the Buddhists. We're talking a lot about stay in the present time. Must to stay in the present time. I'm thinking about desire in the past or the future.

JB: That's right.

PK: Stay here.

JB: Here it's the same a little bit. It's like: we are here together now. That's why I'm just like listening to the audience, watching the architecture. I mean being conscious that I'm here. And I have no desire for future or...

PK: Ok. I understand. Good. Hm. And. Ok. I like it very much, when you explain me about the idea why you put this.

JB: When I explained it.

PK: Ya everywhere. Ah. You have something more bigger than this to show me?

JB: Ya because I can not do this all the time you know.

PK: Ya.

JB: So I have to do more.

PK: Or maybe some dance. Because you become a dancer before right?

JB: Ya.

PK: Dance.

JB: Ya, ok. I show you a dance. Ah I have some music in the computer so I can use it.

PK: Yes

JB: It's helpful for me. Let's find the iTunes. Ok. So I show you a dance.

JB: Ok, ahm. You asked for dance.

PK: Yes.

JB: Are you surprised?

PK: I'm not surprised I'm shocked.

JB: Why, why?

PK: Because I not expect about this. Because...

JB: You where what?

PK: I'm not expect.

JB: Ah, you were not expecting. Ya.

PK: Ya. This is coming. This is dance from discotheque.

JB: Ya. It's dance in the kitchen when there is a good music on the radio you go like this. Ya.

PK: Ya, but it's dance. It's dance.

JB: Ya it's dance. That's exactly what I'm playing. Because David Bowie is saying let's dance.

PK: And you dance.

JB: And I dance. There are many performers that's why they can. Ahm in this performance ahm, how can I explain. Ok. People are coming. I'm identified as a choreographer so they come and they are expecting to see dance and I give them this. You know. So they react a little bit like you. But that's what I want. I want to question their desire. Why do they expect something else? You know. What are they expecting in fact. This is dance, so I do my job.

PK: Right.

JB: But I do the minimum of my job of course.

PK: With this.

JB: Ya.

PK: Ok.

JB: So this is an idea. Also what is very important for me is this can be made by everybody. Right?

PK: Yes.

JB: Anybody can do.

PK: Can do this.

JB: Normally the dance performance, people are expecting the dancer to jump.

PK: Big jump.

JB: Big jump and big turns I don't know why. Beautiful body, trained and strong.

PK: Ya.

JB: And I don't want to have this relation with the audience. Because this is a relation where you provoke the admiration of the audience. You see.

PK: Mh.

JB: My idea is to create something more equal. More equal. Because they do. We all together do the same thing.

PK: Ah.

JB: We share the same space. We do also. This kind of things. You know. What you have to understand is that you live in a country and your performance is about the

king. Us in France we cut the head of our king. You know.

PK: When?

JB: Well more than 200 years ago. All the family. Even the kids. There was a big revolution and we killed them.

PK: Ok aha.

JB: So there is no more kings in my culture. You know. So I don't speak about them. I'm doing a work about my society today. I try to represent my society. My contemporary society. You know.

PK: Mh.

JB: And that's the way, that's why I do things like this, because it's like a mirror it's things that we share. The music is pop music. It's pop, it belongs to everybody.

PK: Ah.

JB: You know.

PK: Ya. Ok. Because I'm interesting when you say you makes it equal between you and audience. It's equal. Ya.

JB: Ya this is democracy.

PK: Ya this is democracy. And the audience can do this. Everybody can do this. Ok, this is my question. If they can do this why they pay the money to see the performance?

JB: Mh. Well sometimes they want their money back.

PK: You mean after the performance?

JB: Well sometimes during the performance.

PK: And you give them back?

JB: Well sometimes they come on stage and they do the same?

PK: On stage.

JB: Ya, sometimes they go and they do like this.

PK: Aha. Aha.

JB: Well in the west we have a community. Let's talk about. Well ok. We have a community which is interested in what we call contemporary arts. Contemporary arts is art which try to find some, to represent the reality of today and for this they need to find some new forms. If they want to talk about something new like today, they need new forms. That's contemporary art. You have theatre, dance, music, visual arts, like this. Ahm cinema a little bit. Ahm so in this community you have the artists, contemporary arts, thus ones they are working, they're trying to produce some art pieces, dance pieces which are new. So they don't know what they will do. If they

know what they will do they are not contemporary artists any more. Then we have the state and the producers. The state is giving money to the producers which gives to the artists and thus people also they give money to somebody who don't know what he will do.

PK: You mean the audience. Ya?

JB: No no the producer is giving money to the artist.

PK: Ya to the artist.

JB: And they don't know. They give money without knowing what will be produced. Because this is contemporary arts.

PK: Ok.

JB: Ok. Than the third group of this community is the audience. They take their ticket, they reserve, they pay the ticket without knowing what they will see. You know.

JB: That's why they come and see my performance.

PK: Ok. Ok. Ya. Because they don't know.

JB: Yes.

PK: What happen inside.

JB: Exactly. This is people who are interested in contemporary arts. If you want to see what you pay for, you go to national theatre and you see Shakespeare and...

PK: Ballet.

JB: Ballet, swan lake, it's always the same. It didn't change.

PK: You know everything.

JB: Ya you know everything. It ends very badly at the end. So there is no change. But for contemporary arts, it's a bet, you don't know. But what you have to know, that 95 percent of production in contemporary art is very bad. It's very boring.

PK: But for the audience they prefer to pay.

JB: Yes, because they are so curious. You know. Because when, after 9 performance you see a good one, which means a new, a performance where everything is new. Everything is talking about your own reality, your personal reality in new, with new words. New language. This you will never forget in your life. You know. It's really better than the old thing.

PK: Ok that's why they pay the money and they come to see this.

JB: And they go again and they are bored and then they go and they're bored and

they go because once, something will happen. They are, ya all those people are very courageous, because I mean to do some new forms it's very difficult. It's so easy to do the old things you know. You know?

PK: Right, right.

JB: But to do new things is difficult for everybody.

PK: It's very difficult.

JB: But what is great in west is that we have a kind of big community I mean not big, but at least we can survive.

PK: Aha. That's why I don't have an audience.

JB: Ya its culture. We have this contemporary culture in the west which is very strong because of history, because of the help of the states supporting. Depends on the governments for example. Some governments they are not interested in new forms and some governments are interested. So we, it's. ya.

PK: Ok. Understand. Understand this. In your performance. In your performance you represent dead on stage or not?

JB: Yes yes. It's my second favourite scene.

JB: I love when we perform death. You want to see?

PK: Ya. Can you show me?

JB: Ok. I show you a few ones. Ok I show you the one which is in my first performance. I didn't even know it was a death. Later on I understood it was unconscious. Ok I need objects because it's a performance with objects. Ya please. Ahm. Ok. So I show you a death.

PK: ya. It's clear. Bum.

JB: Ya. I drop everything. So I mean it's like the key is dead, the bottle is dead everybody.

PK: They are not moving.

JB: They are not moving like me. Ya this was the first one. I told you. I didn't tell you this but, it's not so easy for me to make some deaths. Ah. So after. But I love deaths. When I see you like this, I'm super jealous. I would love to know, to do this and or do things like you are doing. But I cannot do it. So at one point after 2 performances I said how can I make a dance performance? So my idea which was a little bit strange was to ask my favourite choreographers to give me small extracts of their own works of

choreographies so I can copy it and put it in my performance. And make my own performance from the copy of their work. You know like a copy paste.

PK: You take from...

JB: I take this little duo, this little solo. And I put them, I do my own language.

PK: You borrow.

JB: Ya instead of inventing steps I borrow, I steal them or I borrow them.

PK: Ah.

JB: So I call them and most of them said no. They didn't want to give me. I mean they didn't understand what was my plan.

PK: The idea.

JB: Ya because. Anyway. But one said ok. And of course this is a dance which is related with death that's why I want to show you and that's why I was interested by it. And this choreographer is a German choreographer. Called Susanne Linke. She is part of one very important stream of contemporary dance I mean modern dance in Germany, called German expressionism, it's pull around with Pina Bausch. Pina Bausch is the most famous. You know Pina Bausch?

PK: Ya I know Pina Bausch.

JB: Ok. So I wear a dress, white dress and the music is a famous score from western culture, by Franz Schubert.

PK: Schubert.

JB: Ya Schubert.

PK: Yes I know Schubert.

JB: Called the young woman and the death. Ok. So. I have no thing, I have no music, well. I show you.

PK: Mh. This is ah. She died already?

JB: I think she's in between.

JB: You know because in the west the ground and the floor is related to death and the sky, the light, the up is related to life.

PK: The same symbol.

JB: You have the same. Because we bare the people. So if you analyse the dance, she always goes like up and down and then up and you know also when she's doing this – for me that's my interpretation – like she's saying bye bye.

PK: About this movement.

JB: It's not so clear but you can, I mean everybody can interpret. Ahm. Ya that's the thing. And later on – I think it's relevant, she's doing. I show you. Au. My knees. You see. She's checking.

PK: The body.

JB: She's checking for me as if she has still a body. Because if she has no body its, she's dead.

PK: Because my feeling about this movement is look like she's moving in the air, she's not on the floor. In the air. Is very soft and.

JB: Ya. That's the idea. Like she's in between, like will she be, or is she. Something like this.

JB: And I show you a last one. Which is again from the performance the show must go on. Wait a second.

JB: Sorry for this last one.

PK: Ya, ya. I like this one very much. Ya. This one, because you remind me about my mom.

PK: Ah. She died 3 years ago. Ya. In the last moment it's like this. It's very beautiful. Ah. Because I stayed with her when she die and I look at her and ya she go step by step. Her eyes, step by step. It's look like a light and slowing down and she's gone. It's very beautiful. It's like this. But I like this one very much.

JB: Ya. It's a little bit what I try to produce with this scene. You know I die very early in this song, so there is a lot of time for the audience with nothing happening on stage. You know. But his is a strategy for me for you audience to start to work with your own relations of death. You know. So you go inside of you and you think about it. That's exactly what I want to produce. And you know one of the, of my work is the audience. Is how to make them more active than just watching and than clapping. You know. I'm not very interested in this. So I need to give them a lot of space. That's why I'm doing nothing. Often. So I give space to the audience to think or to react, to say what am I doing here. And here and one of the strategies I found to give space to the audience is to kill the performer. You know. The more I kill the performer, the more the audience is alive.

JB: Is like this space is with an energy and only the energy is here. Because when they sit in the darkness they have no energy they are just like passive. But if you reduce the energy on the stage, the energy has to go somewhere.

PK: Move to them.

JB: It's the same like you. I keep the energy. It's true that my work is not so based on the body and more on this on the place. On this specific place.

PK: Ah. Ya. Mh. This is for me is another idea is very traditional. It's very traditional idea about dead. You go step by step and you lay down and it's for me I'm sitting here and I turn my body here and ya it's very traditional.

JB: I don't agree.

PK: You don't agree with it.

JB: No. I think what you're saying. I mean you said it's traditional because you understand it. You know.

PK: Yes. And ya.

JB: You understand it because we're talking about death and you speak English so you hear the song killing me softly, killing me softly, killing me softly, killing me softly. So you get that there is a relation. And I'm saying so there is a relation. So you understand, as I understand when you cry, you know. I don't understand when you're talking about monkeys and demons because I have no monkeys in my country, I mean they are not part of my culture at all. But let's say that death belongs to our culture.

PK: Ya. Because death is very international.

JB: Ya. That's why you say it's traditional. Because we are, it's something known, we recognize. When I'm doing nothing you don't really understand this. When I dance disco you do like not so exited but when we're talking about things which belongs to our culture to our two cultures, we communicate.

PK: Ah. Somebody told me about your performance. In your performance you're naked on stage. Ya?

JB: Ya. There is one performance called Jérôme Bel where the performers are naked. Yes.

PK: Can you?

JB: You want to see?

PK: Mh.

JB: Well I'm not performing it, but I can show you.

PK: Because I want to know the idea.

JB: Ya. I show you. So this peace was again a problem of how can I make some dance.

PK: aha.

JB: and for this peace the thought was to start from zero. Before dance, what is necessary for dance.
PK: The idea you want to start from zero before dance.
JB: No I wanted to start to zero.
PK: Ok. Body.
JB: Bingo. That's you need a body to dance.
PK: This is a like a instrument.
JB That's instrument of this exactly. So that's why I put all the performers naked to work from the body, right. So I show you things. One of the first things was, maybe I take this off. So I show you.
You see. Things like this. Like why is my body. I mean you know I work with my body. What I do is like a baby I, hu I take it and suddenly I rediscover my body.
PK: Learn and do step by step about your body.
JB: And than.
PK: Ok. Stop what. No no no. What.
JB: I want to show you what's after.
PK: No, it's ok.
PK: No
JB: But it's naked.
PK: Yes but I don't want to see you naked.
PK: I want...
JB: But you asked for this performance.
PK: I want to know the idea, the idea.
JB: But the idea is not the same as the action.

PK: Yes.
JB: I can explain you, but I have to do it too.
PK: I understand already. Ya. No it's quite difficult Jérôme to look at you naked in front of me.
JB: Why?
PK: Mh. Maybe about the culture. Is very important. Is very important. Is very special. I'm grown up from the family and my mom and my dad say that is not good if you look at the people naked in front of you.
JB: Ya but in Bangkok I went into bars and there were some people naked, having sex on the stage.
PK: Yes.
JB: So this is your culture.
PK: How can I say this, ok. They are working.
JB: Ya but I'm working too, this is my work.
PK: It's different. It's different ok. Ya.
JB: Ok. Do you have other questions?
PK: No. No question.
JB: So we finish?
PK: Yes we finished.
JB: Ok thank you very much Pichet.
PK: You're welcome, thank you too.

Transkription Kapitel *Pichet Klunchun and myself (2005)* / *Catalogue Raisonné*

Angefertigt von der Videoaufzeichnung des Interviews zwischen Jan Ritsema und Jérôme Bel (Gefilmt bei Laboratoires d'Aubervilliers am 04. Oktober 2008 von Claire Duguet und herausgegeben von Aldo Lee; Ton: Nicolas Klein Untertitel: CMC A multimedia publication by the Laboratoires d'Aubervilliers, Co-publication: Les Laboratoires d'Aubervilliers, R.B./Jérôme Bel), Bezugsquelle: Laboratoires d'Aubervilliers

Verschriftlicht wurde, wortwörtlich inklusive fehlerhafter Grammatik, ausschließlich das Gesagte von Jérôme Bel (JB) und Jan Ritsema (JR).

JR: How did the show come about?

JB: The show came my way. It wasn't meant to be a show. It became a show by chance. I had no desire to do what we're doing.

JR: Really? But it was all planned. It was meant to follow Véronique.

JB: And be like Véronique. It should have been Pichet, doing what Véronique did in English since he speaks English and I don't speak Thai. He was meant to say, 'Hello. I'm Pichet Klunchun, I'm 32', as he was then, 'and I dance the royal Thai dance, called Khon, invented 200 years ago' etc, etc. It was meant to be a solo performance for him.

JR: That's how you did intend it?

JB: Oh. Yes.

JR: As with Véronique Doisneau.

JB: When Fu Kuen, who's Singaporean, asked me if I'd like to work in Bangkok. What the hell has Bangkok got to do with me? But as it was the holidays and I have friends in Thailand, I thought, 'Why not? I'll combine it with a bit of work.' But it was open, as curators do nowadays. Then I'd get to spend a fortnight on a beautiful Thai island. That was my plan. So I had nothing prepared. I turned up in Bangkok. The guy was introduced to me, I had no say in the matter. Until then I didn't know there was such a thing as Thai dancing.

JR: You might have held an audition.

JB: But I hadn't done anything. I was working, so I had no time, so I boarded the plane intending to ask the same questions

as I did Véronique.

JR: You were fortunate then with him.

JB: Absolutely. Very fortunate. I asked for 10 days of rehearsals, but we worked for only 4 days. My taxi driver couldn't find the theatre, he was stuck in the traffic. We almost missed each other. He wasn't very interested in working with me either.

JR: Why not?

JB: Because he was busy.

JR: Did he say so?

JB: He said so afterwards. Once we'd become close, he told me he hadn't given a shit. Although he'd never say it like that. So prior to the Bangkok premiere, we'd only worked for 4 days. We had nothing. Although we had talked to each other. I took my computer and said, 'Right we talked about this. That's pretty good. Then this on the third and fourth days....' I did a kind of montage of our conversations. We improvised. We knew two or three scenes, more. A few scenes. But we didn't know how to link them up. So we were on stage as if we were rehearsing. And we talked. People laughed a lot. We didn't get it. We looked at them, like this. 'What's going on?' They were laughing and I'd turn round, thinking someone had done something stupid. I didn't realize what we were creating.

JR: Over there.

JB: In Bangkok. yes. When it was over, I thanked him.

JR: After 4 days?

JB: After 4 days of rehearsal and one performance. He said 'Ciao' I was off to

my island. So that's how it wound up. It was over, as far as I was concerned. What we'd done was ridiculous. It was just two people talking. So I went back to Europe. The tsunami had just hit, so it was complicated. I returned to Europe. Just then there was Frie Leysen, of the Kunsten Festival des Arts in Brussels. She was there that particular evening. She said she wanted to invite us to do the show in Brussels. I said 'What show?', 'The one where you're talking to each other.' I said 'It isn't a show. We chat. We show each other dances but it isn't a show. I haven't worked on it.' So I said no. She called back and tried to convince me. 'Come back, you can work in Brussels again.' I agreed to, in the smallest theatre in Brussels, the Kai Theater studio. We turned up in Brussels, talked for a while, I redid a montage of our conversations and then played in front of an audience.

JR: Which is what I saw?

JB: Exactly. What you saw in Brussels. Those were the 2nd, 3rd and 4th performances. I know people in Brussels who were in the audience, friends and colleagues, who approached me to say, 'This is interesting. Mind what you do with that, though,' etc. So the 'professionals of the profession', to quote Jean-Luc, encouraged us to do the show. It gave me confidence, I thought it could work. Doing it again, I could take a step back. I started to see what we were doing and saw the potential.

JR: Where was the potential?

JB: The potential lay in certain principles within the piece. Dramatic and artistic principles seemed to be worth developing.

JR: Which dramatic and artistic principles?

JB: The fact that we are playing ourselves that we could change the script as we saw fit during the performance. Because we had no script. Nothing written. We'd done it in 4 days.

JR: Was it an improvisation?

JB: Yes! Dancers' improvisation to words. Dancers who are organized, who remember quickly. I think that's the root of it. So we kept some parts, developed it at each performance, following certain key words. In between times, we could wander off wherever we liked.

JR: But you have the questions on your computer?

JB: I have my 5 opening questions.

JR: 'What's your name?'

JB: 'What's your name? Where do you live? How old are you? What's your profession? What kind of dancing do you perform?' He explains, and at that point, I abandon the computer and as questions that have been improvised as the tour have progressed. As for the work from a dramatic and technical point of view, we'd improvise on stage, then go to the restaurant and decide which bits were good and which weren't. Over the 3 years we've been performing, we've reached a structure that changes less and less. But we still add things or take things away. We kept adding things, the show went on for 2 ½ hours, which is a bit too long. So we were forced to. We can't do less than 1 hour 45 minutes. Except when the audience is really dumb, then we do 1 hour 15. Now, though, it's pure vaudeville. In New York, Yvonne Rainer described it as vaudeville. In the Anglo-Saxon world, they regard it as comedy. What we end up with is a very traditional form of theatre. Which is kind of the limit of this piece. That's to say a comedy duo. Gradually, as the tour progressed, we could see what was working, what it was important for us to say, and it gradually developed layers, meaning it took shape. Now we can perform exactly the same show on different nights. But we still have the freedom to vary our answers, to ask different questions. That's the principle I'm interested in. I knew nothing of those principles before doing this. It produces a degree of freedom on stage that I'd never experienced. My tradition is dance. Dance that's written in a very defined way. So for me it was a kind of a U-turn.

JR: Let me get back to, know you more or less know what to do but you said you'd decide in the restaurant what to keep, what to discard. What were the criteria?

JB: The criteria were. Our articulation was getting better, deeper and involved more of what we thought it was important to say. What we did at first. Entire passages were given the push. There was one scene about how I became a dancer that went on for 6 months. But we found more interesting things to say about dance. More interesting things for us to talk about than how I'd become a dancer, which

wasn't a very interesting anecdote.

JR: What you do is, you deconstruct the Pichet part.

JB: Because I don't know the guy. I don't know him or what he does. When he dances, I don't understand a thing. It's a 200-year-old Thai dance.

JR: 100 years old.

JB: 200 years old.

JR: I thought it was 100 years. 200 years old?

JB: So I deconstruct it because I want to understand. I don't praise him or say it's beautiful. I just ask what it means. I know it means something. It isn't abstract. It's a character expressing something. So I ask him what it means. He speaks and sings in Thai. Obviously I don't understand a word. So I ask what he's saying.

JR: But it isn't only for. You know how it works, because you're doing the show. You want the audience to see. So you're not the only one who wants to know how a Khon dances. I've always regarded it as, you want to share it.

JB: It's the reason I agree to go on stage.

JR: Why?

JB: For the audience! Why bother otherwise?

JR: So they know how it works?

JB: Yes, so they find out.

JR: But they can read about it too, if they want to know. So you do all this live, on stage. You also do something with the effects.

JB: It isn't a researchers scientific conference on Khon dancing. I'm not equipped to do that. Standing opposite me, live on stage, is a guy, a person, a dancer who I think dances very well. I can have this thing, he can show me and explain to me. Which is pretty useful, the fact of showing it. If I read out a text about Khon dancing, it wouldn't be so clear, would it? I play the French choreographer who turns up in Bangkok and doesn't know anything. Scientists have attacked me, telling me I should have read about it first. As a result, they hated the show. It's only natural. I do what they'd like to communicate, only in a different way. I'm poaching their territory. But I use what I know about dance, which is my experience of Western dance, a strategy of deconstruction which I like, and which I use through him, to show how I work, how

I think, and what dance is. Meaning it's a language with signs, which one has to understand.

JR: I can imagine it's interesting for you but why would audience be interested?

JB: Well, I was invited. I'm invited to do something, I meet a dancer, I play the French colonialist choreographer, I meet this guy. Obviously I'm the guest Western choreographer invited to do a piece with a Thai dancer. The classic imperialist, egocentric number. In Bangkok, I realize that this guy is really smart. I realize that I identify with him. When he talks about his work, he has the same problems in Bangkok that I have in Europe. So I suddenly realize that I'm playing. I flew over there without thinking, now I'm playing this horrible colonialist. I realize and I deal with the problem by saying, 'Now ask me questions.' The piece turns around in the middle and he asks me questions. Now I ask him to study me, ask him what he wants to know about me. I understand your question. Let me explain. The work is interesting for me, I learn a lot, I can tell that he's, my strategy works very well on him, better than it does on contemporary dance, for example. He's a good dancer, people respect tradition, it's 200 years old, it's a royal dance everyone gasps. It's sacred. Everyone is delighted. At the same time, I get across my own ideas. So yes, I'm happy. Then there are programmers. The curators invite me to perform at festivals. They're interested, I'm interested in working on stage with him. Then the audience applauds and some are enthusiastic to an exaggerated degree. This piece is my first success with audiences. So if people are pleased and they learn, then I'm delighted. Because I think what we're doing is interesting. If I thought it was a crap, it'd be a drag. But it interests me. Interesting dramatic principles are brought on the scene. We know the minimum we have to do but it's completely open. We can do 10 times more if we like, or change everything. It's a very stimulating situation. Plus people like it, and I get to travel a lot and discover Asia. So that's why I like it. But as with all my shows, I do it to please people. Of course. I don't always manage but I try.

JR: The programmers are happy, people are happy. You are happy. You can do so

many things to make audiences happy.
 JB: Yes but...
 JR: You know you're doing a Jérôme Bel, something special.
 JB: At least I think it's special.
 JR: Selling that as a show. It isn't the custom. It's rather difficult.
 JB: I thought it was terrible difficult. I thought no one was interested in Thai dancing. Last of all me! What's interesting about it? And with me explaining my work. That didn't interest many people. I didn't think anyone would be interested. It lasts an hour, we speak lousy English, talking about tiny things. Yet it's my first success with audiences.
 JR: And you have no idea why?
 JB: Yes, I know why. Because we explain. Everything. Or almost everything. And that's...
 JR: You show.
 JB: We say why we're doing it. People love it. It's good to be able to understand a dance. You don't get it, he tells you something fantastic and suddenly, you say, 'I saw it but I didn't realize.' So it's a revelation, you're filled with things, you have a sense of learning something. And there are other things that, there's an emotional side to it, people feel moved. The guy dances very well and he's pretty sexy, which is another reason the piece works so well. At one point, he says, I don't know whether you've seen this version, sometimes we skip it, but at one point I say, he says he wants kids but not a wife, whereas in Thailand you must be married first. So I say, 'Why not come to Europe? Some women would have kids with you without getting married.' He told me several months later that there are often girls waiting outside who tell him they're prepared to have his children. They'd be happy to. This wasn't a one-off. What does that prove? It shows that, he dances beautifully, he's handsome, it shows that with him, with his dancing, I get a much larger audience than when I do nothing much and everyone's ugly. I'm exaggerating, as usual. But you know what I mean. It isn't just dancing. This has Asia, history, exoticism. It's very seductive.
 JR: Also he has an extraordinary personality.
 JB: Absolutely. Hence the 3-year run.
 JR: You're brute, comparatively.

JB: Even though I do my best!
 JR: Not to be a brute?
 JB: Yes. There he was, sitting opposite me in Bangkok. Bangkok is usually much calmer. He was sitting there, not looking at me, head lowered. And I was wondering what I'd do with this, stone. That's what he was like. He hardly spoke, in poor English. He's a lot better now. I know he's a foreigner, I can't speak to him like a Westerner. I know how far I can go. What's your name?
 JR: That's pretty tough.
 JB: People think it's violent, but that's me, I don't realize.
 JR: People said?
 JB: Yes, that I was dreadful, like the Gestapo.
 JR: Really?
 JB: Like you said, it's tough. It's tough because I was scared. I didn't know how to take him. So in the show, we play out this evolution. Even though now we're really close. We trust each other completely. I respect the guy immensely. He earns a lot of money from the tour. Not a lot, but he's paid European rates. Like me, which is only natural. In Thailand, the cost of living is 6 times less. Back in Thailand, he's 6 times richer than I am. So I was expecting him to. Not at all though. He uses the money to produce young musicians and choreographers. Whenever I'm in Thailand, we try and perform in Bangkok. And I'm, he's uncompromising, he wants to work for his art, that's the only thing he's interested in. It's absolutely magnificent. He's so committed to work. Over dinner, I tell him to stop. We talk for two hours on stage, then we talk for another two hours. 'Yes, but that's...' We're in this, some kind of energy. He's so professional. We trust each other, we have fun. Anyway, it's a coming together, and deep down, I believe it works because... Although we're, he's religious, I'm not comfortable with that. But from an artistic standpoint, we are very, very close. When it comes down to it. That's to say: How do we apprehend dance? It's nothing more complex than a series of signs. And yet we're. That's what makes up the show. We share the stage, we share time, we share life. The touring, the travelling, the shows, the restaurants. But there are things I don't understand. Things that make me scream.

I could slap him. He sends me emails, saying: 'Jérôme, how are you?' I reply, 'I'm very fine, why?', 'Yesterday you were in my dreams and you were crying.' I don't know what to say. As far as the show goes, that's the visible part. And that's why people. On a historical and political level, they see that. When we're in the West, Asians come up to me and say, 'You're describing the story of my life!' In Asia, Europeans come up and say 'You're describing my days from 8am to 6pm!' You get doctors, cultural affairs people, European or Swedish businessmen living in Hong Kong or elsewhere. And when they see the show, it's as if what we say describes to a tee the relationship problems they have with the people living in the country they're in. In an absolutely symmetrical way.

JR: You always say that what you do isn't normal theatre. Now you're talking about how the audience identifies with what's happening on stage. As a rule, identifying with something, being attracted.

JB: Fascinated.

JR: Yes. It's usually something, you'd have said, 'I don't like it. I don't want that. Let people be clear about what they're seeing.' No?

JB: Yes, but they are. We talk a lot, we don't try to fascinate. We say silly things. There's no fascination. At least, not from us. Anyway, I don't try to fascinate. I know he fascinates. That's the job, I must accept him as he is. I don't try to instil in him my lack of fascination. Am I in agreement? Am I being clear? That's why.

JR: The relationship between you and Pichet has a certain sentimental level. A kind of identification.

JB: In the show?

JR: Yes.

JB: Sure.

JR: It produces a degree of identification. In other shows you've done, you've avoided that.

JB: Identification? Not necessarily. In *Véronique Doisneau* or *The show must go on*, there is identification. When I put 20 people on stage, it's to create the most, I'm not against that kind of relationship.

JR: By identification, what exactly do we mean?

JB: We're talking about a sentimental relationship.

JR: Recognition.

JB: Yes.

JR: But a recognition, a recognition that one embraces. Not just recognition of skill.

JB: I understand, but the way it works with Pichet. That's what happens, but as there is a conflict, there is also some distance.

In Asia, of course, people can identify with him. That's where I see it most. When people identify with me, I don't feel it. But as an observer, I see people identify with Pichet. In Asia, North Africa.

JR: How exactly?

JB: They understand. When he talks about Buddha. I'm going, 'Buddha?' Sometimes, when I say something, they boo me.

Sometimes, they applaud him because I've just said the opposite. That's why it works for me. That's why the piece has progressed. As there is conflict between him and me, there can be identification and distance which I play on. There's conflict, so it can divide opinion. 'That bastard Jérôme!', 'Bravo Pichet!' At least they have both. It isn't the seductive identification you're talking about. They have to make a choice, because we're playing out a conflict. And because there's conflict I get booed.

JR: You play on the differences, not on conflicts.

JB: We are different! I prefer conflict. OK, then, differences. Differences, exactly. It's the main theme of the piece, the heart of the piece. I see it like this. We're miles apart. 'What's your name?' He goes, we toss things around, sometimes getting closer, sometimes backing off. That's how it's played out. Then at the end, which is intentionally bad, comes the split. The ending shocks everyone. Because we argue about nudity. I don't understand why he doesn't want to see me naked. We play that out. So that it doesn't end in the usual way. To give it a critical rather than a happy ending. Like the emails I get. There are differences between us that will never be bridged. But what do audiences find so interesting? Despite our differences, we manage to perform for 1 hour and 45 minutes without getting violent or being, without adoring each other. It's kind of a negotiation. But it's positive. Because people see that we get close, we back off, and we can live together.

JR: Respectful negotiation.

JB: Yes. I accept our differences. When I'm on a plane to Bangkok, I'm thinking he's going to become a Jérôme Bel dancer. Just as Véronique did.

JR: Meaning?

JB: Meaning I put her on the stage, directed her in what she had to say, told her how to do it. Obviously we discussed it.

JR: What is that? Can you?

JB: For example, it's about other dramatic principles, the relationship with the audience, and the transparency, that you theorized about. You were first to talk about transparency in my work: Being there, playing oneself, things like that. Strategies of deconstruction. With Véronique. The principles of my work are there. It was the Opéra de Paris, passed through a prism. At least I think so. Here I can't manage to get it. I don't know what to do. I don't know a thing. I'm not equipped to make him work. Anyway, he doesn't want to! Quite right. And why not?

Because he is tired of Europeans coming to perform pieces in Bangkok. Europeans, Americans. He's seen loads of them. He's pleased with the piece because he says he manages to say the most important things about his work. It's taken three years. He said quite different things at first. So did I. Things about my work. The issue for us, on stage, is attempting to be as precise as possible, in what we have to say and what's important to us as choreographers.

JR: You explain the reasons behind your work.

JB: Yes.

JR: You don't show how you, I don't know how to say it. But that's a difference between you. You don't show how to stage shows that you want to perform. That's your work. How you think. What you refuse, what you accept. You talk about your ideology, your dramatic and artistic principles.

JB: Yes, but that's how I work. My ideology is how I work.

JR: No. How you work involves other principles. Principles of being simple, of being...

JB: Hang on, I can't tell all in 45 minutes. The guy doesn't know anything. Plus I have to play scenes I don't know...

JR: But you don't know anything about

his...

JB: He doesn't reveal everything. I'm interested, I steer him towards things I'm interested in. Depicting death on stage for example, which has long been one of my lines. I steer him towards that. I steer him towards what I'm interested in. Why do I say this?

JR: To say that you show. You show the result, the difference. You show three times, how you can die on stage.

JB: He shows me that because I'm interested in it. I steer him towards something and then it creates a context, because he's asking me. Anyway, he's incredibly crafty because he asks me the same questions I asked him. When I say to him at one point that I'm a little embarrassed about exploiting this guy, as it were, I think the guy is amazingly articulate and I said at one point, which I thought was the end, 'If you want to know anything, ask me now.' The guy said yes. I said, 'Are there any questions you'd like to ask me?'. He said, 'Yes, the same ones.' I thought he'd ask a couple of questions. I was just being polite. And suddenly, it unfolds the piece which had been like this, now reopened on the other side. He asks me the same questions. 'What's your name?' Because he's very smart, he does *Différence et répétition*, while raising other, other topics. And his presentation is. I see no differences in our approaches. They are intrinsically different. The way he talks to me, our speeches are, in keeping with what we know and what we produce. Our dancing. I see it as a mirror. He's the one who created that.

JR: But I mean. You're completely right. It is a mirror. But when you mirror, the work of a particular dancer, then you mirroring. It limits you. There's a lot of talk about how it's shown, what the signs are. That's something else entirely from when you show it with another director.

JB: Absolutely. What's interesting. I think the structure is perfectly obvious. It mirrors two disparate people. Which is where the interest lies. The mirror allows you to, that's scientific study. Bringing things together to see their differences. So here, you have the same structure, and because of that, the differences appear such that. Like when we talk about marriage and stuff. Or the meaning of first names.

JR: You mirror, what's the word?
 JB: Reflect.
 JR: Yes. You reflect him, but he doesn't reflect you. Is that it?
 JB: No. I don't think so. You can't reflect one another. I start with a structure, based on face-to-face, on equivalence, on semblance, yet the two are different. That's what we gauge in the piece. That's where the interest lays, in the historical moment that we traverse, one of globalization, of increasingly frequent exchanges. And it speaks to a great many people in an exemplary way. How to be when faced with foreignness, with otherness. And in this respect, we've created two hours of fluidity. Understanding differences, but it goes on. In a great spirit of openness. I think that's the reason. Maybe it's a little far from reality but that's it how it happened for us. It's *Pichet Klunchun and Myself*. It isn't 'Early 21st century intercultural exchanges.' That's not the title. The title is *Pichet Klunchun and Myself*. Him and me. It so happens that, for almost two hours, a dialogue is possible, one that's enriching for both of us, and I think that's what everyone wants. And suddenly, it happens between us. I think it explains the success of the piece. Because it's full of hope.
 JR: How are the audiences co-producers of this show? You say that about other shows. Often. Not this one, though.
 JB: No, this one is a classical piece. That's its limit. We fill in everything. Totally. We talk and talk and say everything. I'm changing. I notice that it now interests me much more. Let me give you an example. I was doing this, I was in Bangkok. Why did I offer explanations about my work? Because he'd given me things, I was in Bangkok and I thought I needed to explain, so he'd understand what I do. For him, the context was different, so I gave more. Which I refuse to do in Europe. I don't give explanations about my shows. But I thought, 'The poor idiots don't understand.' Bangkok then, was another context, I knew I had to. And he explained his dance to me, so I had to return the favour. When we came to France for our first tour, there were people who came to see me, the 'professionals of the profession'. People I know, who said, 'I've been watching your work for ten years and

hated it but tonight I loved it.' I was shocked at first but it kept happening, so I thanked them. What happened was, they were like Pichet. They didn't understand. They enjoyed it because they understood what I've been doing. I explain the content of my shows from the last ten years. So they're just like Pichet. They finally understand, although as professionals, they've had to see my shows. All of a sudden, they got it. I'm sorry but that gives me great satisfaction.
 JR: That's interesting, but why
 JB: Because I can't.
 JR: You mean it's nice?
 JB: Yes! I've always tried to get people to understand. Not to say.
 JR: The way in which you've shattered conventions.
 JB: Shattering conventions is what's interesting about my work, breaking certain habits that they didn't understand. But I knew that. People wanted their money back, people walked out, booed. So I knew. But I didn't think they were idiots. In this show, I provide explanations, the light shines down on them and they're delighted. My shows have bored them for ten years and suddenly, they understand what they hadn't understood. As an artist.
 JR: It isn't just the explanation. The explanation is a lot of it. People want to devour Pichet!
 JB: For sure, everyone wants to devour Pichet. But I used him at first. Used him! Not that I wanted to use him. He seduces them, they have the dance. I read fundamentalists on the internet, saying the first part is great, the second half is a drag. There, in writing. Then you do a search and see: 'I've been doing ballet for 15 years.' They're dancers. 'Jérôme Bel doesn't do anything.' They don't get it. 'But at least he does. He dances.' He's good, everyone can see that, he has a strong presence. I've now learnt that from him. I won't discuss it here, it's a specialist area, but he has a technique to fascinate audiences.
 JR: He's a professional with virtuosity.
 JB: Completely. And dramatic technique. He can explain how he manages to draw the audience to him. I'll tell you. He inspires the audience. Before the dancing.
 JR: With things that we are accustomed to adoring.

JB: Yes. Like I said, exoticism, Bangkok. It fires people's imagination. Kings, princes. But I see on the internet, no one ever says it to my face, people who think that he's extraordinary and that I'm a charlatan. Some intellectual asshole who pisses people off. But as a rule, people who aren't in the profession are delighted to understand why I remain motionless for 5 minutes. I explain it afterwards, through an explanation tailored for him. So I talk about kings, how we beheaded them, how I'm from an egalitarian society, etc. I'm inspired by, I reply to the particular context. But the discovery is, I wander around Europe and some people have a revelation, they understand. I think that's where the success lies. And I don't chide myself for it. I'm delighted. All I want is to make people understand. I know that I now have a certain theatrical expertise, I have ideas. I'm more confident than I used to be and I want to pass that on. Because I want to change the world.

JR: You want to pass it on so that people understand.

JB: That's all I'm interested in. Shows are made to be understood. There was nothing to feel. When there was, it was a flaw.

JR: With *Pichet and Myself*, we feel it too. Yes, we stop.

JB: You feel too, always. But you're right, they have a degree, they have their fill of emotion. That's the first part. I give them a shot. And that's why they manage to follow me in the 2nd part. Not everyone, though.

JR: I don't know if you're happy with this conversation but I am. Why? Because you've shown yourself to be inconsequential. And I like that a lot.

JB: Inconsequential is an insult.

JR: No.

JB: It is to me anyway.

JR: Why?

JB: Inconsequential means 'of no consequence'.

JR: No, no. That's not what I meant. I mean that you don't play a Jérôme Bel religiously. You're happy now with a show that is, with which you do something, that you haven't done before.

JB: That I haven't done because I'm in the paradigm of an artist who doesn't explain what he does, who has to be difficult. That's the tradition I'm from. So I don't

offer explanations. When I explain myself it's as if I'm going astray, prostituting myself. But I thought that my pieces were articulate enough to be understood. For those who understand, without any explanation, it's a pleasure. But I seem to have reached a limit and the big chance, the big break is that I now use language.

JR: Meaning?

JB: Meaning I use words. That's the big difference. When you're like this, saying nothing. You try to show that space is like this, that the glass is now Jan's not Jérôme's. Now we have two glasses. It's interesting, isn't it? When I say it, it's easier. They understand. Look at *Nom donné par l'auteur*. They're enigmas. People have to guess what we're doing. Not any more. Now I say it.

JR: Or get others to say it.

JB: Yes, exactly. Because some people know things that, also, working with those people teaches me things. I learn things.

JR: Explanations are made using the same principles: The principle of deconstruction.

JB: Yes, but I regarded my job as being one of taking these people and getting them to say things. Pichet says it. 'Until you came along, I thought that but couldn't think it could be said.'

JR: Making people talk about these professions.

JB: And I'm not making them talk to universities, in the public arena, or outside the king's palace in Bangkok. It's within the context of theatre, which I'm familiar with. That's my area of expertise, I know how it works, I know audiences' expectations. Some of them, not all of them. I have 15 years' experience, I've learnt things. And what interests me most is knowledge. And I work with people who have it.

JR: Then you've learnt things, and audiences have too.

JB: Yes, I produce knowledge on stage, thanks to the people I've met, thanks to a guy asking me how it's done, obliging me to pass on that knowledge. And hopefully, people gain from it. That's my position right now. Maybe it will change but for now, that's all I'm interested in. And, more precisely, knowledge of dance. What this knowledge is, what the issues are, in certain periods of the history of dance, the things I work on. And to see what effect

they've had on the bodies of dancers, the lives of dancers, the lives of audiences, and society, since that's the ultimate aim.

JR: Always scientifically? Ethnologically?

JB: Scientifically, yes. It's knowledge. Not imagination or inspiration. I'm not interested in that. Poetry doesn't interest me.

JR: How things work.

JB: Yes. When I do such and such a movement, what the issue is. The alienation that dance can produce and also, hopefully, emancipation.

JR: Emancipation of the audience?

JB: Yes. First of the performer, of me, in our relationship, then the third function, is the audience. After that, hopefully, the friends and relatives of the audience, and the works of art produced by certain members of the audience.

JR: What is emancipation?

JB: It's knowing what you're taking part in. Not being alienated. Knowing what you're doing, what it belongs to and what you're playing.

JR: Mastering what is distinctive to oneself?

JB: And pinpointing it. As my expertise lies in dance, I show it with dancers, hoping the doctor will do it on the head of his clinic, on his patient, etc. That's what I've been given, what philosophy has given me. I think it's really, Michel Foucault has said a lot about it. And Jacques Rancière has spoken about emancipation.

LEBENS LAUF

* 14. September 1981 in Bludenz / Vorarlberg

Ausbildung:

1992 bis 1996	Gymnasium / Bludenz
1996 bis 2001	Handelsakademie / Bludenz
Juni 2001	Matura mit gutem Erfolg
WS 2001 / 2002	Wiener Kunsthochschule
2002 bis 2014	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften mit transdisziplinärem Schwerpunkt Kulturwissenschaften an der Universität Wien.

Berufserfahrung und Anstellungen (Auswahl):

April 2003	Mitwirkung beim <i>Fest im Luxusbunker</i> von Raimund Liebert
2003 bis 2004	Publikumsservice Staatsoper Wien
Dez. 2004	Produktionsassistentin bei der Inszenierung <i>vice versa</i> (Produktion Tanztheater Konnex)
2005 bis 2007	Publikumsservice ImPulsTanz Festival Wien
2006 bis 2007	Publikumsservice Tanzquartier Wien
Aug. bis Dez. 2007	Externe Produktionsleitung Tanzquartier Wien: Projekt <i>Dialogues</i> (kuratiert von Tim Etchells und Adrian Heathfield)
Dez. 2007 bis März 2008	Externe Produktionsleitung Tanzquartier Wien: Projekt <i>Factory Season 08 – Dies ist kein Spiel</i> . Eine Spiel- und Vorlesungsreihe
2008 bis 2010	Assistentin Produktion Tanzquartier Wien

Juni 2009	Externe Produktionsleitung für den Tanz- und Performanceparcours <i>Hofburg bewegt</i> (Präsidentschaftskanzlei/Hofburg – kuratiert von Sigrid Gareis, Chris Haring und Meinhard Rauchensteiner)
Juni 2011	Geburt meines Sohnes Meo
Frühjahr 2012	Gründungsmitglied des Vereins <i>Mit gutem Grund – Für das Recht auf kulturelle Teilhabe</i>
seit Herbst 2013	Freie Mitarbeiterin im Kinderatelier Wien