

„Jérôme Bel and Myself“

Interkulturelle Aspekte des zeitgenössischen Tanzes in Europa und Asien

NAKAJIMA Nanako
Freie Universität Berlin

Einleitung

Globalisierte Reisen im Tanz

Heute, wenn ich tanze oder einen Tanz kreierte, ist das nur eine Art von Reise, eine sehr komprimierte Reise, eine sehr konzentrierte Suche, eine Suche nach einem Zustand, der informiert.

William Forsythe¹

Seit langem reisen und wandern Künstler und Meister durch ganz Europa, um sich weiterzubilden. Während der Reise tauschen sie ihre künstlerischen Erkenntnisse miteinander aus um neue Techniken zu lernen. Das Zitat des erfolgreichen amerikanischen Choreographen William Forsythe zeigt, dass der interkulturelle Aspekt im Tanz immer noch eine wichtige Rolle spielt.

Auch im heutigen Tanz gibt es weiterhin Traditionen. Mit dem technischen Fortschritt werden Reisen von Künstlern immer häufiger und weiter. Es gibt verschiedene Anlässe für einen Künstler zu reisen: Das Artist-in-Residence Programm, internationale Tanzfestivals oder Messen, wie zum Beispiel die Association of Performing Arts Presenters (APAP) in Amerika oder Tokyo Performing Arts Market (TPAM) in Japan. Das Artist-in-Residence Programm bietet Künstlern die Gelegenheit, ein neues Stück unter interkulturellem Einfluss an anderen Orten zu schaffen. Durch die internationalen Festivals und APAP Sitzungen sind Tanzstücke auf dem Markt und zirkulieren in der Welt. Infolge dieser Zirkulation von Produktionen kann der Zuschauer den

¹ Odenthal, Johannes: „Paradigmenwechsel im Tanz. Ein Gespräch mit William Forsythe“, in: *Tanz Körper Politik, Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*, Theater der Zeit, Recherchen 27, Berlin 2005, S. 23.

Tanz anderer Künstler ansehen, ohne sich selbst bewegen zu müssen. Heutzutage sind die Bewegungen der tanzenden Körper im Zentrum der globalen Zirkulation und werden unter dem Einfluss des kapitalistischen Marktwerts als Ware ausgetauscht.

Dennoch gibt es immer eine Gefahr in der globalen Zirkulation des Tanzes. Johannes Odenthal schreibt darüber: „Die Gefahr des internationalen Kunstmarktes, vertreten durch die Biennalen und Festivals, ist eine fortgesetzte Politisierung oder Exotisierung von Kunst, um die Aufmerksamkeit für künstlerische Versuche marktgerecht zu erzeugen.“² In der Mitte dieser Gefahr reiht sich der postmoderne französische Choreograph Jérôme Bel mit seinem Tanzstück *Pichet Klunchun and Myself* ein. Im Unterschied zur bildenden Kunst sind das Material des Tanzes die Körper der Tänzer, deshalb reisen die Tänzer durch die Welt und stehen unter dem stärksten Einfluss der globalen Zirkulation. Der Tanzkritiker Gerald Siegmund drückt diese Gefahr für die Tänzer anders aus, nämlich als einen Stellenwert der Tanzkulturen: „... in *Pichet Klunchun and Myself* wird vor allem die Verflechtung des tanzenden Körpers mit der Kultur, in der er einen bestimmten Stellenwert hat, zum Thema.“³

„Pichet Klunchun and Myself“

2005 wurde Jérôme Bel mit dem Tanzstück *Pichet Klunchun and Myself* öffentlich bekannt. Er hat zusammen mit dem klassischen Thai-Tänzer Pichet Klunchun versucht, die Geschichte ihres Kennenlernens und den Dialog zwischen den verschiedenen Tanzkulturen zu dokumentieren.

Mit neugierigen Blicken stellen die zwei Tänzer sich gegenseitig viele Fragen: „What is your name? What is your profession? Are you married?“ Diese Form von Frage und Antwort ist eine Struktur des Stückes, denn sie ist der künstlerische Dialog. Bel fragt Klunchun, warum er Tänzer wird. Pichets Antwort überrascht ihn und er versteht

² Odenthal, Johannes (Hg.): *The Third Body. Das Haus der Kulturen der Welt und die Performing Arts*, Berlin 2004, S. 11.

³ Siegmund, Gerald: „Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper“, in: Clavadetscher, R./Rosiny, C. (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2007, S. 51–52.



Pichet Klunchun und Jérôme Bel in *Pichet Klunchun and Myself*, 2005.

© association R.B.

seine Antwort nicht wirklich: “Why did I become a dancer?” “I chose to become a dancer before I was born. I have three elder sisters in my family. Because a boy is very important in a Thai family, my parents went to the temple to pray to the statue for a son. And the statue at the temple gave them a son and I was born. When you get something from the statue, you have to pay him back by dancing. That is why I became a dancer.” Während des Stückes zeigt Klunchun den Maskentanz Khon, die älteste theatralische Tanzform. Er demonstriert die Symbole des Khon. Zum ersten Mal versteht Bel etwas aus Klunchuns Gesten der Hände und Füße, die im Khon Geschichten erzählen.

Bel zeigt hierbei Ausschnitte seiner Choreographie, in denen er sich überhaupt nicht bewegt. Klunchun versteht Bels abstrakte Idee des Tanzes nicht. Für Klunchun erklärt Bel seinen Tanz wie folgt: “In the West there is a big concept of the society of spectacles. The idea is that our daily life is full of entertainment and spectacles, for example, TV. This dance is the critique of the society of the spectacle because I do nothing, people come here and I supposed to do something and

people watch me or watch us. The fact that I do not do anything and stay here is the critique.”⁴ Normalerweise entwirft Bel seine Stücke nicht im Tanzstudio, sondern zu Hause am Schreibtisch. Deswegen sind seine Stücke mit einem klaren Konzept strukturiert und wurden von Kritikern als konzeptueller Tanz bezeichnet. Um Bels Tanz verstehen zu können, benötigen die Zuschauer den Kontext der europäischen Kunstgeschichte.

Tanz in Europa ist heutzutage nicht mehr etwas, was die Zuschauer einfach sehen und genießen. Tanz ist zu einer kritischen Kunstform des 20. Jahrhunderts geworden. Tanzgeschichte folgt der Geschichte der bildenden Kunst. Seit dem 18. Jahrhundert war die Zwecklosigkeit der bildenden Kunst, *l'art pour l'art*, eine Definition der „schönen“ Kunst. Das Kunstwerk wurde mithilfe der schönen Technik des Künstlers hervorgebracht. Dann gab es eine künstlerische Gegenbewegung: *Readymade*. 1917 bewarb sich Marcel Duchamp mit seinem Werk *Fountain* um Aufnahme in eine Kunstaussstellung. *Fountain* bestand aus einem kleinen Pissoirbecken, signiert mit dem Pseudonym R. Mutt 1917. Obwohl dieses Becken verkäufliche Fertigware war, wurde es als Kunstwerk gezeigt: *Readymade*. *Fountain* wurde von der Kunstaussstellung abgewiesen, doch Duchamp hatte auf viele Künstler großen Einfluss und bildete einen Wendepunkt der Theorie des Kunstwerkes. Ohne dass der Künstler die Technik beherrscht, konnte jedes Ding Kunst sein. Was im Vordergrund steht, ist ein Konzept des Stückes mit einem eigenen Kontext. Das ist der Anfang der konzeptuellen Kunst. Mit Duchamps *Fountain* wurde die bisherige schöne, zwecklos arrogante Kunst kritisiert. Gleichzeitig benutzte Duchamp die europäische Kunstgeschichte, um sein eigenes Konzept zu formulieren. Im Laufe der Zeit nähern sich alltägliche Dinge dem Kunstwerk.

Genauso wie Duchamp in der bildenden Kunst die Grenze zwischen Kunstwerk und Alltagsdingen überschreitet, näherte sich der Tanz alltäglichen Bewegungen oder keiner Bewegung.⁵ In der Regel ist die körperliche Aktivität der Tänzer eine Voraussetzung für Tanz, zum Beispiel für das westliche klassische Ballett. Aber im New York Judson Dance Theatre hat man bereits in den sechziger Jahren einfa-

⁴ Manchmal zitiert Bel damit Guy Debord und seine Schrift, *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE*, 1967.

⁵ Vgl. Brandstetter, Gabriele: “Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe,” *TDR The Drama Review*, Vol. 42, No. 4. Winter, 1998, pp. 37–55; übers. von Marta Ulvaeus.

ches Laufen als Tanz gezeigt. Die Virtuosität der Tänzer ist dazu nicht mehr notwendig. Die schönen Tänzer mit ihrer wunderbaren Tanztechnik verschwinden im Tanz. Doch es gilt nicht als Tanz, wenn man sich nicht bewegt. Diesen Punkt der gesellschaftlichen Konventionen im europäischen Tanz thematisiert Bel und enttäuscht die Erwartung der Zuschauer. Seine Ansicht drückt er wie folgt aus: “People expect me to do the nicest thing. But that is what I do not want to give them. I do not want the performers to be better than the audience. I do not want the audience to admire the performers. I want to create something equal. It is not that performers are telling what to think to the audience, we are together working.” Dadurch, dass Bel die gesellschaftliche Idee des Tanzes als Spektakel kritisiert, demokratisiert er den Tanz. Diesen Kontext des westlichen Tanzes benutzt Bel, um das Stück *Pichet Klunghun and Myself* zu formulieren.

Auf eindringliche Weise inszenieren die beiden Tänzer die kulturellen Differenzen. Dabei spielen die Vorkenntnisse der Zuschauer eine entscheidende Rolle für die Identitätsbestätigung des Tanzstückes. Gerald Siegmund erklärt, „Thema von *Pichet Klunghun and Myself* ist demnach der Tänzer selbst in seiner Abhängigkeit vom System, das ihn innerhalb seiner Diskurse sprachlich und performativ als Tänzer allererst hervorbringt und zum sprechenden Subjekt macht.“⁶ Bei *Pichet Klunghun and Myself* ergibt sich, dass diese Tanzkulturen mit eigenen Vorkenntnissen und der Erinnerung der Zuschauer rechnen.

„Traditionell“ und „Zeitgenössisch“ – die Ökologie der Kulturen

Bel und Klunghun sprechen über das Traditionelle und Zeitgenössische. Klunghun hat sich als traditioneller Khon-Tänzer vorgestellt, Bel als zeitgenössischer Choreograph. „Traditionelles“ und „Zeitgenössisches“ im Tanz können zu einer parallelen Beziehung des Östlichen und Westlichen führen. Oft bezieht sich der westliche europäische Tanz auf „Zeitgenössisches“ oder „Modernes“. Bel erklärt das System seines zeitgenössischen Tanzes: “I am representing my society ... In the West, there is a group of people producing contemporary art. Those artists are looking for the new form to express the idea of

⁶ Siegmund, Gerald: „Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper“, in: Clavadetscher, Reto/Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, 2007, S. 52.

today.” Im Zusammenhang mit den Zuschauern sind die Bedeutungen von „traditionell“ und „zeitgenössisch“ austauschbar. Obwohl Bel sein Stück als zeitgenössisch darstellt, ist aus Klunchuns Sicht Bel auch ein traditioneller Künstler, da sein Stück stark auf westlichem Tanzkonzept basiert.

Ein Problem sind die begrenzten Strukturen des europäischen zeitgenössischen Tanzes. Sie nehmen den Tanz anderer Kulturen nicht als zeitgenössische Tanzkunst wahr, sondern als traditionelle Tanzkunst einer anderen Kultur. Die nichteuropäischen Tänzer und Choreographen werden in Europa kaum als zeitgenössische Künstler akzeptiert. Während des Gesprächs hat Koffi Kôkô, Choreograph aus Afrika, über die begrenzten Strukturen des zeitgenössischen Tanzes diskutiert: „Wir haben mehrmals nachgefragt, den afrikanischen Tanz zu legalisieren, ihn als kulturelle Sprache zu etablieren. Aber die Strukturen des zeitgenössischen Tanzes nehmen den afrikanischen Tanz nicht als Kunst wahr. Das sei ein traditioneller Tanz einer anderen Kultur, keine Kunst. Einige Persönlichkeiten haben mir und den anderen weiterhin geholfen. Aber grundsätzlich wurden die afrikanischen Tänzer und Choreographen nicht als zeitgenössische Künstler akzeptiert.“⁷ Diese begrenzten Strukturen des zeitgenössischen und traditionellen Tanzes zeigen, was sich außerhalb und innerhalb der eigenen Kultur befindet. Etwas, das draußen ist, ist etwas Exotisches. Es gibt diese Exotisierung, das von draußen, nicht nur im Westen sondern auch im Osten, weil globalisierte Kulturpolitik in einer gleichgewichtigen und deshalb demokratischen Lage sein sollte.

Es ist nicht einfach sich von dieser Form der Kulturpolitik zu befreien. Doch *Pichet Klunchun and Myself* schlägt zwei positive Möglichkeiten vor. Zum einen versuchen Bel und Klunchun das Stück in einen anderen Kontext einzubetten. Weil Khon zum großen Teil als ein traditionell thailändischer Tanz historisch analysiert wurde, sieht es so aus, als ob Khon nur im Kontext des traditionellen thailändischen Volkstanzes diskutiert wird. In *Pichet Klunchun and Myself* versucht Bel, Klunchuns Interpretation des Khon als aktuelles Thema des zeitgenössischen Tanzes zu beschreiben. Dadurch, dass Bel Klunchuns Khon mit seinem Tanz vergleicht, versucht er sozusagen Klunchuns Khon aus seinem traditionellen Kontext herauszulösen und in einen anderen Kontext einzubetten. Die Tradition beschränkt die Anzahl der Zuschauer. Im Rahmen der traditionellen Tänze gibt es eine Kulturpolitik, mit der Fremde ausgeschlossen werden. Das Geheimnis

⁷ Odenthal, *Tanz Körper Politik, Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*, S. 66.

der traditionellen Tänze ist gleichzeitig auch ihre Beschränkung. In *Pichet Klunchun and Myself* versuchen Bel und Klunchun die beiden traditionellen Tänze aus den Grenzen der jeweiligen traditionellen Tanzgeschichte zu befreien. Indem jeder der Beiden den anderen Tanz mit eigenen Erkenntnissen übersetzt, wird der traditionelle Tanz demystifiziert und für alle Zuschauer innerhalb und außerhalb Europas und Asiens zugänglich gemacht.

So können die beiden Tanzkünstler durch die globale Zirkulation das Stück für alle Zuschauer zugänglich machen und durch die Vermittlung des Produzenten die „Ökologie der Kulturen“ verwirklichen.⁸ *Pichet Klunchun and Myself* wird nicht nur für das eigene, Bels, Publikum, geschaffen, sondern auch für das andere, das Publikum von Klunchun. Normalerweise wird interkulturelle Performance als ein Prozess des Fetischismus, und des Konsums der anderen Kultur dargestellt.⁹ Das ist ein Teil der Kulturpolitik. Dagegen schlug der Theaterwissenschaftler Rustom Bharucha eine „Ökologie der Kulturen“ vor, um das Problem der Interkulturalität zu lösen: “We have to get beyond the ‘use’ of other cultures for the assumed rejuvenation of our inner states of desiccation; instead, we need to develop a more heightened awareness of the ecology of cultures, whereby we do not enrich ourselves at the expense of others.”¹⁰ Im Gegensatz zur einseitigen Benutzung und der Konsumkultur gibt es einen freien Raum, den verschiedene Kulturen sich teilen, ohne ihn zu besitzen. Dazu ist es wichtig, dass interkulturelle Kunstwerke nicht nur beim eigenen Publikum, sondern auch beim anderen gezeigt werden. Interkulturelle Kooperation bedeutet, nicht nur Kunstwerke aus verschiedenen Kulturen zusammenzustellen, sondern auch das Rezeptionsmuster zu reflektieren. Ein Produzent aus Singapur, Tang Fu Kuen, hat Jérôme Bel und Pichet Klunchun gebeten, ein neues Stück für das Bangkok Fringe Festival zu schaffen. So wurde das Projekt *Pichet Klunchun and Myself* erstmals Ende 2004 in Thailand vor Publikum gezeigt. Bis jetzt wurde *Pichet Klunchun and Myself* schon an 60 Orten in 27 Ländern,

⁸ Bharucha, Rustom: *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through in an Age of Globalization*, Hanover 2000, p. 159.

⁹ Vgl. Pavis, Patrice (Hg.): *The Intercultural Performance Reader*, London/New York 1996. Ich möchte auf die kritischen Diskussionen über interkulturelle Projekte von Ong Keng Sen aus Singapur aufmerksam machen.

¹⁰ Bharucha, *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, p. 159.

darunter Frankreich, Belgien, Korea, Iran und Singapur, aufgeführt und hat zu lebhaften Diskussionen geführt.¹¹

Ich möchte noch einen anderen Grund für den Erfolg dieser interkulturellen ökologischen Kooperation anführen. Der Produzent, Tang Fu Kuen spielt hierbei eine wichtige Rolle. Während einer Sitzung am TPAM hat er erklärt, dass er die Absicht habe, für dieses Projektes einen freien Raum anzubieten, um einen analytischen und kritischen Dialog zwischen zwei Kulturen fördern zu können.¹² Dazu ist es notwendig, einen freien Raum für das Treffen zu haben und Englisch als vermittelnde Sprache zu sprechen, genau das hat Tang Fu Kuen Jérôme Bel und Pichet Klunchun angeboten. Er kommt nicht aus Europa oder Thailand, sondern aus einem dritten Ort, Singapur. Weder er noch sein Land würden durch das Stück reicher. Doch er hat einen Zugang zwischen zwei Kulturen hergestellt und diesen erweitert. Obwohl Jérôme Bel und Pichet Klunchun sich treffen, um Ideen auszutauschen, lassen sie anderen freien Raum. Im Rahmen der Gesprächsperformance teilen sie, was sie füreinander tun. Diese Treffen basieren auf einer „Ökologie der Kulturen“. Durch Tang Fu Kuens Kuratorium mit weitreichenden Kenntnissen über politisierte Tanzgeschichten konnte diese interkulturelle Arbeit zur „Ökologie der Kulturen“ realisiert werden. Obwohl interkulturelle Arbeit mit Widersprüchen bedeutet¹³, sollte die Arbeit von Tang Fu Kuen als positives Ergebnis der Interkulturalität gewertet werden, auch wenn diese interkulturelle globale Kooperation nicht unserer landläufigen Denkweise entspricht. Es könnte sein, dass in der Zeit globaler Zirkulation die Produzenten nach und nach eine größere Rolle spielen werden als die Künstler.

Epilog

Positionierung als Zuschauer – „Jérôme Bel and Myself“

Der Titel dieses Tanzstückes lautet *Pichet Klunchun and Myself* und Myself bedeutet in diesem Fall Jérôme Bel. Ich bin der Meinung, dass

¹¹ Die Angaben sind gültig für den 15.12.2008.

¹² Protokolle der 13. Auflage von Tokyo Performing Arts Market (TPAM), 04. – 07. 03. 2008, S. 6. Vgl. <http://www.tpam.or.jp/2009/pdf/08report.pdf>

¹³ Odenthal, *The Third Body. Das Haus der Kulturen der Welt und die Performing Arts*, S. 11.

der Titel mehrere Bedeutungen impliziert. Erstens wurde das Tanzstück auf westliche Weise formuliert. Wie Gabriele Brandstetter erwähnt, ist die Gesprächsperformance und *Lecture demonstration* ein Kunstformat der westlichen Avantgarde und Postmoderne.¹⁴ Der Dialog ist Bels Schema und es ist Bels Stück. Aber der Titel zeigt eine weitere Bedeutung. Um Tanz verstehen zu können, muss man sich seiner eigenen Denkschemata bedienen. Die Position des Zuschauers formuliert das Tanzstück. Wie bereits erwähnt, basiert die Rezeption des Tanzes stark auf der lokalen Erinnerung und deren Rezeptionsmuster. Wir können nicht ignorieren, wie unterschiedlich sich jede einzelne Person fühlt, wenn sie Tanz betrachtet. Weil Tanz immer eine Reflexion des positionierten Subjektes ist, kann der Titel des Stückes nicht „Pichet Klunchun and Jérôme Bel“ lauten.

Die nächste Frage ist, wer den tanzenden Körper sieht. Als zeitgenössischer Tanz ist *Pichet Klunchun and Myself* deshalb nicht ein Objekt der Analyse, sondern ein Teil der Subjektbestimmung des einzelnen Zuschauers. Im Stück versucht Bel, die Grenzen zwischen Schauspieler/Tänzer und Zuschauer zu überschreiten. Genauso wie der Zuschauer existiert der Schauspieler einfach im Theater, ohne ein Spektakel vorzuführen. Es gibt keine Hierarchie zwischen Schauspieler und Zuschauer. Infolgedessen wurde auch Bel ein Zuschauer seines zeitgenössischen Tanzes. Als Zuschauer wie aktiver Teilnehmer ist Bel doppelt im Titel des Stückes zu finden: „Myself.“

Der einzelne Zuschauer als Subjekt denkt über sich selbst immer wieder nach: Wer bin ich und was sehe ich. Was ich (nicht) weiß und wie ich mich fühle, besteht aus dem, was ich gesehen habe. Das bemerke ich erst, wenn ich außerhalb Japans bin oder mich mit fremden Leuten treffe. So kommt es zur Erweiterung der eigenen Subjektbestimmung des Zuschauers. Identität lässt sich nicht a priori konstituieren, aber globalisierte Reisen erneuern meine bewegliche Identität. Authentizität der kulturellen Identität und Exotisierung-Orientalisierung/Kolonialismus waren die zwei Seiten einer Medaille. In der Zeit der Globalisierung ist die nationale und kulturelle Identität wie zum Beispiel „authentische Japanerin“ nicht mehr festgelegt. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird durch globalisierte Reisen und grenzüberschreitende Kooperationen erstmals eine verflochtene Identität strukturiert.

¹⁴ Brandstetter, Gabriele: „Verflechtungen von Tanzkulturen“, in: Weiler, Christel/Roselt, Jens/Risi, Clemens (Hg.): *Strahlkräfte*, Festschrift für Erika Fischer-Lichte, Theater der Zeit, Recherchen 54, Berlin 2008, S. 24.

In dieser Zeit der Globalisierung ist *Pichet Klunchun and Myself* ein Teil meiner Subjektbestimmung. *Pichet Klunchun and Myself* als zeitgenössischer Tanz bietet mir an, die Rolle meiner Identität auswählen zu können. Dass ich für meinen Beitrag den Titel „Jérôme Bel and Myself“ gewählt habe, liegt daran, dass ich eine asiatische kulturelle Identität habe wie Klunchun und an meiner Positionierung in Europa. Ich komme aus Japan und bin in Europa, um mich mit Bel zu treffen. Ich projiziere mich auf Pichet Klunchun, der im Zwischenraum dem anderen gegenübersteht und versucht, gegen landläufige Vorstellung von „traditionell“ eine neue Identität in einer fremden Sprache zu kreieren, damit die Zuschauer über sich selbst nachdenken können. Ich bin ich: das ist nicht alles. Ich suche nach einer Antwort darauf, wie ich ich wurde. Als ich in Berlin *Pichet Klunchun and Myself* sah, öffnete das Stück etwas Bleibendes in mir. Das zeitgenössische Tanzstück fragt jeden Beteiligten nach der Positionierung des Subjektes. Deshalb habe ich den Titel „Jérôme Bel and Myself“ für meinen Artikel gewählt. Jérôme Bel selbst erklärt seine Sicht von dem unlösbares Problem des Tanzes zwischen Kulturen:

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.

Some very problematic notions such as euro-centrism, inter-culturalism, or cultural globalization, are issues defined all through the piece. These notions, which are so delicate to discuss can't be left out. The historical moment doesn't allow what is at stake here to be skipped over.

Jérôme Bel, Seoul, June 1, 2005¹⁵

¹⁵ Kommentare von Jérôme Bel:
<http://82.238.77.78/jeromebel/eng/jeromebel.asp?m=3&s=10&sms=5>

Literatur

- Bharucha, Rustom: *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, Hanover 2000.
- Brandstetter, Gabriele: „Verflechtungen von Tanzkulturen“, in: Weiler, Christel/Roselt, Jens/Risi, Clemens (Hg.): *Strahlkräfte*, Festschrift für Erika Fischer-Lichte, Theater der Zeit, Recherchen 54, Berlin 2008, S. 16– 27.
- Brandstetter, Gabriele: “Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe,” in: *TDR: The Drama Review*, übers. von Marta Ulvaeus, 42: 4, Winter 1998, pp. 37– 55.
- Clavadetscher, Reto/Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen*. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2007.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York/London 2006.
- Martin, Randy: *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham 1998.
- Odenthal, Johannes (Hg.): *The Third Body. Das Haus der Kulturen der Welt und die Performing Arts*, Berlin 2004.
- Odenthal, Johannes: *Tanz Körper Politik, Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*, Theater der Zeit, Recherchen 27, 2005.
- Pavis, Patrice (Hg.): *The Intercultural Performance Reader*, London/New York 1996.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Broschiert, 2006.
- Protokolle und Manuskripte der 13. Auflage von Tokyo Performing Arts Market (TPAM) 4.–7. März 2008. YEBISU The Garden Hall/Room. <http://www.tpam.or.jp/2009/pdf/08report.pdf>

Nakajima Nanako wuchs in Tōkyō, Japan, auf. Ihren Master erwarb sie in Ästhetik und Theaterwissenschaften an der Seijo University und in Performance Studies an der New York University. Sie arbeitete als Tänzerin und Lehrerin für traditionellen japanischen Tanz an der Soke Fujima School, als wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Jacobs Pillow Dance Festival 2006 in Massachusetts sowie als Austauschdozentin an der Tisch School der Arts New York University 2006–2007. Zur Zeit ist sie als Doktorandin an der Freien Universität Berlin und organisiert dramaturgische Tanzprojekte in Berlin.