

**Subalternität als Notwendigkeit – Jérôme Bels Pichet
Klunchun and myself**

Jan-Tage Kühling

Abstract

Theater- und Tanzproduktionen, die sich zuweilen als interkulturell, zuweilen als multikulturell bestimmen, sind immer in mindestens doppelter Weise an das Problem der Repräsentation gekoppelt: zum einen im Rahmen des Theaters als Repräsentationsmaschine, die nicht nur repräsentiert, sondern diese Repräsentation zugleich vorführt, und zum anderen im Sinn der Repräsentation fremder, das heißt für unser Verständnis: außereuropäischer Kulturen.

Theater und Postkolonialismus

Theater- und Tanzproduktionen, die sich zuweilen als interkulturell, zuweilen als multikulturell bestimmen, sind immer in mindestens doppelter Weise an das Problem der Repräsentation gekoppelt: zum einen im Rahmen des Theaters als Repräsentationsmaschine, die nicht nur repräsentiert, sondern diese Repräsentation zugleich vorführt, und zum anderen im Sinn der Repräsentation fremder, das heißt für unser Verständnis: außereuropäischer Kulturen. Der Begriff des Postkolonialismus verschiebt hierbei den Fokus von der bloßen Beschreibung der Berührung oder Vermischung von Kulturen – einem Ansatz, der mit den problematischen Begriffen des Inter- und Multikulturalismus verbunden ist (Lehmann 1999, 453) – hin auf die Analyse der Strukturen einer solchen Begegnung. Postkolonialismus soll demnach für das Theater heißen, die gegenwärtigen Möglichkeitsbedingungen dieser doppelten Repräsentation zu thematisieren. Der Begriff soll helfen, die „noch heute wirkenden Langzeiteffekte des Kolonialismus“ (Kerner 2012, 9f.) zu thematisieren. Dabei spielen ökonomische, soziale und kulturelle Faktoren eine Rolle, aber auch eine Tradition von

Denk- und Blickweisen auf das (Post-)Kolonialisierte, die Machtverhältnisse und Hierarchien impliziert. Eine postkoloniale Betrachtung des Theaters muss dieses historische Gewicht der Repräsentation immer mitdenken (Regus 2008, 11).

Die Geschichte des Kolonialismus ist implizit immer auch an theatrale Kategorien gebunden, wird doch hier wie da die Frage nach der Repräsentation des Fremden verhandelt (Fischer-Lichte 1995). Die Modi des Umgangs mit dem Fremden in der jüngeren Theatergeschichte können kritisch entweder als ästhetischer Eklektizismus oder als Suche nach einem kulturellen Universalismus beschrieben werden. Exemplarisch können Arbeiten der Siebziger- und Achtzigerjahre von Robert Wilson auf der einen, von Tadashi Suzuki, Jerzy Grotowski und Peter Brook auf der anderen Seite genannt werden (Regus 2008, 22ff.). Beide Modi zeigen sich nicht als *postkolonialer* Umgang mit dem Thema des Fremden. Im einen Fall wird die historische Situation des Fremden vollkommen ausgeblendet und das Fremde zum Materialfundus für die zumeist westlichen Künstler. Im anderen Fall wird dem Fremden die Historizität zugunsten eines utopischen Ideals abgesprochen, das in der westlich fundierten Ästhetik liegt. Der Weg ist der einer Negierung oder der einer utopischen Integration – in beiden Fällen mit demselben Ergebnis, die Bedingungen der Begegnung mit dem kolonisierten Anderen nicht thematisiert zu haben.

Seit den Neunzigerjahren kann allerdings beobachtet werden, dass sich durch die Kritik dieses Umgangs mit dem Fremden auch dessen Darstellung verändert hat (Regus 2008). Der Umgang mit der postkolonialen Frage hat seinen Platz nicht mehr in der *epischen* Betrachtung von Kultur *als solcher* – als bestes Beispiel sei Brooks *Mahabharatha* genannt (Lehmann 1999, 453) – oder der Auslöschung von Differenz: „Kulturen sind niemals in sich einheitlich, und sie sind auch nie einfach dualistisch in ihrer Beziehung des Selbst zum Anderen“ (Bhabha 2000, 54), schreibt Homi Bhabha über die Notwendigkeit, kulturelle Identität zu überdenken. In diesem Sinn sehe ich den Körper des Performers in seiner je singulären Verflochtenheit in Netze verschiedener symbolischer Ordnungen als Ort, an dem nicht dichotome Bilder von Kultur (re-)präsentiert, sondern Prozesse von theatraler, kultureller und schließlich postkolonialer Subjektivierung auf der Bühne sichtbar gemacht und verhandelt werden.

Pichet Klunchun und Jérôme Bel

Als Beispiel einer solchen Auseinandersetzung wird im Folgenden Jérôme Bels *Pichet Klunchun and myself* betrachtet, eine Arbeit, die 2004 in Thailand als Lecture-Performance entstand. Diese Tanzperformance scheint eine Gegenüberstellung von Vertretern zweier Kulturen darzustellen, handelt es sich doch um einen Dialog zwischen dem französischen Choreographen Jérôme Bel und dem thailändischen Khon-Tänzer Pichet Klunchun. Es soll allerdings gezeigt werden, wie die beiden Performer sich gerade nicht als binäre Körper voneinander abheben, um sich in Differenz zueinander zu konstituieren, sondern wie diese binäre Anordnung alternative Möglichkeiten der Subjektivierung anbietet. Bel und Klunchun bilden dabei nur *funktional* eine Opposition, um andere Plätze der Subjektwerdung zu eröffnen. Dualität ist in diesem Fall eine Funktion, die konstitutiv eine Leere bezeichnet. Eine Leere, die einerseits beide Tänzersubjekte, sowohl Bel als auch Klunchun, einholt, und die andererseits speziell den Ort von Pichet Klunchun als unbestimmbar markiert. Damit ist die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen der Repräsentation des postkolonialen Subjekts gestellt. Zugleich deutet sich an, welche Folgen diese Unbestimmtheit oder Unbestimmbarkeit für eine Praxis des postkolonialen Theaters hätte.

Die Analyse von *Pichet Klunchun and myself* soll drei Aspekte beleuchten, die in je spezifischer Weise das Verhältnis vom Subjekt und den es bestimmenden Ordnungen beschreiben:

1. Den Namen der Performance und damit verbunden das Verhältnis von Autorschaft und Subjektivität.
2. Den Gebrauch des Bühnenraums als Signifikant der Ordnung des Subjekts und die Frage, wie der Bühnenraum die Tänzersubjekte als spezifische Art von Zeichen konstituiert.
3. Die Szene, in der Bel eine von Klunchun vorgegebene Bewegungsfolge wiederholt und beide dann – scheinbar – als Original und Kopie Khon tanzen. Dabei soll die Beziehung von Choreographie und Subjekt Thema sein, wobei zu zeigen ist, dass an

dieser Stelle die Frage von Postkolonialität und Subalternität zur Debatte steht, und zwar in der Geste des Abbrechens des Tanzes von Seiten Bels.

Zentren der Autorschaft, Zentren des Blicks

Die Bedeutung der Titel von Jérôme Bels Choreographien wurde vielfach beschrieben (unter anderem: Lepecki 2006, 50ff; Siegmund 2012, 41ff.), ist doch das linguistische Spiel von Signifikation, Repräsentation und Autorschaft grundlegend für Bels Arbeiten und deren theoretische Reflexion. Andre Lepecki schreibt dazu: „Bel’s insistence on the power of naming, on the pervasive rustle of language, on syntagmatic games, is particularly significant for dance studies, for his insistences propose for the dancing body an undeniable linguistic materiality [...]“ (2006, 55) Auf die insgesamt dreifache Funktion des Eigennamens geht Gerald Siegmund in Bezug auf jene Performances von Bel ein, deren Titel die Namen der Protagonisten sind (2012, 41). Es handelt sich um *Veronique Doisneau*, *Cedric Andrieux*, *Isabell Torres*, *Lutz Förster* und schließlich *Pichet Klunchun and myself*. Alle drei von Siegmund bestimmten Funktionen – das Sprechen der Titelfiguren aus der ersten Person Singular, ihre Begründung als unter Diskurse unterworfenen Bühnensubjekte wie auch die Objektivierung dieses Subjekts als *Thema* der Choreographien – können auf *Pichet Klunchun and myself* übertragen werden. Jedoch ist zu beachten, dass *Pichet Klunchun* sich in diese Reihe nur mit einer entscheidenden Auslassung eingliedern lässt, denn der Titel wird durch das für den postkolonialen Ansatz entscheidende *and myself* ergänzt.

Diese Wendung impliziert zweierlei: In den anderen benannten Titeln erscheint der Eigenname als fast menetekelgleiche Funktion, die unheilvoll noch vor Beginn der Performance kennzeichnet, dass das auf der Bühne zu zeigende Subjekt immer schon qua Sprache und Benennung in die Ordnung von Gesellschaft und Gesetz eingeschrieben ist. Das bedeutet zwar nicht, dass es darum geht, eine Identifikation herzustellen, denn diese Arbeiten kreisen um die Redefinition der Grenze dieser Ordnung, aber es demonstriert, dass man sich immer vor dem Horizont von Gesetz, Name und Sprache bewegt. Darin liegt auch die dramaturgische Funktion im Sinn der Erwartung von Subjektivierung und deren Änderung auf der Bühne.

Bei *Pichet Klunchun* ist der Fokus anders gelagert. Nicht allein ist es das zu bestimmende Subjekt, das in die Leerstelle von juristischem Namen fällt und gegen diesen sich wehren kann. Pichet Klunchun hat einen *anderen, myself*, einen Partner wie Referenzpunkt in Beziehung zu dem er die einzunehmende Stelle von *Pichet Klunchun* bestimmen muss. Subjektivität entsteht hier vor dem Hintergrund des Gesetzes und der Sprache in der Differenz zu diesem anderen im Titel genannten Ich, zu *myself*. Konstituiert sich der Protagonist *als Solist* zwischen Struktur, Körper und Publikum, so ist die Achse hier zunächst als Horizontale zu denken, die zwischen den beiden Protagonisten verläuft und diese Bindung innerhalb der Sprache zulässt.

Allerdings impliziert die Signifikanz der benannten Subjektstellen sowohl von *Pichet Klunchun* wie auch von *myself* eine Dichotomie, die das horizontale Verhältnis aus der Balance bringt. Es ist eben nicht *Cedric Andrieux, Isabell Torres* oder *Lutz Förster*. Es ist *Pichet Klunchun*. Dies als Titel zu setzen, macht deutlich, dass die auf der Bühne konstruierte Alterität nicht nur auf Körper und Sprache als solche zielt, sondern dass die Perspektive eine außereuropäische, eine globale ist. Der Titel eröffnet der Imagination die Konstruktion von Bildern der Fremdheit. Der Andere ist also *a priori* durch seinen Namen im Titel der Performance thematisch *als Fremder* beschrieben. Dazu sei auch auf die ersten Worte der Performance hingewiesen: Jérôme Bel zu Pichet Klunchun: „Okay, first question: What is your name?“

Pichet Klunchun wird letztendlich gerade deshalb als Fremder identifiziert, weil auf der anderen Seite ein Titelsubjekt mit dem Namen *myself* steht. Dieses *myself* kann als Stelle bezeichnet werden, an welcher einerseits die Autorfunktion aufscheint: Man denkt an dieser Stelle an Bel selbst. Doch muss der Autor als zu besetzende Leerstelle, als *Autorfunktion* betrachtet werden. Und damit schon auf eine Verschiebung der Abhängigkeit der Bühnensubjekte hingedeutet wird, ist dieses *myself* zugleich der Ort, der vom Zuschauer besetzt werden kann: *Myself*, das bin *ich* im Lesen oder Sprechen des Titels. Das bin auch *ich*, der ich mir *Pichet Klunchun* vorstelle als das Fremde, durch das ich *ich selbst* werden kann. Doch das Subjekt, dem auf sich selbst über *Pichet Klunchun* Zugriff geboten wird, greift in die reflexive Leere, denn *myself* ist auch: *mein Selbst*. Wo sprachlich schon getrennt wird zwischen mir und meinem Selbst, zerfällt eine reflexive Schließung des Subjekts –

das sich einholende Denken wird in das Außerhalb des Selbst gesetzt. *Pichet Klunchun* und *mein Selbst* sind leere Bestimmungen, welche die Schizophrenie des Subjektes als sich im Begreifen Begreifendes artikulieren. Hier gilt was Sigmund analog über den doppelten theatralen Blick schreibt: „[Das Theater] installiert [...] ein Subjekt, das sich im begehrten Blick fremd wird, sich aber zugleich entlang dessen Bahn entwirft und verortet. Das Subjekt des Theaters ist ein gespaltenes.“ (2012, 49)

Was verbleibt, sind die binäre Struktur und die Perspektive, die das unbestimmte Subjekt-Autor-Zuschauer-Ich als Ausgangspunkt wählt, von dem aus sich Pichet Klunchun als Fremdbild abzeichnet. Kontextualisiert man das *myself* als Du-und-ich-westeuropäischer-Zuschauer und Pichet Klunchun als den Fremden, der außerhalb dieses Kulturkontextes steht, so ist diese Perspektive eine *eurozentristische*. Das dies jedoch nicht unreflektiert bleibt, sondern als bewusste Setzung deutlich wird, soll im Folgenden gezeigt werden.

Raum der Distanz und Hybridität

Ich möchte nun beschreiben, wie dem Publikum diese eurozentristische Struktur durch die theatrale Raumordnung als Markierung vor Augen geführt wird. Damit möchte ich ein Argument entfalten, das im Folgenden weitergeführt wird, nämlich dass die eurozentristische Position, die in dieser Performance aufscheint, als *Konstruktion* von Eurozentrismus, sprich: als *Konstruktion* eines stereotypen Zugriffs auf das Fremde sichtbar gemacht wird. Dies kann einer Kritik an Bels Performance, wie sie etwa Susan Leigh Foster geäußert hat (2011), eine andere Richtung verleihen.

Über die Bedeutung der gegenseitigen Abhängigkeit von Repräsentation und Raum bei Bel schreibt Lepecki: „Two constant elements in Bel’s work: his use of isolated bodies (even in his group pieces, bodies appear as if wrapped in solipsism), and his interrogation of the architecture of the theatre itself as spatial representative of the isolated and isolating interiority of representation.“ (2006, 49). Distanzierte, isolierte Körper auf Bels Bühnen lassen keinen Schluss auf klare Subjekte zu. Tanztechnik als Subjektivierungsmechanismus, eine räumliche Struktur, in der Subjektivierung seinen Platz findet – diese Kategorien werden von Bel hinterfragt. Muster der Repräsentation werden gebrochen, da die Körper in Isolation als zusammenhangslose wie als je besondere erscheinen. So auch hier: Die Entfernung, die Bel und Klunchun

zueinander auf der Bühne auf ihren Stühlen einnehmen (schätzungsweise vier Meter), ist nicht die eines gewöhnlichen Zwiegesprächs, obwohl sie über Leben, Arbeit und Tanz sprechen, also Themen, die beiden sehr nahe sind. Wird der Dialog als spontaner verstanden, wie es bisweilen in Kritiken zu lesen war – “there isn’t a sign of interpretation, it all looks fresh and honest, nearly genuine“ (Ziemilski 2006) –, so missversteht man die Theatralität dieses Arrangements. Stattdessen sollte von einer spezifischen Ordnung der theatralen Zeichen gesprochen werden, die durch die große Entfernung den Blick auf andere Aspekte freigibt: auf die Relation zwischen blickendem und angeblicktem Subjekt, zwischen Bühne und Publikum und schließlich zwischen europäisch ausblickendem Zentrum und objektiviertem postkolonialem Subjekt. Das Gespräch wird zur Versuchsanordnung, in der Sprache und Körper als Theaterzeichen gegeneinandergestellt werden und in der auch der eurozentrische Blick thematisiert wird. Dazu noch einmal Lepecki: „Bels pieces constantly indicate that both performers and audiences are coextensively trapped in those particularly charged representational machines: language and theatre.“ (2006, 49)

Der Raum, der zwischen Stühlen besteht, der Raum, in dem Bel und Klunchun tanzen, kann in diesem Sinn in Anlehnung an Bhabha als „dritter Raum“ oder auch als „hybrider Raum“ (2000, 5) beschrieben werden, in dem die Beziehung zwischen Kolonist und Kolonisiertem (um bei der Begrifflichkeit Bhabhas zu bleiben) zur Verhandlung stehen. Damit wäre der Raum auf der Bühne als Raum der gegenseitigen Durchdringung gekennzeichnet, in der (post-)koloniale Subjektivität zur Disposition steht, und zwar als theatrale Repräsentation, als *Zeichen des Zeichens* von postkolonialer Subjektivität. Dies wird besonders anschaulich in der schon eingangs erwähnten Szene, in der Bel Klunchuns Khon-Tanz imitiert.

Nachahmen, Verschwinden:

Nachdem die beiden über Biographisches wie auch über Khon-Tanz gesprochen haben, bittet Bel Klunchun, ihm etwas Khon-Tanz beizubringen. Sie stehen nebeneinander, frontal zum Publikum. Klunchun führt Bewegungen aus dem Repertoire des Khon aus, beschreibt diese. Bel macht sie nach, den Blick unsicherprüfend an seinen Partner geheftet. Nachdem einige Bewegungen von Klunchun auf diese Weise zu Bel übergegangen sind, erklärt Klunchun immer weniger; er führt

flüssig eine Sequenz aus und achtet nicht mehr auf seinen Schüler. Bel versucht zu folgen, strauchelt, bricht ab und bedankt sich – mit einer Andeutung von ironischer Höflichkeit – bei Klunchun für diese Lektion. Das Publikum lacht.

Bei der Beschreibung dieser Geste stehen zwei Perspektiven offen: Die eine beschreibt in Bhabhas Sinn diese Nachahmung als produktive Geste. Gabriele Brandstetter sieht hierin „eine der schönsten Szenen“ des Abends. „Differenz“, so Brandstetter, würde hier unmittelbar anschaulich und in diesem Sinn wertvoll und produktiv für die „Verflechtung von Tanzkulturen“ (2008, 17ff.). Die andere Sichtweise wäre, den Akt des Nachahmens als doppelte Aneignung zu bestimmen. Nicht nur erscheint die Darstellung des Khon-Tanzes im Licht des Publikums im Rahmen der Aufführung als exotistisch (Foster 2011), die Nachahmung des Tanzes durch Bel und deren plötzlicher Abbruch aufgrund des Unvermögens, Klunchun weiter zu folgen, verursachen außerdem ein Lachen beim Publikum. Ein Lachen, das von Bel sicherlich nicht nicht intendiert war: Stellt Bel in der Konstellation *Pichet Klunchun und myself* für das europäische Publikum die Identifikationsfigur dar, muss Bels Körper als der Körper des Publikums gelesen werden. Bel spricht im Übrigen selbst davon, *demokratisch* tanzen zu wollen, also so, wie es jeder tun könnte, und stellt damit einen Gegensatz zum trainierten Körper Klunchuns dar. Bels Körper ist unserer und damit die Norm, vor der das Fremde als Abweichung, sogar als das Groteske erscheint, welches umso mehr als Exotisches auf die Performance zurückfährt. Man könnte Foster folgen und konstatieren: „Like the nineteenth century folk dances that fortified classical ballet, revving it up with a veneer of the exotic, Klunchun can only service Bel's radical artistry.“ (203)

Die Überlegungen aus dem letzten Abschnitt zu Raum und Zeichen aufgreifend, möchte ich diese Beobachtung Fosters aufnehmen, jedoch in eine andere Richtung lenken: Man kann die Wiederholung des Khon-Tanzes durch Bel zwar als Aneignung und damit als Besetzung der Position von Klunchun betrachten, die diesem keine Möglichkeit eröffnet, aus sich selbst heraus zu sprechen. Foster: „The performance as a whole [...] makes it impossible to access Klunchun on his own terms.“ (203) Dennoch sollte man dem Abbrechen der Wiederholung eine andere Bedeutung geben: Dieser Abbruch ist als Einspruch gegen das Regime einer fremden Tanztechnik und Kulturtradition zu lesen, die den Körper auf für uns *groteske* Weise formt. Versteht

man in diesem Fall Choreographie als Repertoire von normierenden Techniken, welche die Unterwerfung unter sowie eine Aneignung und Verschiebung von ihren Codes erfordern, und ist es Bel, der sich in dieser Szene an eine bestimmte Technik durch Wiederholung annähert, so wird Klunchun als vermittelnde Autor-beziehungsweise Choreographeninstanz, als Funktionsstelle in einer Struktur durchscheinend – unsichtbar.

Indem das Verhältnis von Bestimmung und Unterwerfung umgekehrt wird (Klunchun bestimmt als *Norm* Bel), verschwindet Klunchun als individuelles *Subjekt*, und wird zum Inbegriff der symbolischen Ordnung, zum radikalen Anderen, der für Bel zur choreographischen Machtinstanz wird. Wir können sagen, er hat also nicht nur keine Möglichkeit, aus sich heraus zu sprechen, sondern mehr noch: er wird tatsächlich *abwesend*.

Subalternität als Notwendigkeit

Natürlich muss betont werden, dass diese *Abwesenheit* Klunchuns eine theoretische Volte darstellt, die als Konstruktion sichtbar bleiben sollte. Diese Konstruktion jedoch erlaubt es, einen Blick auf die Diskurse zu werfen, die in der Tanzperformance zur Debatte stehen. Gayatri Spivak schreibt in ihrem Essay *Can the subaltern speak?* im Rückgriff auf Derrida vom „Problem des europäischen Subjekts, das einen Anderen zu produzieren sucht, der ein Drinnen und damit den eigenen Subjektstatus zu festigen erlaubt.“ (2008, 70) Sie beschreibt das Begehren, „etwas zu bewahren, das paradoxerweise sowohl unaussprechlich als auch nicht-transzendental ist.“ Weiter schreibt sie: „Im Zuge der Kritik an der Produktion des kolonialen Subjekts wird dieser unaussprechliche, nicht-transzendente (‚historische‘) Ort durch das subalterne Subjekt besetzt.“ (70) Das subalterne Subjekt ist eines, das – wie der Titel ihres Essays andeutet – nicht sprechen kann, genauer: dem die Möglichkeitsbedingung der Artikulation nicht gegeben ist, da es immer nur als das radikal fremde erscheint, das somit keinen Sprechakt in einem gemeinsamen Diskurs durchführen kann.

Pichet Klunchun nimmt – um auf Bels Performance zurückzukommen – diese Position des subalternen Subjekts ein. Er verschwindet als abwesende Struktur hinter dem sich vor diesem Grund als europäisches Autor-Zuschauer-Subjekt konstituierenden Bel. Er ist zwar noch anwesend, das heißt schlicht, dass er auf der Bühne steht, wird aber

paradoxerweise abwesend gemacht, wird nicht-sprechend *unaussprechlich*. In diesem Sinn ist er nicht das *unterdrückte* Subjekt, das Foster in ihm sieht. Klunchun ist ein *subalternes* Subjekt, da er außerhalb außerhalb der Möglichkeit seiner Repräsentation steht. Ein Subjekt, das verschwunden ist, während es da war, das abwesend anwesend ist. Dies ist das öffnende, (selbst-)kritische Moment der Aufführung, das die Bedingungen der Abhängigkeit vom Fremden und Eigenen aussetzt und gleichzeitig den Blick auf den Diskurs des Subalternen freimacht. Ganz im Gegensatz zu Foster, die *Pichet Klunchun and myself* aufgrund seines Exotismus ablehnt, möchte ich behaupten, dass die Wendung über den Exotismus hinaus zur Subalternität der Performance ihren Wert verleiht. Ist das Theater der Ort, der Repräsentation zeigt, so macht es auch die Unmöglichkeit von Repräsentation sichtbar. Das Subalterne hingegen auf der Bühne zur Sprache kommen zu lassen, würde die Mechanismen, die das Subalterne konstruieren, verschleiern. Die Tatsache, dass Pichet Klunchun im Dialog mit Bel immer wieder die Sprache verliert und im eurozentrischen Blick verschwindet, kann somit als Versuch verstanden werden, die Strukturen der Herstellung von Subalternität ästhetisch offenzulegen.

Abschließend ließe sich schlussfolgern, dass interkulturelle Theaterproduktionen immer mit einer gewissen strukturellen Unmöglichkeit konfrontiert sind, das fremde außereuropäische Subjekt zu repräsentieren und es aus dem Blick des Zuschauers zu lösen, der ebendieses *Fremde* begehrt und es damit exotisiert. Eklektizismus wie Universalismus waren nach Regus Modi, mit dem Fremden umzugehen, welche die Strukturen der (post-)kolonialen Mechanismen nicht hinreichend reflektierten. Das Fremde wurde einer Negierung oder utopischen Integration unterzogen und somit verleugnet wie exotisiert. Durch die Öffnung des Diskurses des Subalternen erscheint die Möglichkeit, ebendiese Strukturen zur Disposition zu stellen. Das Theater kann hierdurch zum Ort werden, an dem die Politik des subalternen Subjekts und die Problematik der Repräsentation des Fremden verhandelt werden können.

Referenzen

- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Brandstetter, Gabriele: „Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel.“, in: Weiler, Christian/Roselt, Jens/Risi, Clemens (Hg.): *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*. Berlin 2008, 16-28
- Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung des Fremden.“, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung, Körper, Sprache*. Tübingen 1995, 156-242
- Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York 2011.
- Kerner, Ina: *Postkoloniale Theorien zur Einführung*. Hamburg 2012.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York 2006.
- Regus, Christine: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld 2008.
- Siegmund, Gerald: „Theater und Subjekt.“, in: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael/Pfahl, Julia/Volz, Dorothea (Hg.): *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld 2012, S. 41-55.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien 2008.
- Ziemilski, Wojtek: „Jérôme Bel by Pichet Klunchun by Jérôme Bel.“ New Art. Notes on installation art, performance, theater, cinema, painting, sculpture, digital art and more. 2006. <http://new-art.blogspot.com/2006/06/jerme-bel-by-pichet-klunchun-by-jerme.html> . (Letzter Zugriff 02.09.2025)
- Die Analyse von Jérôme Bels Pichet Klunchun and myself beruht auf einer Videoaufzeichnung gefunden auf: http://www.ubu.com/dance/bel_pichet.html

Kühling, Jan-Tage: „Subalternität als Notwendigkeit – Jérôme Bels Pichet Klunchun and myself“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theôria* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 51-62, DOI 10.21248/thewis.5.2014.60