

Gabriele Gierz

„Tanzkunst im Alter“ – Überlegungen und Erfahrungen beim Praktizieren von Tanzkunst mit alten Menschen

Tanz ist immer noch ein Terrain für junge Menschen. Es gibt kaum feste Tanzkompanien, deren Mitglieder im Schnitt älter als 40 Jahre alt sind. Und auch innerhalb der verschiedenen „Tanzszenen“ treten alte Menschen als Tanzkünstler selten an die Öffentlichkeit. Das Verständnis, was eine Tänzerin¹ ausmacht, ist gemeinhin stark an traditionellen Konzepten von körperlicher Leistungsfähigkeit orientiert, wie etwa ein durchtrainierter oder dehnbarer Körper oder die Aneignung und souveräne Beherrschung tänzerischer Techniken. Tänzerische Ästhetik scheint ohne einen speziell ausgebildeten Körper kaum vorstellbar und mit einem alten Körper eher fraglich. Nicht von ungefähr ist die professionelle „Lebenserwartung“ eines Bühnentänzers sehr niedrig und nicht ohne Grund erfüllt der Gedanke ans Altern die jeweils aktive Generation von Tänzern schon sehr früh mit Schrecken.

Seit mittlerweile sieben Jahren choreografiere ich Tanzstücke mit dem *My Way-Ensemble*, einer festen Kompanie mit Tänzern im Alter zwischen 65 und 85 Jahren. In einem Arbeitsprozess, der darauf beruht, dass sich die Tänzerinnen körperlich, mental und seelisch in die Proben einbringen, entstehen Stücke, die einen tiefen Einblick in die Lebenswelt, die Themen und die Körperlichkeit von alten Menschen geben.² Das Ergebnis ist Kunst, die von jenen traditionellen Seniorenaufführungen weit entfernt angesiedelt ist, in denen die persönliche Ausdrucksabsicht der Akteure im Vordergrund steht und deren Anspruch nicht darüber hinaus geht, den Mitwirkenden eine Plattform für eigene Anschauungen und Umstände zu bieten. Die Stücke des *My*



Zeitraffer. Szene aus „Ahn...“ (Foto: Alexandra Heneka)

Way-Ensembles hingegen sind durchaus auch von den Biografien und der Erfahrung der Tänzerinnen gespeist, beschränken sich jedoch nicht auf eine autobiografische Selbstreflexion. Die Themen sind so gewählt, dass sie nicht nur für die Beteiligten und deren Angehörige interessant sind, sondern auch für ein größeres Publikum. Die daraus entstehenden Fragen und deren Antworten sind Gegenstand weiterer Nachforschungen, die im Prozess der Stückentwicklung wiederum in tänzerische Bilder übersetzt und auf eine Weise abstrahiert werden, dass man sich als Zuschauer in ihnen wieder erkennen und selbst darin gespiegelt sehen kann.

Die Tanzarbeit mit „alten“ Menschen bricht radikal mit gängigen Sichtweisen auf Tänzer, sehenswerte Körper und auf das Alter. Die Auseinandersetzung mit der besonderen Körperlichkeit, der psychischen und sozialen Konstitution alter Menschen und dem damit einhergehenden einzigartigen Ausdruckspotenzial stellt sowohl die geltenden Paradigmen in Bezug auf das Altern in Frage, als auch das Selbstverständnis von Tänzerinnen und den ästhetischen Diskurs im zeitgenössischen Tanz. Zur Disposition steht Altern allgemein, der soziale Kontext, in dem Altern stattfindet, eigene subjektive Vorstellungen von Alter und auch das Altern als Tänzer, das sich in der Regel schon sehr früh manifestiert.

1 In der Folge wird der Begriff ‚Tänzerin‘ oder Tänzer alternierend verwendet und schließt immer beide Geschlechter ein.

2 Inzwischen arbeiten wir an ZAPP!, der vierten abendfüllenden Tanzperformance über innere „Programme“ und das Ändern von Denkgewohnheiten.



Ich Ich Ich. Szene aus „Amenen...“ (Foto: Alexandra Heneka)

Tanz mit Senioren bietet ein reiches Potenzial an Inspiration für die Gestaltung von Choreografien, wenn diese maßgeblich auf den Möglichkeiten der langjährigen Erfahrung der Tänzer und ihren gealterten Körpern aufbauen. In einem zweiten Abschnitt möchte ich deshalb auf choreografische Verfahren mit alten Tänzern eingehen. Hier sollen - aus der Perspektive meiner Erfahrungspraxis - wichtige Aspekte hinsichtlich der Pädagogik, der tänzerischen Formensprache und der Semantik der Choreografie eingehender vorgestellt werden.

Untersucht werden folgende Fragen:

1. Ab wann ist man „alt“? Welche Auswirkung haben gesellschaftliche Vorstellungen von Alter auf unser Tanzverständnis?
2. Wo findet der alte Tänzer im zeitgenössischen Tanz seinen Platz? Denn auch dort kommt er immer noch kaum vor, obwohl normative ästhetische Vorstellungen von Schönheit im Tanz in vieler Hinsicht demontiert wurden und es schon lange nicht mehr darum geht, schöne Körper und deren Virtuosität vorzuführen.
3. Welche tanzpädagogischen Vermittlungskonzepte sind in der Arbeit mit alten Tänzerinnen sinnvoll? Die didaktischen Entscheidungen und methodischen Vorgehensweisen, die hier zum Einsatz kommen, erfordern eine besondere Sensibilität aufgrund der tanztechnischen Einschränkungen von alten Körpern. Sie können angesichts der Lebensphase, in der sich die Tänzer befinden, nicht mehr darauf ausgerichtet sein, sie für die Umsetzung der Ideen von vielen verschiedenen Choreografinnen mit unterschiedlichen Stilen und „Handschriften“ auszubilden.
4. Welche Herausforderung stellt die tänzerische Arbeit mit alten Menschen an die Entwicklung der Formensprache? Dadurch, dass die individuelle Körperlichkeit von alten Tänzern sehr ausgeprägt ist, ja sogar einem uniformen Einsatz bis zu einem gewissen Grad Widerstand leistet, bietet ihre Bewegungssprache eine Fülle von nichtkonventionellen Prägungen, die allerdings individuell in der Arbeit herausgearbeitet und differenziert werden müssen.
5. Inwiefern wird die choreografische Bedeutungsebene bestimmt von den Körpern der Tanzenden, die aufgrund der langen Lebenszeit einen ganz spezifischen Ausdruck und somit eine besondere Wirkung auf der Bühne haben?

1 Alle wollen es werden, keiner will es sein. Altersbilder und ihr Einfluss

Ab wann ist man „alt“? Macht sich das Alt-Sein am biologischen Lebensalter fest, an der Erscheinung, an der Eigenwahrnehmung oder verläuft die Grenze zum Alt-Sein mit dem Ausscheiden aus der Erwerbsarbeit? Was zeichnet Alt-Sein aus?

Auffallend sind auch die Unsicherheiten in der Benennung für Menschen ab 60 Jahre, die sich in unterschiedlichen Euphemismen ausdrücken - die Begriffe reichen von „Senioren“ über „Silversurfer“ bis zu „Golden Ager“.³ Zwischen 60 und 90 Jahren liegen zwei Generationen, trotzdem werden sie häufig alle in einen Topf, den „Seniorentopf“ geworfen.

In der Arbeit mit dem *My Way-Ensemble* gewann ich jedoch den Eindruck, dass die Tänzerinnen ausgesprochen verschiedenartig sind – in Bezug auf Lebenseinstellungen, Vorlieben und Vitalität – und gelangte zu der Erkenntnis, dass die Lebensphase ‚Alter‘ sich vor allem durch Heterogenität und eine zunehmende Differenzierung der Interessen auszeichnet. Je länger ein Mensch lebt, desto mehr Entscheidungen hat er getroffen, desto mehr Türen haben sich hinter ihm geschlossen und desto individueller, eigenwilliger und ‚spezieller‘ ist er geworden. Entsprechend wundert es nicht, wie verschieden auch die körperlichen Verfassungen der Tänzer im *My Way-Ensemble* sind, und dies nicht zwingend proportional zum Alter. So hat etwa die Älteste eine Kraft und eine Beweglichkeit, um die sie andere, die 10 Jahre jünger sind, offen beneiden.

Das Älterwerden ist ein von der Geburt bis zum Tod verlaufender Prozess, der uns alle betrifft.⁴ Dennoch: Alt sind immer nur die anderen.

3 Ich bevorzuge für meine Tänzer die Bezeichnung „Tänzer mit Lebenserfahrung“ statt ‚alte Tänzer‘ - das klingt respektvoller und trifft den Sachverhalt sehr gut. Da dieser Begriff aber zu wenig akzentuiert ist und es in diesem Beitrag explizit um das Alter der Tänzer geht, verwende ich hier dennoch „alte Tänzer“.

4 Vgl. Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (2010). Eine neue Kultur des Alterns. Altersbilder in der Gesellschaft. Erkenntnisse und Empfehlungen des Sechsten Altenberichts. Berlin.
In dieser Broschüre wird Alter in Bezug zu den verschiedenen Lebensbereichen untersucht. Interessanterweise kommt der Bereich Kunst darin überhaupt nicht vor.



Zwiespalt. Szene aus „Ahnen...“ (Foto: Alexandra Heneka)

Mir selbst fällt nur in bestimmten Zusammenhängen auf, dass ich nicht mehr 25 bin, und ganz ähnlich definieren sich die Tänzerinnen des *My Way-Ensembles* und auch alle anderen Tänzer in meinen „Tanztrainings 55plus“ nicht über ihr Alter.

Altern verläuft gesundheitlich-medizinisch, sozial und psychisch sehr unterschiedlich. Und zu keinem Zeitpunkt war der Mensch mit derart widersprüchlichen Altersbildern konfrontiert wie heute. Trotz der vielen agilen, glücklich lächelnden Senioren in der Werbung ist der Begriff „Alter“ immer noch überwiegend defizitär belegt, verbunden mit der Angst vor körperlichen Einbußen und mentaler Vergesslichkeit



Feld der Samen. Szene aus „Ahnen...“ (Foto: Alexandra Heneka)

und sozialen Verlusten. Genau hier setzen viele Tanz- und Bewegungsangebote für Menschen ab 60 an, die sich als Prophylaxe verstehen gegen sog. „Alterserscheinungen“ und als Strategie der Abwehr von einer möglicherweise drohenden Isolation und Vereinsamung.

Der aktuelle Diskurs über Alter wird überwiegend von jenen initiiert und geprägt, die selbst noch im Berufsleben stehen, also noch nicht direkt betroffen, sich jedoch des kommenden Dilemmas bewusst sind. „Gesellschaftliche und kulturelle Teilhabe“ sind Schlüsselbegriffe eines Diskurses, deren tendenziell inflationärer Gebrauch gelegentlich einen gönnerhaften Beigeschmack erhalten kann, als ob man „Bedürftigen“ oder „Unterprivilegierten“ etwas abgeben würde. Impliziert wird, dass alte Menschen nur etwas „haben“ wollen, und nicht auch etwas zu „geben“ haben.

Was das sein könnte, erschließt sich, wenn man Altern als fortlaufende Entwicklung und permanente Veränderung versteht, und man einem ausschließlich defizitär-fatalistischen Verständnis ein differenzierteres Modell entgegensetzt.⁵ Versteht man Altern als einen zyklischen Vor-

⁵ Vgl. Lang, Martin und Pinquard 2012, S.31.

gang, indem sich Phasen – wiederholend und aufeinander aufbauend – ablösen, wird Altern zu einem Prozess, in dessen Verlauf ein Schatz an Erfahrungen und ein Reichtum an Wissen entstehen kann, der ermöglicht, die daraus gewonnene ‚Weisheit‘ anderen Menschen zur Verfügung zu stellen.

„Alter“ kann der Lebensabschnitt sein, in dem man die Zeit hat, endlich das zu tun, nach dem man sich während des Arbeitslebens immer gesehnt hat: sich aus dem „System der Gehetzten“ zu verabschieden, seine ganz persönlichen Interessen zu verfolgen und sich dem Geheimnis der Muße zu widmen.⁶

Mit dieser Perspektive verliert der potenzielle Schrecken vor dem eigenen Altern seine Schärfe und es wird deutlich, dass die tänzerische Praxis in dieser Lebensphase etwas anderes sein kann als lediglich ein „Gegenrudern“. Tanzen ermöglicht den Tanzenden die Erfahrung der Selbstwirksamkeit⁷. Indem die Tänzer sich mit ihrer spezifischen Erfahrung und ihrer Körperlichkeit einbringen in einen tänzerisch-kreativen Prozess und sich mit den in der Tanzarbeit angesprochenen Themen auseinandersetzen, erfahren sie eine intensive körperliche, soziale und kulturelle Teilhabe, die erfüllt. Und genau darin liegt auch das, was sie anderen zu geben haben, ihre „Teilgabe“⁸: Durch die öffentlichen Auführungen machen die Tänzerinnen das Ergebnis der Auseinandersetzung mit ihrer Körperlichkeit und den künstlerisch-performativen Verfahren transparent. Dadurch, dass man alte Menschen auf diese Weise – mit Präsenz und beeindruckender Bewegungsqualität – auf der Bühne zu sehen bekommt und indem sie einen Blick gestatten auf die Stärke, aber ebenso auf die Verletzlichkeit von „Alter“, profitieren auch die Zuschauer.

⁶ Vgl. Schnabel 2010, S. 191-200.

⁷ Vgl. Hüther 2012, S. 133-136.

⁸ „Teilgabe meint, dass jedes Mitglied einer Gesellschaft seinen Beitrag zur Gestaltung des gesellschaftlichen Miteinanders in allen Fragen, die sein Leben betreffen, leisten kann. Teilnahme ist dagegen der Anspruch, bei der Verteilung des sogenannten großen Kuchens seinen Teil abzukriegen“

M. Gronemeyer – zitiert nach Thomas Klie, Powerpoint Präsentation zum Seniorentag 2012, München. Teilhabe und Teilgabe. Neue Bilder selbst- und mitverantwortlichen Lebens im Alter. Zugriff am 20.1.2014 unter http://www.stmas.bayern.de/imperia/md/content/stmas/stmas_internet/senioren/klie_teilhabe_und_teilgabe.pdf

2 Wo findet der alte Tänzer seinen Platz? Fragen der Ästhetik im zeitgenössischen Tanz mit Alten

„Den zeitgenössischen Tanz charakterisieren Diffusionen heterogener Tanzstile und choreografischer Verfahren. Bislang getrennte Entwicklungslinien und Sparten im Tanz (z.B. Klassischer Tanz, Moderner Tanz, Postmodern Dance, Tanztheater) verästeln sich und assimilieren sich multidisziplinär. Der zeitgenössische Tanz entzieht sich deshalb einer kategorisierenden und historisch eindeutigen Einordnung. Er äußert vielmehr eine Haltung zur Bewegung, die den kontinuierlichen Wandel von Form und Denken als sein eigentliches Wesen begreift. Aus dieser Haltung resultiert ein äußerst hybrides und sich beständig veränderndes Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes.“⁹

Alles ist also möglich im zeitgenössischen Tanz, und somit wäre er theoretisch das ideale Terrain für „Alte“. Trotzdem sind aber unter den erfolgreichen Produktionen in den letzten Jahren kaum ältere Tänzer zu sehen. Bei aller Pluralität von Tänzern, Tanzstilen und Ausbildungswegen – tatsächlich beachtet werden hauptsächlich zwei Produktionsansätze: Arbeiten, die eine Reduktion des Tanzes bis fast zum Nichttanz durch konzeptionelle und performative Formen anstreben und Choreografien, deren Ästhetik sich durch die extreme Beweglichkeit, die athletisch-artistische Höchstleistungen der Tänzer und ihre Reaktionsfähigkeit auf Unvorhergesehenes auszeichnet.¹⁰ Die hier erforderliche rasante mentale und physische Umsetzung von Handlungsanweisungen oder verabredeten Improvisationsstrukturen hat zur Folge, dass sich professionelle Tänzer oft schon mit Anfang Dreißig beruflich völlig neu orientieren müssen.¹¹ Tanz, verstanden nicht als Kunstform, sondern als Hochleistungssport, kann auf Dauer körperlich nicht durchgehalten werden. Aber auch unabhängig davon, wie leistungsfähig die Tänzerinnen tatsächlich noch sind – oder ob sie innerhalb einer Tanzkompanie oder in einem Theater fest angestellt sind oder freiberuflich in verschiedenen Produktionen tanzen – ab einem bestimmten Alter wird es für sie in der Regel schwer, ein Engagement oder eine Arbeitsmöglichkeit zu finden. Warum ihr Berufsleben als Tänzer zu Ende sein muss, in einer Zeit, in der sich andere gerade

9 Vgl. Clavadetscher 2007, S.11.

10 Zum ersten Produktionsansatz vgl. ebd., S.9.

11 Vgl. Simmel 2009, S.194.

beruflich etablieren, und in dem sie genau genommen hinsichtlich ihrer tänzerischen Kompetenzen und Ausdrucksmöglichkeiten auf der Höhe ihrer Kunst stehen, scheint niemand wirklich hinterfragen zu wollen. Die Fähigkeiten dieser ‚alten‘ Tänzer finden zwar eine verbale Würdigung, trotzdem werden sie aber offensichtlich in der professionellen Tanzwelt nicht mehr gebraucht. Den solchermaßen ‚ausgemusterten‘ Tänzer werden andere Einsatzorte und berufliche Alternativen empfohlen, die sie sich aber selbst erst noch erschließen müssen.¹²

„Wenn Tänzer ihre aktive Karriere beenden, so nehmen sie ihre über Jahre trainierten Fähigkeiten mit in eine Gesellschaft, die immer mehr Wert legt auf Kreativität, Spontaneität, Disziplin und Ausdauer. Tänzer, die sich einbringen im Formulieren dessen, was uns bewegt. Die gelernt haben, sich auszudrücken. Und die Kommunikation als wesentlichen Teil unseres Menschseins in ihrer Kunst praktiziert haben. Dieses Potential darf nicht ungenutzt bleiben. Fördern wir sie mit all unseren Kräften. Und engagieren wir uns für unsere Tänzer, um uns auch für unsere Gesellschaft zu engagieren.“

John Neumeier, Kuratoriumsvorsitzender der
Stiftung TANZ-Transition Zentrum¹³

„Community Dance“, eine in den letzten Jahren innerhalb des zeitgenössischen Tanzes entstandene Plattform für engagierte und begabte Amateure aus verschiedenen gesellschaftlichen Milieus und sozialen Gruppen – und aus der auch meine Arbeit mit dem *My Way-Ensemble* erwachsen ist – bietet in Bezug auf das Alter eine erfreulichere Perspektive. Tanzinteressierte – und bei meinen Projekten ganz explizit Menschen ab 55 – bekommen hier die Gelegenheit, unabhängig von bereits erworbenen tänzerischen Leistungskriterien Tanzperformances in einem professionellen Rahmen für die Bühne zu entwickeln und zu zeigen. Community Dance-Projekte balancieren häufig auf dem Grat der Semi-Professionalität, denn die Grenze zwischen professionellen Tänzern und tanzbegabten Amateuren kann – unabhängig vom Alter – durchaus fließend verlaufen. Die Antwort auf die Frage, ob man sich bei der Bühnenspräsentation mit „Alten“ nicht eher im Feld einer zum Kunstwerk dekla-

12 Die Stiftung TANZ-Transition Zentrum Deutschland fördert und unterstützt Tanzschaffende bei ihren beruflichen Übergangsprozessen.

13 Zugriff am 4.1.14 unter <http://stiftung-tanz.com>.



Ahnengewebe. Szene aus „Ahnen...“ (Foto: Alexandra Heneka)

rierten „Sozialarbeit“ bewegt, hängt von der Arbeitsweise der jeweiligen Tanzkompanie und der Qualität und Intention der Aufführung ab. Meiner Erfahrung nach kann und soll eine tänzerische Darstellung mit alten Menschen durchaus professionellen Ansprüchen gerecht werden.

Im Gegensatz zu der dürftigen finanziellen Ausstattung und der niedrigen medialen Aufmerksamkeit wird in der Tanzarbeit mit älteren Menschen ein reiches ästhetisches Potenzial ausgeschöpft, das in der professionellen Tanzwelt aussortiert ist und deshalb auf der Bühne nicht mehr in Erscheinung tritt.

Ästhetik versteht sich als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“, sie stellt Fragen sinnlicher Wahrnehmung ins Zentrum – unter Einbeziehung der Erkenntnisse der Evolutionsbiologie, der Psychologie und der modernen Kommunikationswissenschaften.¹⁴ Mit Laurence Louppe ließe sich die Geschichte der choreografischen Kunst so denken, dass sich deren Ästhetik in erster Linie nicht durch Verfahren der Gestaltung, also durch formale Entscheidungen oder schöpferische Grundsatzzentscheidungen weiterentwickelt hat, sondern dass sie vielmehr „in

14 Vgl. Thomsen 2006, S.3.

Bezug auf (sichtbare und unsichtbare) Entscheidungen für Körperzustände“ konstruiert wird.¹⁵ Louppe stellt die Frage, ob in der zeitgenössischen Choreografie, in der die Körper der Tänzer häufig zwischen den verschiedensten Zuständen hin und her wechseln, nicht zugunsten einer „Poetik der ‚Indifferenz‘“ so getan würde, „als gäbe es eine Versöhnung oder Verdrängung der Frage: „Was für ein Körper?“¹⁶

Genau das ist beim Tanz mit Alten so beeindruckend: Die Körper sind, was sie geworden sind. Sie lassen kaum Uniformität zu, im Gegenteil: Lebenserfahrung und Lebenseinstellung haben sich im Körper individuell eingeschrieben und wirken unabhängig von der Bewegungsauswahl oder von choreografischen Inszenierungen. Der alte Körper hat an sich, aufgrund seines Alters, eine ganz besondere, immanente Ausdrucksqualität, zu sehen ist sie an der Mimik, den Falten und der Haltung, die sich aus dem gelebten Leben entwickelt haben und sich kontinuierlich verändern oder weiter festschreiben.

Natürlich haben auch alte Tänzer die Fähigkeit, zwischen einer Vielfalt von Körperzuständen zu wechseln, allerdings ist der alte Körper nicht unbegrenzt wandlungsfähig. Der Körper selbst wird vielmehr zur Metapher eines Wandels, der sich in langen Jahren vollzogen hat, und so bekommt die Flüchtigkeit, als ein wesentliches Attribut von Tanz einen Ort, der sie augenscheinlich und in gewisser Weise nachvollziehbar macht.

Wir sind alle ständig mit Vergänglichkeit und Veränderung konfrontiert. Wenn wir alten Menschen beim Tanzen zusehen dürfen, erleben wir eine „innere Schönheit“, die die vergängliche äußere Schönheit ablöst. An deren Stelle tritt eine Kraft, auch durchaus eine Leistungsbebereitschaft, die unsere menschlichen Werte, unser Unterworfen-Sein unter das Zyklische und Universelle nicht ausgrenzt, sondern zum Thema macht und in seiner ganzen Brillanz darstellt – die Pracht des Alters wird freigelegt! Dadurch, dass das behutsame Eingehen auf die körperlichen Veränderungen, die jeder von uns an sich kennt, in den choreografischen Prozess einbezogen wird, entsteht eine ganz spezielle Dynamik. Gebrechlichkeit oder Einschränkungen werden nicht geleg-

15 Vgl. Louppe 2009, S.63-64.

16 Vgl. ebd., S.63.

net, sondern angenommen und übersetzt in ein lustvolles Ausprobieren dessen, was möglich ist. Es inspiriert, alte Menschen zu sehen, die Handlungen vollziehen oder sich auf eine Weise bewegen, die man sonst weder auf der Bühne noch im Alltag sieht und die man ihnen nicht zugetraut hätte.

Die Überwindung von vermeintlichen Grenzen macht Mut: ein Sieg der Unvoreingenommenheit, des Sich-Einlassens über das vermeintlich Nicht-Machbare bei gleichzeitiger Akzeptanz dessen, was ist. Und letztlich ist es genau diese Ambiguität, die die Echtheit ausmacht, und die berührt: Ein alter Mensch, der nicht so tut, als ob er noch jung wäre, sondern der die wunderbare Mischung zeigt, die sich in der Verbindung von Annehmen der vorhandenen Gegebenheiten und Verfolgen der eigenen Interessen und Utopien ergibt.

Choreografische Verfahren – Was macht unsere Arbeit aus?

Ich möchte im Folgenden zunächst meine allgemeine Arbeitsweise skizzieren, um dann auf die besonderen Voraussetzungen, die sich durch das Alter der Tänzer ergeben, einzugehen. Insbesondere wird vorgestellt, inwiefern sich diese auswirken auf

- die Methodik innerhalb des Probenprozesses,
- die Formensprache und das choreografische Material,
- die Bedeutungsebene der Choreografie.

Arbeitsweise

Zu Beginn der Arbeit an einer Tanzproduktion mit dem *My Way-Ensemble* steht neben dem Thema für das Stück immer auch die gedankliche Visualisierung der Tänzer: Ich vergegenwärtige mir ihre Persönlichkeit, ihre Körper, wie sie sich bewegen, ihre Eigenheiten, ihr „Wesen“. Auch wenn die Gestaltung der Stückkonzeption bei mir liegt, sind die Tänzerinnen der wichtigste Ausgangspunkt für meine choreografischen Ideen. Ich gebe das Thema des Stückes vor und bringe choreografische Vorgaben in den Prozess, und aus der daraus entspringenden inhaltlichen, emotionalen und körperlichen Auseinandersetzung erwächst ein Fühlen und gedankliches Durchdringen des Themas, auf dem sich die weitere Arbeit aufbaut. Letztlich entsteht die gesamte Choreografie in einem permanenten Prozess, in dem meine künstlerische Vision,

meine Sensibilität hinsichtlich des vorhandenen Potenzials und das, was die Tänzerinnen einbringen, d.h. wie sie meine Vorschläge umsetzen bzw. „verkörpern“, ineinandergreift.

Mein Arbeitsansatz ist zunächst biografisch. Neben Interviews mit den Tänzern zum Stückthema gibt es während des gesamten Arbeitsprozesses regelmäßig Feedbackrunden und Diskussionen. Die Impulse und Reaktionen der Tänzer, die in diesen Diskussionen zu Tage treten, inspirieren mich zu konkreten Bewegungsaufgaben und Improvisationsstrukturen. Meine wichtigste Aufgabe zu Beginn ist zuzuhören, zuzuschauen, und ein Gefühl für das Geschehen im Tanzstudio zu bekommen. Wie gehen die Tänzer mit der Aufgabenstellung um, welche Lösungen werden (nicht) gewählt, entsteht dabei etwas Überraschendes? Aufgrund der daraus gewonnenen Erkenntnisse entwickle ich dann im Lauf des Arbeitsprozesses zunehmend komplexe Handlungsanweisungen und Tanzsequenzen, die sich schließlich zu ganzen Szenen verdichten und auf deren Basis letztlich die gesamte Choreografie entwickelt wird.



Auftauchen. Szene aus „Ahnen...“ (Foto: Alexandra Heneka)

Zu Beginn einer Produktion ist das Training sehr offen, spielerisch und wenig ergebnisorientiert. Ich arbeite mit einer Kombination verschiedener Methoden, die den Rahmen schaffen, in dem die Tänzer sowohl ihren eigenen Vorlieben folgen als auch neue tänzerische Fertigkeiten und neue Techniken für sich erarbeiten können. Das Spektrum reicht von einem Warm-up mit festgelegten Bewegungsabfolgen über Trainingseinheiten strukturierter Improvisation (in der sich die Tänzer kontinuierlich bewegen und dabei auf verbale Anregungen oder imaginierte Bilder reagieren) bis zu vorgegebenen Schrittkombinationen im Raum. Es folgen Improvisation-Scores, die im „Performance-Modus“ getanzt werden, in Verbindung mit konkreten choreografischen Sequenzen, sowie Ensemblearbeit und ein Präsenztraining.

Im weiteren Verlauf orientiert sich die Tanzarbeit zunehmend an den Erfordernissen der Produktion, und es erfolgt eine allmähliche Verschiebung von einer ergebnisoffenen zu einer produktionsorientierten Arbeitsweise, die schließlich auch zeitlich wesentlich aufwändiger wird: Während der Intensivphase in den letzten drei bis vier Wochen vor einer Premiere arbeiten wir täglich mindestens acht Stunden.

Diese Arbeitsweise entspricht durchaus der einer typischen professionellen choreografischen Arbeit im zeitgenössischen Tanz. Das Ungeöhnliche daran ist, dass ich diese Prozesse mit Menschen ab 65 durchlaufe. Dennoch: aufgrund der besonderen Situation des Alters, der spezifischen Körperlichkeit, der konditionellen Verfassung und der Persönlichkeit der Tänzer ergeben sich ganz bestimmte Anforderungen, Notwendigkeiten und Charakteristika, die ich im folgenden ausführlicher darlegen möchte.

3 Methodik innerhalb des Probenprozesses

Pädagogische und ästhetische Ansätze sind ineinander verzahnt und das Körperverständnis eines Künstlers ist kaum von dessen ästhetischen Grundannahmen zu trennen. In meiner Arbeit ist das „Menschliche“ genauso wichtig wie das „Künstlerische“¹⁷, und mein pädagogischer An-

17 Vgl. dazu Claus Tiedemann, der Kunst definiert „als ein Tätigkeitsfeld, in dem Men-



Schräges Menuett. Szene aus „Ahnen...“ (Foto: Alexandra Heneka)

satz ist geprägt davon, „Körper, Bewusstsein und Kultur“ miteinander zu verbinden im Sinne der Soma-Ästhetik.¹⁸

Alte Tänzer sind keine Schüler oder Studenten, sondern kommen in den Arbeitsprozess als profilierte Persönlichkeiten mit in vielen Jahren gereiften Standpunkten. Sie müssen nichts mehr (in Bezug auf eine potenzielle Karriere) erreichen, sind aber hoch motiviert durch den Wunsch, sich „soma-ästhetisch“ zu erfahren und zu erkennen.¹⁹

Ich verstehe mich als Moderatorin, die einen Raum schafft für die körperliche und gestalterische Einbindung der Tänzer in den gesamten

schen sich aufgrund ihrer Begabungen, Fähigkeiten und Fertigkeiten bemühen, ihre Gefühle und Gedanken durch ein selbst geschaffenes Werk oder durch eine Handlung auszudrücken“.

Zugriff am 8.1.2014 unter <http://www.sportwissenschaft.uni-hamburg.de/tiedemann/documents/kunstdefinition.html>.

18 Die Verbindung von Körpererfahrung und Bewusstsein sind in der Soma-Ästhetik das grundlegende Erfahrungspotenzial, auf dem Veränderungen stattfinden und unbewusste Verhaltensmuster wahrgenommen werden können (Vgl. dazu Drews 2009, S.3):

„Das ‚wirklich‘ Menschliche kann nur erreicht und verbessert werden im Rahmen einer Ausbildung, die Körper, Bewusstsein und Kultur miteinander verbindet.“

19 Vgl. Land 2012, S. 252.

künstlerischen Prozess und weniger als Choreografin, die ihre Tänzer in erster Linie als „Körpermaterial“ benutzt, um die eigenen Ideen und Konzepte möglichst perfekt umzusetzen. Ich präferiere das „Erfahren“ von Bewegung vor dem „Machen“ von Bewegung. Deshalb vermeide ich in den Proben allzu feste, immer gleiche Strukturen, und achte auf Vielfalt in der Improvisation und der Tanztechnik. Das Training basiert einerseits auf verbalen Vorgaben, die jeder dann für sich „führend“ umsetzen kann, aber auch auf dem Vermitteln von Schritten und konkreten Bewegungsabfolgen, weil das den Bewegungsrahmen der Tanzenden erweitert. Die von mir gemachten Angaben setze ich dabei auch selbst körperlich um, d.h. ich tanze auch mit, ich begleite, bin am Erleben beteiligt, und fungiere bei Bedarf auch als Vorbild, an dem sich die Tänzerinnen orientieren können. Meine Einschätzungen, was z.B. der nächste Schritt sein, was der Gruppe gut tun, welche inhaltliche Richtung eine Szene nehmen könnte, kommen aus meinem Beteiligt-Sein am gesamten Arbeitsprozess mit Körper und Geist.

Unabhängig von den unterschiedlichen körperlichen Voraussetzungen und Erfahrungen sind alle Tänzer Lernende, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen und tanztechnischen Niveaus. Das individuelle tänzerische Wachstumspotenzial zu respektieren, auszuloten und weiterzuentwickeln, ist mein Anliegen.

Unleugbar gibt es körperliche Veränderungen aufgrund des Alters.²⁰ Ältere Tänzer kommen mit ihren tanztechnischen Fähigkeiten hinsichtlich Koordination, Balance und Geschwindigkeit schneller an Grenzen als junge Tänzer – ein Körper, der schon 70 Jahre lang „unterwegs“ war, ist sehr viel mehr beansprucht worden und deshalb anders gefordert als ein zwanzigjähriger. Die einzige Antwort darauf kann nur Akzeptanz und Rücksichtnahme auf momentane körperliche Verfassungen sein – ohne dabei allzu tief auf persönliche Befindlichkeiten einzugehen. Körperliche Prozesse dauern, und es ist deren kontinuierliche Verbindung mit den dazugehörigen mentalen Prozessen, die eine Vertiefung, Bewusstwerdung und Wachstum sowohl im Tanz als auch im Leben ermöglicht.²¹

20 Vgl. Larsen 1995, S. 182 - 184.

21 Vgl. Drews 2009, S 3.



Profaner Alltag. Szene aus „Ahnen...“ (Foto: Alexandra Heneka)

Der Wunsch, schneller, leistungsfähiger, virtuoser zu sein wird meist von den Tänzern selbst angestrebt – unabhängig vom Alter. Die Tänzer des *My Way-Ensembles* wollen herausgefordert werden, sie sind ehrgeizig, trotz vorhandener körperlicher Limits. Die Aufgabe ist, sie genau an ihrer Grenze zu fordern und den Rahmen zu schaffen, auf lustvolle Weise alte Bewegungsgewohnheiten zu sprengen. Wenn viel verlangt wird, kommt auch viel. Die Tänzerinnen setzen sich ständig mit Anforderungen auseinander, deren Bewältigung sie sich – hätten sie zuvor von ihnen gewusst – selbst nicht zugetraut hätten. Und dann stellen sie überrascht fest, dass es auch im Alter möglich ist, Ebenenwechsel, Bewegungen am Boden, Schwünge und Fall-Elemente, Drehungen und Balancen zu erproben, sich körperlich zu verausgaben, und das mit einer Intensität, die in krassem Gegensatz steht zu den Anstrengungen und Bewegungen, die sie in ihrem ganz normalen Alltag praktizieren.

In der Aufführungspraxis selbst ist Authentizität ein zentraler Begriff meiner Arbeit. Authentizität in der Performance definiere ich als die Fähigkeit des Tänzers, sich selbst in den performativen Akt auf eine Art zu integrieren, dass eine Kongruenz zwischen ihm als Persönlichkeit und der Rolle und Funktion, die er im Stück einnimmt, entsteht. Dies

ist unabhängig von den jeweiligen Themen einer Produktion und wird in einem Präsenz- und Achtsamkeitstraining immer wieder geübt. Die Herausforderung besteht darin, nichts repräsentieren zu wollen, sondern einfach (!) anwesend, „da“ zu sein und die Bewegungen oder Handlungen zuzulassen, die sich aus der momentanen Situation anbieten. Dies erfordert eine Mischung aus Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und Abstand nehmen von persönlichen Ausdrucksbedürfnissen. Die Kunst besteht darin, sich während des Tanzens seines Selbst bewusst zu sein und sich gleichzeitig in die mit dem Ensemble gemeinsam geschaffene Performance-Situation einzubringen. Gelingt dies, entsteht eine Glaubwürdigkeit, die für mich den entscheidenden Unterschied zu Inszenierungen macht, in denen die persönliche Betroffenheit der Tänzer im Zentrum stehen.

4 Formensprache

Da die Körper der Tänzer so völlig verschieden sind, gibt es auch keine einheitliche Formensprache in meiner Choreografie. Trotzdem ist das aus den Proben gefilterte Material präzise und originell: Die altersbedingten Spezifika des körperlichen Ausdrucks der Tänzer fließen in die Ausformung der Bewegung ein, sie hinterlassen eine ganz einzigartige Signatur, die nicht von mir vorgegeben ist, sondern die aus dem Probenprozess selbst erwächst und nicht vorhersehbar ist.

So entstand z.B. das Schluss-Solo bei unserem Stück „*Ahnen...*“ dadurch, dass eine Tänzerin gerade eine Augenoperation hinter sich hatte und sich sehr unsicher bei raumgreifenden Bewegungen fühlte. Aufgrund ihrer Fähigkeit, mit großer Hingabe die kleinsten Bewegungen der Finger auszukosten und die Mimik in ihrem Gesicht unerwartet fein zu differenzieren, entstand ein Solo, in dem sie sich kaum bewegt und nur mit Augen und Händen eine Geschichte erzählt, die eine ganze Palette verschiedener Emotionen auffächert und eine sehr berührende Wirkung hat. Die Reihenfolge der Gesten war festgelegt, die konkrete Gestaltung hingegen blieb der Tänzerin überlassen und war bei jeder Aufführung ein wenig anders. Ich selbst wäre aus eigenem Antrieb nie auf die Idee gekommen, mir eine Choreografie mit derart reduzierten Bewegungen auszudenken. So kam dieses Solo,

das ursprünglich aus einem „Problem“ entstanden war, wie ein unerwartetes Geschenk.

Bei der Formensprache unserer Stücke bin ich immer auf der Suche nach „untypischen“ Bewegungen, um das altersstereotype Klischee zu vermeiden, demzufolge der Ausdruck eines alten Tänzers aufgrund seiner nachlassenden Dynamik, Kraft und Beweglichkeit nur mittelmäßig sein kann. Rennen, Laufen, Sich Verausgaben sind choreografische Stilelemente, die alle Beteiligten sehr schätzen. Große, schnelle, raumgreifende, aber individuell improvisierte Bewegungen widerlegen das Vorurteil, dass sich alte Menschen nur in einem sehr eingeschränkten Radius bewegen können, und minutiös ausgeführte Gesten, mit genau gearbeiteten Bewegungsansätzen zeigen, dass die präzise Bewegungsartikulation eine Fähigkeit ist, die im Alter durchaus nicht nachlassen muss, sondern auf eigene Weise kultiviert werden kann.

5 Choreografische Bedeutungsebenen

In der Choreografie mit alten Tänzern schwingen immer auch anthropologische Konstanten mit, wie Alter, Leben, Zeit oder Tod – unabhängig davon, ob man eine formal-abstrakte oder themenbezogene Arbeitsweise bevorzugt. Wenn wir alte Menschen auf der Bühne sehen, werden wir auch immer auf unsere eigenen Alterungs- und Entwicklungsprozesse verwiesen. Insofern lässt uns das Geschehen auf der Bühne nicht kalt. Die anrührende Wirkung unserer Tanzperformances ist stark mit den persönlichen Einstellungen der Zuschauer zum Altern verknüpft und auch mit der Kostbarkeit der Erfahrung, alte Tänzer auf der Bühne zu erleben – ein Erlebnis, das man selten hat.

Es gibt Themen, die generell altersspezifisch sind, wie z.B. das Thema „*Ahnen*“, das in der letzten Produktion des *My Way-Ensembles* in seiner ganzen Doppeldeutigkeit erforscht wurde. „*Ahnen...*“ handelte von unseren Vorfahren und ihren Einfluss auf uns und davon, welche Wirkung wir selbst auf die Generationen nach uns ausüben – bewusst oder unbewusst. Betrachtet man „*ahnen*“ als Verb, erweitert sich der Blickwinkel und verweist auf das Nicht-Kennen-Können der Zukunft und damit auch auf die Spekulation über den Tod und unsere Abwesenheit. Natürlich können sich auch junge Tänzerinnen mit diesem Thema be-



Essenz eines Lebens. Szene aus „Ahnen...“ (Foto: Alexandra Heneka)

fassen, jedoch – so meine These – wäre das bei weitem nicht so spannend und brisant. Die Tatsache, dass das Durchschnittsalter der Tänzerinnen des *My Way-Ensembles* 73 Jahre ist, gibt dem Thema seine besondere Tiefe und Aktualität: diese alten Tänzer haben selbst einen sehr weit in die Historie zurückreichenden Kontakt zu den Ahnen und ihren Wurzeln, und sie sind gleichzeitig im Begriff, selbst Ahnen zu werden.

Doch auch unabhängig von besonderen Themen hat jede Handlung, die von alten Menschen auf der Bühne präsentiert wird, eine tiefere Bedeutungskonnotation. Wenn sich z.B. in der Punk-Szene von „Ahnen...“ die Tänzerinnen gegenseitig wegschubsen, um sich selbst optimal ins Rampenlicht zu stellen, hat das eine ganz andere Wirkung, als wenn Jugendliche das täten. Alte Menschen, die sich mit vollem Ellenbogeneinsatz und aller Kraft zur Seite stoßen und um Aufmerksamkeit buhlen, stellen die „altersangemessene“ Zurückhaltung, die ihnen vom Klischee der „weisen Alten“ zugeschrieben wird, auf den Kopf. Hier werden Stereotype hinterfragt. Trotzdem geht es bei weitem nicht nur darum vorzuführen, dass auch alte Menschen rempeln können. Vielmehr hat diese Szene dadurch, dass sie direkt auf eine kurze „Marchier-Sequenz“ folgt, eine historische Dimension: sie verweist auf die

Rigidität des Preußentums und spricht den Erfahrungshintergrund derjenigen an, die von der Zeit des Nationalsozialismus geprägt wurden. Dieser Faden der persönlichen Geschichte, die sich einbettet in einen historischen Rahmen, wird fortgeführt und macht die Rebellion eben dieser Generation deutlich: gegen das Angepasst-Sein, gegen das Funktionieren-Müssen und gegen bürgerliche Moralvorstellungen, die das Individuum gängeln und unter Druck setzen.

Hier entsteht eine Haltung, die für meine Arbeit mit Tänzern mit Lebenserfahrung ungeheuer wichtig ist: der Anspruch, sich nicht mit der Banalität der individuellen Einzelerfahrung zu begnügen. Meiner Meinung nach reicht es nicht, ältere Menschen einfach „nur“ tanzend auf der Bühne zu zeigen. Der Erfahrungsschatz, den alte Tänzerinnen in die tanzkünstlerische Arbeit mitbringen, offenbart sich nicht, ohne dass man ihn ernsthaft ergründet, freilegt und bearbeitet. Wird dieser Prozess durchlaufen, entstehen Stücke mit Inhalt und Aussage, mit einer psychologischen Durchdringung der Handlungen, mit sozial relevanten Themen und einem gesellschaftspolitischen Bezug.

Literatur

- Blech, Jörg (2007). *Bewegung: Die Kraft, die Krankheiten besiegt und das Leben verlängert*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Clavadetscher, Reto, Rosiny, Claudia (Hg.) (2007). *Zeitgenössischer Tanz: Körperkonzepte-Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript.
- Draaisma, Douwe (2011). *Die Heimwehfabrik: Wie das Gedächtnis im Alter funktioniert*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Hillman, James (2000). *Vom Sinn des langen Lebens: Wir werden, was wir sind*. München: Kösel.
- Hüther, Gerald (2009). *Was wir sind und was wir sein könnten: Ein neurobiologischer Muntermacher*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Land, Ronit (2012). *Das Wahrnehmen: Reflexionen über einen Dialog zwischen Körper und Ästhetik*. In Claudia Behrens, Helga Burkhard, Claudia Fleischle-Braun, Krystina Obermaier (Hrsg.), *TANZ Erfahrung WELT Erkenntnis. Jahrbuch Tanzforschung* (S.251–259). Leipzig: Henschel.
- Lang, Frieder R.; Martin, Mike und Pinguard, Martin (2012). *Entwicklungspsychologie – Erwachsenenalter*. Göttingen: Hogrefe.
- Larsen, Christian (1995). *Die zwölf Grade der Freiheit: Spiraldynamik. Kunst und Wissenschaft menschlicher Bewegungskoordination*. Petersberg: Via Nova.

- Louppe, Laurence (2009). Poetik des zeitgenössischen Tanzes, Bielefeld: transcript.
- Rikkers, Renate (1986). Seniors On The Move. Champaign, IL: Human Kinetics Publishers.
- Simmel, Liane (2009). Tanzmedizin in der Praxis: Anatomie Prävention Trainings-tips. München: Henschel.
- Schnabel, Ulrich (2010). Muße: Vom Glück des Nichtstuns. München: Karl Blessing.
- Trojanow, Ilija (2013). Der überflüssige Mensch. St. Pölten-Salzburg-Wien: Residenz.

Internetdokumente

- Thomsen, Matthias (2006). Ästhetik –Teil 1, Definitionen – Begriffserklärungen – Offene Fragen. Zugriff am 31.12.2013 unter http://www.zpg-gm.de/inhalte/zpg2_1a.htm
- Drews, Anne-Cathrine (2009). Penser en Corps: Soma-esthetique, art et philosophie. Zugriff am 2.1.2014 unter hicsa.univ.paris1.fr/documents/file/9_Penser%20en%20Corps.pdf

Tatjana Kleitsch, Kristina Wäschle

„Zartbitter“ – Ein Altentanztheaterensemble zwischen zarten Gefühlen und den bitteren Pillen des Älterwerdens

Die Verantwortlichen des Altentanztheaterensembles „Zartbitter“ im Interview über ihre Arbeit mit alten Amateurtänzern

Das nachstehende Interview fand am 19. Dezember 2013 in der Tanz- und Theaterwerkstatt Ludwigsburg (TTW) statt. Neben den Interviewerinnen waren die beiden verantwortlichen Organisatorinnen und Dramaturginnen des Ensembles Katrin Temme (K.T.) und Gordana Ancic (G.A.) sowie die Tanzpädagogin und Choreografin Lisa Thomas (L.T.) anwesend. Bei ihrer Arbeit mit AmateurtänzerInnen auf einer künstlerischen Ebene sind für sie unterschiedlichste Körper, jenseits der professionell gebildeten Körper, äußerst reizvoll. Der Ursprung des Altentanztheaterensembles ist auf drei ältere Personen zurückzuführen, die bereits vor etwa zehn Jahren auf Lisa Thomas zukamen, nachdem sie den Film „Damen und Herren ab 65“ über die Kontakthof-Produktion von Pina Bausch gesehen und beschlossen hatten, auch etwas dieser Art auf die Beine zu stellen. Nachdem die zunächst als „Stuttgarter Altentanztheater (SATT)“ betitelte Gruppe dann 2009 eine Kooperation mit der TTW einging, um eine professionellere Struktur zu erreichen, fand der Namenswechsel zu „Zartbitter“ statt. Derzeit besteht das Ensemble aus zehn Mitgliedern, darunter drei männliche Künstler, wobei die Altersspanne von 60 bis hin zu 79 Jahren reicht. Seit der ersten Aufführung konnte das Ensemble drei weitere erfolgreiche Produktionen durchführen, wie bspw. das Stück „Ausgesessen“ im Jahr 2011. „Tochter von ...“ lautete der Titel des neuesten Projekts von Lisa Thomas, an dem Mitglieder von „Zartbitter“ beteiligt waren. Ein generationenübergreifendes Stück, an dem neben den fünf „Zartbitter“-Teilnehmerinnen auch drei Frauen im Alter von etwa 50 Jahren sowie drei professionelle Tänzerinnen zwischen 25 und 30 beteiligt waren.