

4.4. ›Age‹

Die »klassischen Werke« der Autobiografik, schreibt Holdenried, »sind Alterswerke«. ¹⁷⁶ Auch diesbezüglich unterschieden sich allerdings Auto_Bio_Grafien von Tänzer:innen wiederum von solchen aus anderen beruflichen Feldern. Zwar wurde etwa *Blood memory. An Autobiography* von Martha Graham in der Tat am Ende eines langen Lebens publiziert, ¹⁷⁷ aber dieses Buch bildet eher eine Ausnahme. ¹⁷⁸ Josephine Baker beispielsweise war 21 Jahre alt, als ihre ersten *Mémoires* auf den Buchmarkt kamen, ¹⁷⁹ Valeska Gert veröffentlichte *Mein Weg* im Alter von 39 Jahren, ¹⁸⁰ Li Cunxin war 42-jährig, als seine Autobiografie erschien, ¹⁸¹ Margitta Roséri 45, ¹⁸² Loïe Fuller 46, ¹⁸³ Isadora Duncan 50, ¹⁸⁴ um nur ein paar Beispiele zu nennen. ›Alt‹ waren diese Autor:innen, wenn man von einer neuzeitlichen westlichen Lebensaltersvorstellung ausgeht, definitiv nicht. Anders verhält es sich allerdings, wenn man sie im Kontext von Tänzer:innen-Laufbahnen verortet. Eine 45-jährige Ballerina gilt da, wenn sie

176 Holdenried 2000, S. 30. Vgl. zur Verbindung von Autobiografie- und Altersforschung u.a. Randall/McKim 2008, S. IX: »Since most autobiographers tend to compose their works later in life rather than sooner, gerontologists are understandably curious about how the process of aging is experienced by the autobiographers themselves, and about what imagery and metaphors they employ to articulate their memories, thoughts, and feelings.«

177 Vgl. Graham 1991; das Buch erschien kurz nach dem Tod der 96-jährigen Modern Dance Pionierin.

178 Es gibt auch im Bereich des Tanzes weitere Beispiele, die Holdenrieds These bestätigen, auch wenn diese – wie zu zeigen ist – sicher nicht die Regel bilden: So können etwa Petipas Memoiren durchaus als ›Alterswerk‹ verstanden werden; er war über 80-jährig, als er sie verfasst und 1906 erstmals publiziert hatte. Nicht ganz so alt, aber immerhin über 70-jährig war Yvonne Rainer, als ihr Buch *Feeling are facts. A life* 2006 erschien; St. Denis wiederum war zum Zeitpunkt der Publikation ihrer Autobiografie *An unfinished life*, 1939, 60-jährig.

179 Baker/Sauvage 1927.

180 Gert 1931/2010; allerdings hat Gert eine ganze Reihe von autobiografischen Schriften verfasst (vgl. Kapitel 2.6. und 3.5.) und war 81-jährig, als sie ihre letzte Publikation veröffentlichte, vgl. dies. 1973.

181 Li 2003.

182 Roséri 1891.

183 Fuller 1908.

184 Duncan 1927.

überhaupt noch tanzberuflich aktiv ist, als ›alt‹.¹⁸⁵ Die ehemalige Ballerina Toni Bentley schreibt zu Beginn ihres *A Dancer's Journal* denn auch lakonisch: »I retired at the age of twenty-eight.«¹⁸⁶ Und damit ist sie keineswegs allein. Der 34-jährige Russell Janzen hat kürzlich aus Anlass seines letzten Bühnenauftritts beim New York City Ballet einen Artikel mit dem Titel *On Leaving the Life of the Body. A Dancer Reports* verfasst und beschreibt darin seinen Abschied vom aktiven Tänzerleben folgendermassen: »Now that my dancing body has been going for decades, the recoveries have been challenging. I'm 34; healing takes longer than when I was 19, and when I am deemed ready to go back onstage my body doesn't feel like it did before. I'm told it likely won't again.«¹⁸⁷ Der Balletttänzer macht an dieser Stelle das Alter an seinem Körper fest, der ihn offenbar daran hindert, sein Leben weiter zu verrichten wie bisher, und ihn dazu bringt, von der Bühne abzutreten.

Auch wenn die Altersgrenzen im Tanz durchaus divergieren und insbesondere auch vom jeweiligen Stil abhängen,¹⁸⁸ so gilt ein:e Tänzer:in in der Regel (viel) früher als ›alt‹ als andere Berufsleute. Dies beanstandet denn auch Graham, wenn sie über ›Alter‹ im Tanz und ihr eigenes Altwerden schreibt: »The life of a dancer is by no means simple. It is comparatively short. I am not an example of that, but I could not do certain things beyond a certain point. Old age is a pain in the neck. I didn't want to grow old because I didn't realize that I was growing old. I feel that it is a burden and a fearful thing and one I have to endure. It is not a thing to be treasured or to be loved. It is by any means a difficulty to bear.«¹⁸⁹ Das ›Alter‹ mit seinen (körperlichen) Folgen ist offenbar

185 Vgl. dazu u.a. Nakajima 2017, S. 18: »Dance in a Euro-American context differs from other art forms because youth, physical power, and stamina constitute the art of dance. Because old dancers retire from dance, the pool of visible dancers embodies the youth orientation of the normative image of culturally idealized representations. Discussing aging in dance becomes a provocative act in Euro-American dance culture.«

186 Bentley 2003, S. XIV.

187 Janzen 2023, o. S.

188 Ein Beispiel für deutlich längere Bühnenkarrieren bildet das Deutsche Tanztheater; vgl. dazu etwa Endicott 1999 u.a. S. 27 oder S. 68f. Vgl. auch die kritische Feststellung von Martin 2017, S. 17: »However, [...] the ›empirical youthfulness‹ of dance should not be regarded as naturally given, but is instead the result of a complex cultural, social, and economic reality, that deserves further analysis and critique.«

189 Graham 1991, S. 11–13; vgl. auch dies. 1992, S. 17.

etwas, was Graham nicht mit ihrem (Selbst-)Bild der Tänzerin vereinen kann und will.

Auf Graham bezieht sich auch der erwähnte Janzen in seinem Report, wenn er ›alt werden‹ und ›etwas nicht mehr tun können‹ miteinander verknüpft und auf Tanzkarrieren bezieht: »Martha Graham famously said that a dancer dies twice, the first time when they stop dancing – when the body can no longer do what it once did. It's the first death, she said, that is more difficult. And this is where I am now. No longer able to do what I once did.«¹⁹⁰

Dieses Bild¹⁹¹ vom defizitären Alter führt zwar auch die Altersforschung als eine verbreitete Vorstellung an, allerdings setzt sie den entsprechenden Lebensabschnitt, auf den es sich bezieht, allgemein deutlich später, d.h. bei einem höheren Alter an.¹⁹² Und auch da, wo neben den Nachteilen explizit Vorzüge eines fortgeschrittenen Alters hervorgehoben werden, gilt dies in der Regel nicht für Tänzer:innen. So sieht etwa Nanako Nakajima in ihrem Aufsatz *The Aging Body in Dance* grosse Unterschiede zwischen den Künsten und zitiert dazu Yvonne Rainer: »Graphic artists, musicians, photographers, composers, and writers don't age; they mature. But there is no getting around it that the dancer's physical instrument, her body, grows weaker, stiffer, less supple«, und weiter: »According to Rainer, dancers do not mature, they just become unable to move.«¹⁹³

Wie die obigen Aussagen von Tänzer:innen deutlich machen, hängen Wahrnehmungen, Zuschreibungen und Konsequenzen von ›Alter‹ somit vom Zustand des Körpers ab. Gemäss dem Soziologen Matthias Riedel wird in der

190 Janzen 2023, o. S. Vgl. dazu auch die entsprechende Stelle in Graham 1991, S. 238; dies. 1992, S. 237. Vgl. auch Janzen 2023, o. S.: »My body, my dancing body, has been the part of me I have prioritized above all else for over 16 years – the part to which I have given the most attention and care. And I don't want to pay attention to my body in this way anymore, with my physicality and ever-increasing limitations dictating how I live both onstage and off.«

191 Vgl. dazu Bowen/Kornadt/Kessler 2014, S. 287: »Zur Bezeichnung solcher Repräsentationen des Alt-Seins, Alt-Werdens und von älteren Menschen wird im deutschen Sprachraum der Begriff der ›Altersbilder‹ verwendet. Das Wort ›Bilder‹ betont dabei, dass weniger die objektive Realität des Alter(n)s gemeint ist, sondern die Deutungen, Interpretationen und Absichten, die Alter(n) und alten Menschen zugeschrieben werden.« Vgl. ausserdem Herwig u.a. 2016, S. 11.

192 Vgl. dazu u.a. Riedel 2017, S. 5; auch Bowen/Kornadt/Kessler 2014, S. 289. Darauf wird noch genauer eingegangen.

193 Nakajima 2014, S. 168.

jüngerer Altersforschung »der alte(rnde) Körper in seiner sozialen Konstruktion stärker in den Blick genommen«,¹⁹⁴ und er fährt fort: »Betont wird hierbei besonders die soziale Konstruktion von ›Alterssemantiken‹ bis hin zum ›Doing Age‹.«¹⁹⁵ Auch das Verhältnis von ›Alter‹ und ›Körper‹ ist demnach gesellschaftlich und kulturell geprägt und fusst auf performativen Vorgängen.¹⁹⁶ Die Autor:innen des interdisziplinären Sammelbands *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s* gehen vom »Alter als kulturelles Narrativ«¹⁹⁷ aus, und der Literaturwissenschaftler Hans-Georg Pott stellt darin fest, dass die entsprechenden »Norm- und Wertvorstellungen [...] der real existierenden Leistungsgesellschaft entnommen« seien.¹⁹⁸

194 Riedel 2017, S. 7; er führt dies auf den »Somatic turn« in den Sozialwissenschaften zurück, schreibt allerdings auch, dass dieser Fokus in der Altersforschung eher neu sei. Vgl. dazu ein weiteres Zitat aus Riedels Beitrag *Alter(n)* im *Handbuch Körpersoziologie*, ebd., S. 6, das deutlich macht, wogegen sich diese jüngere Forschungsperspektive abgrenzt: »In der deutschsprachigen Alter(n)sforschung bleibt der Körperaspekt bisher, von wenigen Ausnahmen einmal abgesehen [...] eine Randerscheinung«; Riedel beruft sich hier u.a. auf Backes/Wolfinger 2008, S. 153. Dieser Befund erklärt sich dadurch, dass Körper in der Altersforschung lange nur als kranke Körper in den Blick genommen wurden und man sich in der Gerontologie, um von diesen defizitären Altersbildern wegzukommen, zumindest eine Zeit lang nicht mehr primär auf den Körper fokussiert habe; vgl. dazu Riedel 2017, S. 6f. Vgl. zur Geschichte der Altersforschung auch Kruse/Wahl 2010, insbesondere S. 12f.

195 Riedel 2017, S. 8. Vgl. auch da wiederum die Kritik an gängigen sozialwissenschaftlichen Ansätzen der Altersforschung, ebd., S. 6: »Der Körper im Sinne des ›Doing Age‹ scheint in der Empirie hingegen weiterhin abwesend zu sein.«

196 Vgl. dazu beispielsweise Fangerau u.a. 2007, S. 7; ausserdem Pott 2007, S. 153; Bowen/Kornadt/Kessler 2014, S. 287f.; Keller/Meuser 2017 u.a. S. 4, 6; Martin 2017, S. 15; Brandstetter/Nakajima 2017, S. 2.

197 Fangerau u.a. 2007, S. 11; vgl. auch Herwig u.a. 2016, S. 10f.

198 Pott 2007, S. 154; Pott bezieht sich u.a. auf Simone de Beauvoirs Schrift *La Vieillesse* von 1970. Vgl. auch Göckenjan 2007, S. 127: »Alter ist eingebunden in gesellschaftliche Macht- und Disziplinardispositionen.«

Überträgt man dies nun wiederum auf den Kontext der Tanzkünste,¹⁹⁹ dann gründet das Bild von ›alten‹ Tänzer:innen auf körperlichen Leistungskriterien, die mit der Forderung korrespondieren, dass Tanzkunst an einen virtuos beweglichen Körper gebunden ist.²⁰⁰ Dabei wäre allerdings zu fragen, wann überhaupt ein Körper dieser Vorstellung entspricht und wann nicht, und welche Tanzform welche Körper voraussetzt oder auch erst hervorbringt. Dessen ungeachtet hat sich ein Narrativ durchgesetzt, wonach – wie Susanne Martin dies in ihrem Buch *Dancing age(ing)* formuliert – »Western theatre dance has [...] focused on youthful physicality and, as such, takes part in an unquestioned marginalisation of older bodies.«²⁰¹ In der Tanzkunst und in den entsprechenden Diskursen werden demnach nicht allein allgemeine gesellschaftliche Altersbilder reproduziert, sie kommen da gar in noch rigoroserer Form zum Ausdruck,²⁰² gerade auch (wieder) im Vergleich zu anderen Kunstformen. So schreibt etwa die Ballerina Margitta Roséri in ihrer *Auto_Bio_Grafie* bereits 1891: »Daß man eine Sängerin oder Schauspielerin wird, läßt sich noch begreifen, doch sich den Folterqualen einer Tänzerin

199 Altersforschung innerhalb der Tanzwissenschaft war – im Gegensatz zu anderen Disziplinen – lange inexistent oder gar tabu; vgl. dazu u.a. Brandstetter/Nakajima 2017, S. 1: »There can be no doubt that the subject ›the aging body in dance‹ is highly topical. For a long time the question of the aging body in Euro-American dance – whether in aesthetics or the discourses of dance institutions – was taboo. In dance studies, too, such questions have only recently begun to be taken seriously [...]. It is true that aging and its medical, demographic and political implications for our society and its future are a frequently chosen field of research in the humanities and social sciences«.

200 Ritter 2022, S. 49, weist diesbezüglich auch auf Genderaspekte hin, d.h. ›Alter(n)‹ bzw. die entsprechende Selbst- und Fremdwahrnehmung ist demnach auch geschlechtsabhängig.

201 Martin 2017, S. 12; sie beruft sie ihrerseits auf verschiedene Beiträge der Altersforschung.

202 Man könnte gar etwas zugespitzt sagen: an den Tänzer:innen lässt sich, durch deren Assoziierung mit dem Körperlichen in extremer Weise zeigen, was Göckenjan 2007, S. 134, für die neuzeitliche westliche Gesellschaft generell feststellt: »Der entscheidende Punkt ist, dass um 1900 Alter – in Selbstverständnis und Selbstthematisierung der Gesellschaft – die Funktion, die wichtigsten gesellschaftlichen Werte zu repräsentieren, verliert. Jugend wird Metapher der Moderne. [...] Fortschritt, Schnelligkeit, Neuheit verdrängen als Leitwerte Konstanz, Sicherheit, Erfahrung, die traditionell mit Alter identifiziert sind. Die neue Zeit schafft und erfordert den neuen Menschen«. Vgl. auch Keller/Meuser 2017, S. 4: »In einer ›Inszenierungsgesellschaft‹ [...], in der dem – fitten und funktionstüchtigen – Körper eine hohe Bedeutung für soziale Anerkennung zukommt«.

zu unterwerfen, seine Kinderjahre zu opfern, mit 30 Jahren schon als alt zu gelten, während die eben genannten Künstlerinnen sich gewöhnlich in diesem Alter erst auf der Höhe ihres Talentes glauben, so sollte man Kinder zurückhalten, eine solche Kunst ergreifen zu lassen, welche eine so mühsame« sei.²⁰³ Den Umstand, im Tanz verhältnismässig früh als alt zu gelten, stellt Roséri hier als Folge einer starken bis extremen (körperlichen) Beanspruchung der Tänzer:innen dar. Deshalb kommt sie, die, nebenbei bemerkt, von keiner Altersvorsorge, auch nach 20 Jahren Bühnengagement, profitieren konnte,²⁰⁴ für sich zum Schluss, mit der Publikation ihrer Lebensgeschichte andere von der Ballettlaufbahn abhalten zu wollen.²⁰⁵

Allerdings bleiben solche Altersbilder, die die Vorstellung eines defizitären Alter(n)s aus der Perspektive der Tänzer:innen be- oder gar verstärken, auch nicht unwidersprochen. Den gängigen Diskursstrategien – man könnte sie mit Göckenjan als »Altersschelte« oder »Altersklage« bezeichnen – stehen nämlich auch in den Autobiografien von Tänzer:innen alternative Altersnarrative gegenüber.²⁰⁶ Zwei solche Narrative sollen im Folgenden anhand je exemplarischer auto_bio_grafischer Texte im Kontext aktueller Untersuchungen zur Kategorie »Age« untersucht werden. Dadurch können zentrale Fragen gerade auch der neueren Altersforschung in den Blick genommen werden. So gehen etwa Reiner Keller und Michael Meuser in der Einleitung zu ihrem Buch *Alter(n) und vergängliche Körper* davon aus, dass ein »wichtiger Gegenstand« ihrer wissenssoziologischen Forschung »die Körperbiographien des Alter(n)s« seien.²⁰⁷ Obwohl sie sich explizit dafür interessieren, wie »die Veränderungen des Körpers in den biographischen Selbstdeutungen repräsentiert« sind und in welchem Verhältnis »die Selbstdeutungen zu kulturellen Körper- und Altersbil-

203 Roséri 1891, S. 171.

204 Ebd., S. 170f. Vgl. zur diesbezüglichen Diskriminierung von Tänzer:innen auch Ritter 2022.

205 Vgl. dazu auch Kapitel 2.1. der vorliegenden Untersuchung.

206 Vgl. dazu Göckenjan 2017, S. 128. Er nennt, ebd., noch zwei weitere Diskursstrategien »Alterslob [...] und Alterstrost«, wobei er, ebd., S. 129, auch betont, dass es sich dabei »um Strategien« handle, »die historisch unterschiedlich genutzt worden sind und auch unterschiedlichen Zwecken dienen können.«

207 Keller/Meuser 2017, S. 6. Vgl. dazu auch ebd., wo es heisst, dass Körper »eine subjektive fühlbare Realität« seien und diese Realität wiederum »eine symbolische und materiale Realität. Dies wird besonders deutlich angesichts von Veränderungen, die der Körper im Lebenslauf erfährt, z.B. während der Pubertät oder eben im Prozess des Alterns.«

dern« stehen,²⁰⁸ befassen sie sich bzw. befasst sich kein Beitrag in ihrem Sammelband mit Tänzer:innen, mit deren Körperwissen und entsprechenden biografischen Selbstdeutungen. Ein solcher Befund erstaunt, zumal dagegen etwa die Germanistin Henriette Herwig und die Mitherausgeber:innen einer Publikation zum Thema *Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten* innerhalb der kulturwissenschaftlichen Alter(n)sforschung betonen, dass es gerade »das Verdienst von Künstlern, Filmemachern, Choreographen, Autoren und Regisseuren« sei, »neue Bilder des Alters [zu] konstruieren und dem kulturellen Gedächtnis ein[zu]schreiben«.²⁰⁹ Dabei geht es darum, »Alter(n) als Ergebnis von Wissen und von kultureller Praxis zu untersuchen«, und zwar unter der Prämisse: »Alterskonzepte sind Vorstellungen, Wertungen und ›Bilder‹ des Alter(n)s, also Deutungsmuster, denen normative Kraft zukommen kann.«²¹⁰ Wie – ist nun im Anschluss daran zu fragen – zeigt sich dies in biografischen Selbstdarstellungen von professionellen Körperpraktiker:innen, also wiederum in *Auto_Bio_Grafien* von Tänzer:innen?

Im Hinblick auf die zwei Narrative, die dazu im Folgenden exemplarisch herausgestellt werden sollen, beziehe ich mich wiederum auf Susanne Martins Forschung zu *Dancing Age(ing)*; sie untersucht zwar nicht Autobiografien, sondern »Bühnenstrategien im zeitgenössischen Tanz, die es einem Publikum erlauben, sich mit Bildern, Imaginationen und kritischen Repräsentationen von Alter(n) auseinanderzusetzen«.²¹¹ M. E. lassen sich diese kritischen Reflexionen jedoch in Bezug auf Fokus, Ziele und Wirkung durchaus über entsprechende *auto_bio_grafische* Schilderungen ermitteln. Zwei Verfahren möchte

208 Ebd. Vgl. zum Verhältnis von Selbstdeutungen und kulturellen Bildern bzw. von individuellen und gesellschaftlichen Altersbildern auch Bowen/Konrad/Kessler 2014, S. 287.

209 Herwig u.a. 2016, S. 13. Sie fordern denn auch, ebd., eine vermehrte »kulturwissenschaftliche Erforschung der Altersnarrative von Literatur, Film, bildender Kunst, Theater und Tanz, das Bemühen, sie als Teil der unterschiedlichen Wissenschaftskulturen von Natur- und Lebenswissenschaften, Gesellschafts- und Geisteswissenschaften in einem neuen Diskurs zu vereinen und aus den Erkenntnissen gesellschaftliche Problemlösungen zu generieren [...], da sie Deutungsschemata der Altersvorstellungen freilegen, Werturteile und Weltanschauungen auf den Prüfstand stellen, neue Lebensformen im Alter erproben und zugleich die künstlerischen Mittel für die Konstruktion von Altersbildern reflektieren.«

210 Ebd., S. 11. Vgl. dazu auch dies., S. 13, wonach u.a. im Tanz »die Konstruktion von Altersbildern« aufgezeigt, »stereotype Vorstellungen von alters- und geschlechtstypischen Verhaltensweisen« freigelegt, »aber auch mögliche Formen des Umgangs mit [...] dem alternden Körper« entworfen würden.

211 Vgl. Haller/Martin 2022, S. 34.

ich dazu herausgreifen, die Martin »[s]ich den Jugendlichkeitserwartungen im Tanz widersetzen« und »Alter(n) vervieldeutigen« nennt.²¹²

Ein Beispiel für den ersten Zugang bietet die Erzählung von Jo Ann Endicott in *Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin*. Die langjährige Tänzerin des Wuppertaler Tanztheaters reflektiert in ihrem auto_bio_grafischen Text anhand von mehreren Begebenheiten, wie es für sie war, Parts, die sie als junge Darstellerin verkörperte, viele Jahre später wieder zu tanzen. Nach den jeweils deutlich geäußerten anfänglichen Bedenken laufen alle diese Textstellen darauf hinaus, dass der Körper der Tänzerin weder »vergisst« noch seine spezifischen Fähigkeiten verliert, die Rollen zu tanzen; Letztere verändern sich zwar, aber deren Wirkung – sowohl auf die Darstellerin als auch auf das Publikum – wird als gleichbleibend oder gar als stärker beschrieben. So schildert Endicott etwa, dass ihr bei einer Wiederaufnahme von Bauschs *Die sieben Todsünden* die Rolle der Anna nach 25 Jahren noch »so vertraut« gewesen sei; nach wie vor, schreibt sie, kenne sie »gut die Straße und die Stolpersteine des Lebens und des Stückes. Ein eigenartiges Gefühl, mit 51 Jahren das Gleiche zu tun wie mit 26. Unvorstellbar. Und jedes Mal empfinde ich die Anna genauso jung, frisch und verliebt wie damals, körperlich, geistig und seelisch.«²¹³ Neben der Erkenntnis, dass ihre Figur im Stück offenbar nicht altert, wird in dieser Stelle aber ebenso deutlich, dass gerade die mit den Jahren dazugewonnene Lebenserfahrung der Rolle zuträglich ist; dass nämlich die 51-Jährige zwar »das Gleiche« tut wie die 26-Jährige, aber anders und dies – so die unterschwellige Aussage – eben besser kann. Begründet wird die Erfahrung implizit mit der Figurenkonstellation im Stück, die Endicott folgendermassen beschreibt: »Es ist die Musik von Kurt Weill im Zusammenklang mit den Texten von Bertolt Brecht, die mich von einer Todsünde zur nächsten treibt. Es ist Anna I, meine singende Schwester, die mich mit Brechts Worten von Mann zu Mann schickt, von gierigen Blicken in gierige Hände. Wenn ich kurz vor Beginn der Vorstellung mein geblühtes Chiffonkleid anziehe und auf der Seitenbühne im Kabuff mit Schwester Anna auf das Anfangszeichen warte, denke ich eigentlich an gar nichts.«²¹⁴ In dieser Schilderung wird deutlich, dass die ältere Endicott den

212 Vgl. ebd.; Martin geht, ebd., auf vier Strategien ein. Hier nicht behandelt werden ihre zweite, »Versöhnungen mit Alter und Tod thematisieren«, und die dritte, »[u]nterhaltsam mit Alter(n)snormen und -anforderungen kollidieren«.

213 Endicott 2009, S. 27.

214 Ebd.

Tanzpart, den sie bereits in jungen Jahren ausgeführt hat, noch ganz selbstverständlich (ohne nachzudenken) verkörpert. In der auto_bio_grafischen Reflexion darüber stellt sie allerdings fest, dass sie sich nicht nur den Erwartungen in Bezug auf das Alter der Darstellerin widersetzt, indem sie die Rolle als 51-Jährige nochmals tanzt, vielmehr vermag sie der Anna mit ihrer Lebenserfahrung offenbar eine neue Dimension zu verleihen, die thematisch eigentlich – wie sie im Nachhinein erkennt – schon angelegt ist. Durch ihre neuerliche Interpretation eröffnet sich auch dem Publikum ein anderer Blick auf die Figur und wächst diese – so Endicott implizit – am Alter der Performerin.

Ein weiteres Beispiel für unterlaufene Erwartungen in Bezug auf ›Age‹ bietet ausserdem die Schilderung Endicotts einer Wiederaufnahme von *Sacre*. Hier geht es weniger um die Frage, wie sich ihre Figurendarstellung verändert, vielmehr wird deutlich, was das Tanzen mit ihr bzw. mit ihrem Körper macht. Endicott erzählt, wie sie nicht nur zur Einstudierung des Stücks mit jungen Tänzer:innen, noch dazu einer Ballettkompanie,²¹⁵ beigezogen worden sei, sondern ihren ursprünglichen Part gleich auch eigens verkörpern sollte. So schreibt sie, man habe sie gebeten, »die Rolle selber zu tanzen, denn ausgerechnet der nicht besetzte Platz war mein ursprünglicher in der Originalbesetzung von 1975. Ich sollte jetzt [2002, C. T.] plötzlich mit den Pariser Tänzern beim Gastspiel in Lyon *Le Sacre du Printemps* mittanzen. Die jüngste Tänzerin war 21 Jahre alt. Alle anderen im Schnitt Mitte Zwanzig. Mit 52 Jahren *Sacre* zu tanzen ist der absolute Rekord für eine trainierte Tänzerin. Sogar in Wuppertal hören Tänzer spätestens mit Mitte Vierzig auf, weil sie meinen, sie seien zu alt und sie könnten es körperlich nicht mehr schaffen. Wäre verrückt gewesen, ›Ja‹ zu sagen. Aber ich Verrückte sagte ›Ja‹. Drei Vorstellungen *Sacre*. Pinas Meisterwerk. Ein Kraftakt ohnegleichen. Mein Herz raste und raste. Ich bin fast gestorben, ließ keinen einzigen Schritt weg, blieb voll im Takt mit der Gruppe, lief so schnell wie die, ließ die Lift-Stellen nicht ausfallen, was ich hätte tun können. Stattdessen sprang ich auf meinen Partner und ließ mich von Strawinsky weiter bis zum Schluss treiben. Es war, als ob eine Explosion in meinem Körper stattfand. Ich spürte alle Gefühle, die ich vor dreißig Jahren gespürt hatte, als ich *Sacre* zum ersten Mal tanzte. Alles war so in mir drin, dass ich nicht einmal eine falsche Bewegung machte oder aus dem Takt kam. War

215 Die Stücke von Pina Bausch wurden und werden in der Regel vom Wuppertaler Tanztheater aufgeführt. Einige wenige Stücke, wie eben *Le Sacre du Printemps* bzw. *Das Frühlingsopfer*, werden auch – nach der Einstudierung durch Tänzer:innen der ›Originalversion‹ – von anderen Tanzkompanien getanzt.

ein sehr vertrautes Gefühl, als ich mich auf den Boden in die Erde legte und die Erde an meiner Haut haftete. Es war herrlich! Aber danach. Mein armer, armer Körper schrie vor Schmerz. Am nächsten Tag lief ich wie ein Krüppel so neben mir herum. Aber es war spitzenmäßig toll. Wie auf Drogen, stelle ich mir so vor. *Sacre* zu tanzen ist die Krönung der Krönung.«²¹⁶ Endicott berichtet hier sehr wohl von ihren Schwierigkeiten mit dem Part, den sie erstmals fast 30 Jahre zuvor, als junges Mitglied des damals neuen Wuppertaler Ensembles, getanzt hatte. Im Unterschied zur Solorolle der Anna in *Die sieben Todsünden* ist Endicott im *Sacre* Teil einer Gruppenchoreografie, die physisch äusserst anspruchsvoll ist. Die Anstrengung kommt denn auch im Zitat deutlich zur Sprache – eine Anstrengung, die sie am eigenen (älteren) Leib schmerzhaft spürt. Und dennoch stellt sie nicht ohne Genugtuung fest, dass ihr erfahrener Körper auf der Bühne ganz im Tanz aufgeht und sich wie damals in die Gruppe junger Tänzer:innenkörper fügt. Während der Körper gemäss Endicotts Darstellung die Strapazen aufgrund seines Alters zwar schlechter verarbeitet, was sich v.a. am Tag danach in physischen Beschwerden äussert, spielt das Alter in der tänzerischen Aktion selber offenbar keine Rolle. Der Tanz ist und bleibt im Körper gespeichert, ist mühelos abrufbar und wirkt wie eh und je. Dadurch, dass die 52-Jährige den Part spielend und begeistert unter 20-Jährigen tanzt, unterläuft sie, auch wenn sie im Nachhinein leidet, nicht nur die Jugendlichkeitserwartungen auf der Bühne; das Alter der Tänzer:innen wird in der Folge auch für die Zuschauenden überhaupt irrelevant bzw. das Bild der tanzenden Körper im Stück wird erweitert und (altersmässig) diverser.

Eine solche Diversität, die selbstverständlich verschieden(altrig)e Körper gleichwertig auf der Bühne neben- und miteinander agieren lässt, fordern denn auch Vertreter:innen einer altersdiskriminierungskritischen Tanzkunst.²¹⁷ Gemäss der Tänzerin, Choreografin, Tanzpädagogin und Literaturwissenschaftlerin Gabriele Gierz soll die Wahrnehmung des Publikums dahingehend modifiziert werden, dass es ältere »Menschen auf diese Weise – mit Präsenz und beeindruckender Bewegungsqualität – auf der Bühne zu sehen bekommt«, mit der Konsequenz, dass, »indem sie einen Blick gestatten auf die Stärke, aber ebenso auf die Verletzlichkeit von ›Alter‹«, auch die

216 Endicott 2009, S. 36f. (Hv. i. O.).

217 Vgl. dazu etwa Ritter 2022 u.a. S. 48, wo sie ›Alter‹ als »Stiefkind der Diversity-Politik« bezeichnet; vgl. ausserdem Gierz 2014, S. 203.

Zuschauer:innen profitierten.²¹⁸ Man kann einer solchen Haltung und den entsprechenden Narrativen vorwerfen, es gehe ihnen darum, zu demonstrieren, was alles in einem bestimmten Alter auf der Tanzbühne noch möglich ist,²¹⁹ womit sie wiederum ein defizitäres Altersbild reproduzieren und festigen. Mit ihrer *auto_bio_grafischen* Schilderung weist Endicott, die ihre eigene Erfahrung geradezu phänomenologisch fassbar – mit dem ganzen Spektrum an Empfindungen – schildert, jedoch über eine solche Fixierung hinaus und vermittelt mit Blick auf sich selbst, die per definitionem ältere Tänzerin, ein differenziertes und polyvalentes Bild.

Ein weiteres Verfahren, das Martin als Bühnenstrategie fasst und »Alter(n) vervieldeutigen«²²⁰ bzw. »Alter(n) anders erzählen«²²¹ nennt, lässt sich wiederum exemplarisch anhand von Yvonne Rainers Narration darlegen. In ihrem *auto_bio_grafischen* Text *The Aching Body in Dance* von 2014, der in einem Wortspiel den schmerzenden und (nahezu homophon) den alternden Körper verbindet, schreibt die Vertreterin des Postmodern Dance zwar auch vom Karrierende, das sich aufdränge, wenn die Physis nicht mehr mitmache; allerdings sagt sie dazu: »When to leave is a highly personal matter, contingent on will, pleasure, and physical fitness, all of which are subject to the decline that inevitably comes with aging.«²²² Und sie fragt: »So when is it time to say ›farewell to dance?‹ When and how must we begin to think of ways to avoid becoming objects of pity or caricature as we attempt to engage movement that is ever – and obviously – more difficult?«²²³ Rainer nennt dann verschiedene Tänzer:innen, die es offenbar »geschafft« hatten, im »Alter« noch bzw. so zu tanzen, dass die

218 Gierz 2014, S. 203; sie bezieht sich allerdings nicht auf professionelle Tanztheatertänzerinnen wie Endicott, sondern v.a. auf noch ältere Laientänzer:innen.

219 Vgl. eine solche Stelle auch in Valeska Gerts autobiografischem Text *Katze von Kampen* von 1973, hier zit. aus der Ausgabe von 1974, S. 18; darin führt die Autorin, indem sie Selbst- und Fremdwahrnehmung in Bezug auf Altersvorstellungen explizit gegeneinander ausspielt, solche Zuschreibungen – im doppelten Wortsinn – vor: »Klebe ich künstliche Wimpern an und färbe die Lippen rot, bin ich für manche Menschen attraktiv, obwohl ich uralte bin. Innerlich bin ich vital, also jung. Ich wüßte gar nicht, daß ich alt bin ... würden mich nicht fast alle Menschen darauf stoßen: ›Was? Das können Sie noch?« Vgl. hierzu auch Hylenski 2013, S. 52.

220 Vgl. Haller/Martin 2022, S. 34.

221 Vgl. ebd., S. 38.

222 Rainer 2014a, S. 4.

223 Ebd., S. 3.

Limiten der Beweglichkeit dem Publikum nicht als defizitäre Körperbilder erschienen,²²⁴ während wiederum andere sich bereits von der Bühne verabschiedeten, als sie sich eigentlich noch virtuos bewegen konnten.²²⁵ Sie selber hat der Bühne früh den Rücken gekehrt, um fortan (zunächst) künstlerische Filme zu produzieren, ist aber später als Choreografin und als Tänzerin wieder zur Tanzkunst zurückgekehrt.²²⁶ Sowohl in ihren *auto_bio_grafischen* Texten wie auch in Videoarbeiten und auf der Bühne reflektiert Rainer das Thema ›Alter‹ im Tanz. Dies tut sie beispielsweise mittels ihres Stücks *Trio A*, das sie selber »my signature dance«²²⁷ oder »[m]y old warhorse«²²⁸ nennt und im Laufe ihres Lebens mehrfach überarbeitet, adaptiert, reflektiert und neu kreiert hat.²²⁹ So erwähnt sie in *The Aching Body in Dance* neben der *Trio-A*-Version von 1966, von der sie sagt, dass sie diese erstmals als 32-Jährige mit »bodily extensions and sheer physical power« getanz habe,²³⁰ eine Variante aus dem Jahr 2010 mit dem Untertitel *Geriatric With Talking*. Über diese Adaption schreibt Rainer, sie »encapsulated what might be called my philosophy of aging in dance, namely, ›Let it all hang out[]‹«; und sie erklärt dies folgendermassen: »If you're going to make an appearance in front of an audience and you can't execute the material as robustly or as accurately as you once did, then be honest; tell them what's going on moment by moment. This is exactly what I decided to do.«²³¹

Rainer hatte beschlossen, sich gerade (auch) im Alter auf der Bühne zu zeigen, und zwar, indem sie dem Alter entschlossen begegnet und jeweils einen mehrdeutigen Umgang damit findet, d.h. es explizit thematisiert, ironisiert oder ausstellt. Weder ignoriert sie also, dass sie – als Tänzerin und als Mensch – alt wird, noch versteckt sie diese Tatsache, versucht sie zu überspielen oder weicht ihr aus, denn, so Rainer: »Aging is the ultimate goal and hurdle, one that

224 Vgl. ebd.; sie nennt da u.a. Martha Graham und Merce Cunningham. Ausserdem hält Rainer, ebd., S. 4, über die Wahrnehmung von Altersdifferenzen unter Tänzer:innen fest: Das Publikum könne in die Position gebracht werden »of having to choose whether to notice or ignore«.

225 Ebd., S. 3f.

226 Vgl. Rainer 2006, S. XIVf.

227 Rainer 2014a, S. 4.

228 Rainer 2006, S. 465.

229 Vgl. dazu u.a. ebd., S. 266ff.; ausserdem dies. 2014a, S. 4f.

230 Ebd., S. 5; Rainer schreibt 2006, S. 273, dass dieses Stück neben ihr auch andere getanz haben.

231 Vgl. Rainer 2014a, S. 4.

I myself must confront.«²³² So zitiert sich die Autorin/Performerin etwa selber: »As I threaded my way through the dance, I extemporaneously told them [d. s. die Zuschauenden von *Trio A. Geriatric With Talking*, C. T.] what I was experiencing, without interrupting the flow of movement: ›This move is supposed to be a slow rise of the leg, not a battement, but why can't I get my leg up any higher than this anymore? Oh, just do it and get it over with. And, I have to tell you that what you are just now witnessing is a state of extreme stage fright. I haven't performed for a while, so I hadn't anticipated what it would be like.‹ And while trying to rise in a particular way from the floor after a series of rolls: ›I can no longer do this in a smooth fashion, like rise up over my turned out bent left leg. But why isn't this other method just as good? [as I scramble up] As long as I keep moving and don't stop.«²³³ Ihre Kommentare, die Rainer dem Publikum in ihrer ›Alters-›Version verbal anbietet,²³⁴ könnten als Altersklage verstanden werden, würden sie sich nicht selber vervieldeutigen und bei der Lektüre des Textes Fragen hervorrufen wie: Welche Bewegungen finden ›real‹ statt, welche in der Imagination und wie werden diese wahrgenommen und gedeutet?

Rainer kommt denn auch zum Schluss: »My preferred mode of self-presentation is ›existence.‹ I love to exist on stage. I no longer ›dance[]‹«²³⁵, schreibt sie, provoziert aber gleich weitere Fragen: Was bzw. wann ist überhaupt Tanz/Tanzen? Jedenfalls wird darunter – zumindest bei Rainer – kein »excess of athletic prowess«²³⁶ verstanden, sondern ein Agieren als ein ›Existieren‹ auf der Bühne, dessen Wirkung eben nicht vorhersehbar, nicht eindeutig zu sein hat. Dafür spricht beispielhaft eine Beobachtung, die die Autorin schildert, wonach sie damals bei einer Aufführung von Ruth St. Denis in den 1950er-Jahren, als diese gleich alt war wie Rainer 2014, die Arme der (alten) Tänzerin betrachtet habe: »The flabby undersides of her upper arms created their own autonomous swaying motion. That was my primary recollection: those ivory undulating arms lifted in supplication or some such appeal to a transcendent spirituality.«²³⁷ Die gängige Wahrnehmung von schlaffer, dünner gewordener Haut

232 Ebd., S. 6.

233 Ebd., S. 5.

234 Vgl. dazu Rainer, ebd., über die Reaktion des Publikums: »Not entirely to my surprise, the audience thought it was a hoot and laughed at everything I said.«

235 Ebd., S. 6.

236 Ebd., S. 5.

237 Ebd., S. 3.

wird hier kurzerhand umgedeutet und in ihrer spezifisch bewegten Wirkung für höchst ästhetisch erklärt.

Mit diesem Zitat macht Rainer einerseits deutlich und gerade für den Zusammenhang von Tanz und Alter produktiv, dass Bewegung immer vieldeutig ist und – jenseits jeglicher Intention – ganz unterschiedlich rezipiert werden kann. Andererseits zeigt sich auch, dass sich das, wofür die kritische Altersforschung plädiert, nämlich herkömmliche Erwartungen zu unterlaufen,²³⁸ nicht allein von den Bühnenakteur:innen abhängt, sondern eben auch von der Einstellung der Zuschauenden. Um ›Alter(n)‹ im Tanz also wirkungsvoll zu ›vervieldeutigen‹,²³⁹ muss man es eben auch »anders erzählen«²⁴⁰. Dies gilt für die Bühne und ebenso für selbstreflexive Lebensnarrative wie die *auto_bio_grafischen* Darstellungen.

Eine solche (selbst-)bewusste Thematisierung kann schliesslich als Dynamisierung des Verhältnisses von Tanz und ›Alter‹ und als Empowerment betrachtet werden. Sie birgt dadurch nicht zuletzt auch (tanz-)historiografisches Potenzial, indem die Frage, wer auf der Bühne stehen darf, wer in den Fokus rückt, wahrgenommen wird oder sich Aufmerksamkeit verschaffen kann, schliesslich dazu führt, wer Eingang in die Tanzgeschichte findet. ›Age‹ spielt dabei – wie gezeigt werden sollte – neben bzw. mit ›Gender‹ und ›Race‹, insbesondere im Tanz, in der Tanzhistoriografie und in der Tänzer:innen-Autobiografieforschung, eine signifikante Rolle.

Im Folgenden soll es weiterhin um eine (kritische) Reflexion von Tanzgeschichtsschreibung gehen, allerdings wiederum aus einer anderen Perspektive.

4.5. ›Master-Paratexte‹

Geht man – etwa mit der US-amerikanischen Tanzwissenschaftlerin Lynn Garafola – davon aus, dass die Tanz- und v.a. die Balletthistorie nach wie vor

238 Vgl. etwa Herwig u.a. 2016, S. 10f.: »Vielmehr zeigen die Reflexionen über das Alter in den [...] Künsten nicht nur, mit welchen Altersbildern, Rollenerwartungen und stereotypen Vorstellungen wir diesem Lebensabschnitt begegnen, sondern auch, wie sich Erwartungen an altersgerechtes Verhalten unterlaufen, verändern und erweitern lassen.«

239 Vgl. Haller/Martin 2022, S. 34.

240 Ebd., S. 38.