

C Praxis: NachWieVor Ageing Trouble!

Performanzen eigensinnigen Alter(n)s in der Praxis der Performativen Kulturgeragogik

In diesem Teil C wechsele ich die Register: Es geht nach wie vor um Ageing Trouble, jedoch richte ich nun den Fokus auf das Wissen über Ageing Trouble in drei kulturgeragogischen Praxisprojekten in den Darstellenden Künsten.

Senior*innentheaterprojekte im Feld Kultureller Bildung im Alter wurden in Deutschland schon zum Gegenstand diverser Feldstudien.¹ Ein besonderer Schwerpunkt der Forschung liegt auf den Auswirkungen des Theaterspielens auf Gesundheit und Wohlbefinden älterer Menschen, insbesondere auch von älteren Menschen mit Demenz.²

Der Fokus meiner explorativen Studie richtet sich hingegen auf die Praktiken von Ageing Trouble, mit denen in den drei ausgewählten Projekten die normativ-normalisierende Performativität des vorherrschenden Altersdiskurses aufgegriffen, ästhetisiert, in Frage gestellt und gestört wird: Wie wird in der Praxis der Performativen Kulturgeragogik das Alter(n) erforscht, reflektiert und performt? Wie wird in den Projekten Ageing Trouble gemacht? Wie werden machtvoll diskursive Alter(n)stopoi eigensinnig aufgegriffen, verändert und resignifiziert? Welche Bildungsprozesse beschreiben die Akteur*innen in diesem Zusammenhang? Wie erweitert und verändert ihr Wissen wiederum mein Wissen von Ageing Trouble? Was lerne oder was verlerne ich im Dialog mit ihnen? Und: Welche Rolle spielt in all dem Ageing Trouble unser leibkörperlicher Eigensinn?

Meine Studie baut auf einem längeren transdisziplinären Austausch auf: Die in Kapitel 10, 11 und 12 dargestellten drei Senior*innen-Tanz- und -Theaterensembles

1 Vgl. die Forschungsübersicht von Skorupa, Magdalena: »Seniorentheater als Feld Kultureller Bildung im Alter«, in: Almuth Fricke/Theo Hartogh (Hg.), Forschungsfeld Kulturgeragogik – Research in Cultural Geragogy, München 2016, S. 93-114; Höhn, Jessica: »Theatergeragogik«, in: Renate Schramek/Julia Steinfurt-Diedenhofen/Cornelia Kricheldorf (Hg.), Diversität der Altersbildung. Geragogische Handlungsfelder, Konzepte und Settings, Stuttgart 2022, S. 171-180.

2 Vgl. J. Höhn: Theatergeragogik.

haben sich gemeinsam mit ihren Regisseur*innen, Choreograf*innen, Tanz- und Theatergeragog*innen mit meinen frühen Artikeln über Ageing Trouble und Un/doing Age auseinandergesetzt.³ Ich hatte das Glück, ihnen meine Arbeit vorzustellen und ihre kennenzulernen, mit ihnen im Dialog zu sein. Dieser Austausch wurde durch mehrere Netzwerktreffen und ein Tanz- und Theaterfestival ermöglicht, das in den Städten Köln, Ludwigsburg und München stattfand. Der Rahmen für diese Vernetzungsarbeit wurde von den ehrenfeldstudios Köln unter der Leitung der Choreografin Silke Z. konzipiert, koordiniert und organisiert.

So fanden im Jahr 2022 in den ehrenfeldstudios in Köln unter dem Titel *NachWieVor* eine Fachtagung und vier mehrtägige Netzwerktreffen zum Thema *Performing Age(ing) Trouble*⁴ statt. In diesem Kontext arbeiteten u.a. die Choreografinnen, Tanzgeragoginnen und Tanzvermittlerinnen Silke Z. und Barbara Fuchs (ehrenfeldstudios Köln), Andrea Marton (DanceOn 60+ München), Lisa Thomas (Zartbitter, Tanz- und Theaterwerkstatt Ludwigsburg), die Theaterregisseure, -pädagogen und -geragogen David Vogel (OLDSCHOOL, Schauspiel Köln) sowie Ron Rosenberg (Golden Gorkis, Maxim Gorki Theater Berlin/Senior Lab Zürich) gemeinsam mit der Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin Susanne Martin und der Bewegungswissenschaftlerin Lea Spahn und mir an folgenden Fragestellungen:

»Was sind tänzerische Bühnenstrategien, die kritische Alter(n)srepräsentationen erlauben (Susanne Martin 2017)?

Wie kann zeitgenössischer Tanz unterhaltsam mit Altersnormen kollidieren, um Alter(n) auf der Bühne zu veruneindeutigen und zu vervieldeutigen (Haller 2021)?

Wie können wir die Grenzen erweitern, um nicht mehr in Alterskategorien und Publikums-kategorien, sondern gesellschaftlich offener, intergenerativer zu denken und zu produzieren?

Wie kann eine künstlerische Produktionsstätte zum Generationendialog beitragen – sowohl auf Produktions- als auch auf Teamebene, um bis in den Zuschauerraum und in die Stadtstruktur hinein wirken zu können?⁵

Das einjährige Projekt hatte – wie es im von den ehrenfeldstudios gestellten Antrag auf Förderung durch den Fonds Darstellende Künste formuliert wurde – zum Ziel, dass Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Expert*innen und Zuschauer*innen

3 Vgl. M. Haller: Ageing trouble; M. Haller: Unwürdige Greisinnen; M. Haller: Undoing Age.

4 Vgl. Silke Z./resistdance: »NachWieVor. Tanzperformance und Alter(n)« (2023), Video, <https://vimeo.com/863959388?fl=pl&fe=sh> vom 06.11.2025; Silke Z./ehrenfeldstudios: Antrag Fonds Darstellende Kunst//Neustart Kultur//Take Heart//Netzwerk und Prozessförderung, *Performing Age(ing) Trouble*, Netzwerkepisoden 1–4, ehrenfeldstudios 2022, S.1. Die Veranstaltungen und die Netzwerkarbeit im Rahmen von *NachWieVor – Performing Age(ing) Trouble* wurde dankenswerterweise auf Antrag der ehrenfeldstudios vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR sowie dem Kulturstadtrat der Stadt Köln und dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert.

5 Silke Z./ehrenfeldstudios: Antrag Fonds Daku, S. 1.

»gemeinsam Alterskonstruktionen aufdecken, erforschen, aufbrechen, unseren Umgang damit reflektieren und im zeitgenössischen Tanz künstlerische Wege suchen, um restriktive normative Alters- und Generationsidentitäten durcheinander zu wirbeln, zu hinterfragen, zu stören und in Frage zu stellen – eben Age(ing) trouble zu verursachen«⁶.

Neben der Fachtagung beinhaltete das Projekt diverse Tanz- und Theateraufführungen, Publikumsgespräche und Workshops für Interessierte.⁷

Als erstes wissenschaftliches Resultat der Vernetzungsarbeit kreuzten die Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin Susanne Martin und ich unsere Perspektiven in dem gemeinsamen Artikel »Ageing trouble« tanzen! *Theoretische und tänzerische Erkundungen zur Performativität des Alter(n)s* und verglichen »Age(ing) trouble-Strategien in Tanz und Literatur«⁸.

Im Jahr 2024 schloss sich das Projekt *One Night Stand. Festival zu Alter(n), Sexualität und Sichtbarkeit* an. Es fand in den Städten Köln, Ludwigsburg und München statt und beinhaltete neben jeweils drei Performances von Senior*innen-Ensembles aus den drei Städten auch wieder Workshops, Vorträge, Diskussionsformate, Publikumsgespräche und die Lecture Performance *Dance.Age.Trouble*, die ich gemeinsam mit der Choreografin, Tanzvermittlerin und Tänzerin Lisa Thomas ausgearbeitet und aufgeführt habe.⁹ Von den Inszenierungen, die im Rahmen dieses Festivals entstanden sind, und den Ageing-Trouble-Praktiken, die in diesen Inszenierungen eine Rolle spielen, handelt mein Artikel *Un/doing Desire. Performative Neuverhandlungen von Sexualität und Begehren im Alter im Rahmen des Tanz-Festivals »One Night Stand«*.¹⁰

Außerhalb des Netzwerks eröffnete mir zusätzlich die Zusammenarbeit mit dem Kunstkollektiv schubert-stegemann in dessen performativem Stadtrundgang *ageing trouble* in der Dortmunder Nordstadt Einblicke in Praktiken einer Performativen Kulturgeragogik, mit denen Ageing Trouble im öffentlichen Raum gemacht werden kann. Diesen Ansatz beschreibe ich in dem Artikel *Flâneusen* im Stadtraum. »Ageing Trouble« in der Dortmunder Nordstadt*.¹¹

6 Ebd.

7 Vgl. ehrenfeldstudios: NachWieVor. Tanzperformance & Alter(n), <https://www.ehrenfeldstudios.de/nachwievor-tanzperformance-altern-2/vom-06.11.2025>.

8 Haller, Miriam/Martin, Susanne: »Ageing trouble« tanzen! Theoretische und tänzerische Erkundungen zur Performativität des Alter(n)s«, in: Angie Hiesl/Roland Kaiser (Hg.), *War schön. Kann weg. Alter(n) in der Darstellenden Kunst*, Berlin 2022, S. 29–43, S. 33, <https://tdz.de/artikel/b26ac647-993a-4b12-8607-b48743eef666-vom-06.11.2025>.

9 Vgl. die Projektdarstellung unter <https://www.resistdance.de/de/one-night-stand/>. Gefördert wurde dieses Festival wiederum auf Antrag von Silke Z./resistdance durch die Produktionsförderung des Fonds Darstellende Künste. Zusätzlich wurde das Festival vom Kulturamt der Stadt Köln, dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München, dem Kulturamt der Stadt Ludwigsburg und dem Land Baden-Württemberg unterstützt.

10 Haller, Miriam: »Un/doing Desire? Performative Neuverhandlungen von Sexualität und Begehren im Alter im Rahmen des Tanz-Festivals »One Night Stand««, in: *ProAlter*, 2 (2024), S. 14–18.

11 Haller, Miriam: »Flâneusen* im Stadtraum. Ageing Trouble in der Dortmunder Nordstadt«, in: *Kulturräume+*. Das KUBIA-Magazin, 26 (2024), S. 33–35, https://www.kubia.nrw/wp-content/uploads/2024/05/Kulturräume-%E2%80%93-Das-Kubia-Magazin-_26.pdf-vom-02.08.2025.

Die Gespräche mit all den Ensemblemitgliedern, den Choreograf*innen, Regisseur*innen, den Tanz- und Theatergeragog*innen und Zuschauer*innen, die ich in dieser Zeit führen durfte, haben mich berührt und bewegt – was mich schließlich dazu gebracht hat, dieses Buch zu Ende zu schreiben.

Aus dem ganzen Konvolut von Aufführungen, Projekten und Ensembles habe ich für dieses Buch drei Projekte ausgewählt, deren performative Praktiken von Ageing Trouble ich in den folgenden Kapiteln genauer beschreibe.

Um der ästhetischen Komplexität der kulturgeragogischen Praxis in den drei ausgewählten Projekten gerecht zu werden, habe ich nach einer wissenschaftlichen Methodik gesucht, die sowohl den theatralen Performanzen als auch dem Eigensinn des leibkörperlichen Wissens im ästhetischen Erleben der Akteur*innen Rechnung trägt und zugleich die performative Macht des Altersdiskurses berücksichtigt. Diese Herangehensweise sollte mir ermöglichen, in einen responsiven Forschungsprozess auf Augenhöhe mit dem Erfahrungsreichtum der Praxis einzutreten und dabei auch mein eigenes leiblich-ästhetisches Erleben als Erkenntnisquelle einzubeziehen.

In **Kapitel 9** erläutere ich diese Methode, erkläre den Weg und die zentralen theoretisch-methodologischen Konzepte, auf denen die einzelnen Schritte meiner explorativen Studie beruhen. In den Kapiteln 10, 11 und 12 beschreibe ich die performativen Praktiken, mit denen Ageing Trouble in den intergenerationellen Tanzprojekten *Der empathische Körper* von Silke Z. (**Kapitel 10**), der Stückentwicklung *Ätsch Age!* von den Golden Gorkis am Gorki Theater Berlin (**Kapitel 11**) und der Stückentwicklung *Wunderschönes Welkfleisch* von der OLDSCHOOL des Kölner Schauspiel (**Kapitel 12**) gemacht wird.

9 Zur Methodik: Erlebensbezogene Kulturgeragogische Ageing Studies

Im Lauf des Vernetzungsprojekts *NachWieVor Ageing Trouble* wurde ein ganzer Berg von Datenmaterial gesammelt: Videos von den Aufführungen, die Textbücher der Stückentwicklungen, Programmhefte, programmatisch-konzeptionelle Hintergrundtexte von den Akteur*innen, journalistische Texte von Tanz- und Theaterkritiker*innen, Förderanträge, Audio- und Videoaufzeichnungen und Transkriptionen von den Expert*inneninterviews mit den Kulturgeragog*innen, Gruppeninterviews mit den Ensemblemitgliedern, die ich geführt habe, Mitschriften von Workshops und Publikumsgesprächen und last but not least mein Forschungstagebuch mit Beobachtungsprotokollen von Aufführungen und Proben, Workshops, die ich mitgemacht habe, und jeweils detaillierte Aufzeichnungen über meinen *Felt Sense* zu den Projekten. Was ein *Felt Sense* ist, erkläre ich in Kapitel 9.1.

Oberflächlich und rein forschungspraktisch gesehen, orientiere ich mich in meiner explorativen Studie am Mixed-Methods-Design der Ethnografischen Feldforschung¹, der qualitativen Dokumentenanalyse², der theaterwissenschaftlichen polyperspektivischen Dramen-, Inszenierungs- und Aufführungsanalyse³ und der qualitativen phänomenologischen Bildungsforschung⁴. Die Expert*innen- und Gruppeninterviews

- 1 Vgl. Friebertshäuser, Barbara/Panagiotopoulou, Argyro: »Ethnographische Feldforschung«, in: B. Friebertshäuser/A. Langer/A. Prengel (Hg.), *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*, S. 301–322.
- 2 Vgl. Glaser, Edith: »Dokumentenanalyse und Quellenkritik«, in: B. Friebertshäuser/A. Langer/A. Prengel (Hg.), *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*, S. 365–375.
- 3 Vgl. Warstat, Matthias: »Prozesse, Konflikte, Wirkungen. Zu Methoden der Untersuchung von applied theatre«, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld 2020, S. 67–86, <https://doi.org/10.1515/9783839452905-004>; Kolesch, Doris/Schütz, Theresa: »Polyperspektivische Aufführungs- und Inszenierungsanalyse am Beispiel von SIGNAS Söhne & Söhne«, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld 2020, S. 25–46, <https://doi.org/10.1515/9783839452905-002>.
- 4 Vgl. zu den phänomenologischen Methoden in der qualitativen Bildungsforschung: Brinkmann, Malte/Rödel, Sales S.: »Pädagogisch-phänomenologische Videographie. Zeigen, Aufmerken, Interattentionalität«, in: Christine Moritz/Michael Corsten (Hg.), *Handbuch qualitativer Video-*

wurden von mir nach der von Michael Meuser und Ulrike Nagel⁵ beschriebenen Methodik leitfadengestützt geführt, aufgezeichnet, transkribiert und interpretiert. Die Methode der T(r)opografischen Diskursanalyse, die ich in Teil A beschrieben habe, bildet dabei weiterhin die Grundlage, muss aber nun um phänomenologische und praxeologische Herangehensweisen ergänzt werden.

So weit, so klar – oberflächlich gesehen. Um jedoch die Bewegung durch diesen Datenmaterial-Berg hin zum konkreten ästhetischen Erleben der Performanzen von Ageing Trouble in den einzelnen Projekten theoretisch und methodologisch fundiert zu beschreiben und für andere nachvollziehbar zu machen, muss ich weiter ausholen. Ich muss die Methode der T(r)opografischen Diskursanalyse, die ich in Kapitel 4 und 5 dargelegt habe, im Hinblick auf die Praktiken der leibkörperlichen, tänzerischen und theatralen Performanzen und die Praktiken des ästhetischen Erlebens erweitern, mit denen in den Projekten stereotype diskursive Alter(n)stopoi in Prozessen des Doing, Undoing und Un/doing Age *verhandelt* werden. Schließlich habe ich es jetzt nicht mehr *nur* mit diskursiven Aussagemustern in gedruckten Texten zu tun, sondern mit Menschen, ihren Bildungsprozessen und ihrem je spezifischen, situierten Wissen über ihr Alter(n) und all ihren Ageing Trouble.

Um mich diesem Wissen der Praxis der Performativen Kulturpädagogik über Ageing Trouble zuzuwenden, erweitere ich meinen bisherigen diskursanalytischen Zugang einerseits um phänomenologische Perspektiven, um das für die ästhetische Bildung so zentrale leibkörperliche Erleben von Ageing Trouble einbeziehen zu können, und andererseits durch praxeologische Perspektiven im Anschluss an die Materielle Gerontologie und ihren posthumanistischen Theoriehintergrund.

Es ist eine Gratwanderung, diskurstheoretische, phänomenologische und post-humanistisch-praxeologische Perspektiven methodisch miteinander verknüpfen zu wollen. Ich habe Verständnis für Forscher*innen, die sich lieber auf gut abgesicherten Wegen bewegen, die schon von vielen anderen Wissenschaftler*innen vor ihnen gegangen wurden. Ihnen mag diese Gratwanderung als zu gewagt erscheinen. Ich gehe diese *passAGE*, suche nach diesem Übergang oder diesem Zwischen-Weg, weil ich der lebendigen Schönheit, Sinnlichkeit und ästhetischen Komplexität und dem Eigensinn der ganzheitlichen Bildungsprozesse, die die beteiligten Akteur*innen beschreiben, gerecht werden will – ohne dabei die machtvollen Performativität des vorherrschenden Altersdiskurses auszublenden.

analyse. Method(olog)ische Herausforderungen – forschungspraktische Perspektiven, Wiesbaden 2018, S. 521–547, https://doi.org/10.1007/978-3-658-15894-1_28; Brinkmann, Malte: »Einklammern, Anhalten, Zurücktreten, um Anderes und Fremdes zu sehen. Zur Praxis der phänomenologischen Epoché in der qualitativen Bildungsforschung«, in: Diana Fischer/Kerstin Jergus/Kirsten Puhr/Daniel Wraga (Hg.), Theorie und Empirie. Erkenntnisproduktion zwischen Theoriebildung und empirischen Praxen, Halle-Wittenberg 2021, S. 30–57. Vgl. allgemein zur phänomenologischen Methode: Eckardt, Dietrich: Konstitutionsanalyse. Eine Einführung in die phänomenologische Methode, Bonn 1981.

5 Vgl. Meuser, Michael/Nagel, Ulrike: »Experteninterviews – wissenssoziologische Voraussetzungen und methodische Durchführung«, in: B. Friebertshäuser/A. Langer/A. Prengel (Hg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden, S. 457–471.

Dazu muss ich zickzackförmige Passagen für meinen Ansatz Erlebensbezogener Kulturgeragogischer Alter(n)sstudien finden, die es mir erlauben, zwischen T(r)opografischer Diskursanalyse, Aufführungsanalyse, qualitativer ästhetischer Bildungsforschung und erlebensbezogener Forschung hin und her zu oszillieren (oder auch vor und zurück zu vaszillieren) – eben Passagen des NachWieVor Ageing Trouble.

Wegweisend dafür, dass man solche Passagen zwischen Performativität und Performanzen des Alter(n)s finden kann, war für mich zunächst die Studie *The Stages of Age. Performing Age in Contemporary American Culture* der Theaterwissenschaftlerin und Kulturgerontologin Anne Davis Basting.⁶ Jedoch kommt mir in ihrer Studie die Reflexion der methodologischen und theoretischen Perspektiven zu kurz, die die wissenschaftliche Herangehensweise noch besser nachvollziehbar machen würden. In ihrer Studie fehlt mir auch der Blick auf die ästhetischen Bildungsprozesse der Beteiligten.

In der empirisch-bildungstheoretischen Studie zur ästhetischen und psychosozialen Praxis des Altentheaters, die die Kulturgerontologin und Bildungswissenschaftlerin Ute Karl vorgelegt hat, stehen hingegen die Bildungsprozesse der älteren Spieler*innen ganz im Zentrum. Diese Studie zeigte mir auch theoretisch-methodologisch einen nachvollziehbaren und gangbaren »Weg des Zwischen«⁷ auf, um phänomenologische und poststrukturalistische Perspektiven auf die Praxis der Performativen Kulturgeragogik zu verbinden. Allerdings vermisste ich in ihr die theaterwissenschaftliche Perspektive auf das Stück und die Aufführungspraxis sowie eine Kontextualisierung mit Blick auf den vorherrschenden Altersdiskurs.⁸

Eine Grenzgängerin, die mich sehr inspiriert hat, ist die Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin Susanne Martin, die in ihrer tänzerischen Forschung ihr leibkörperliches Wissen über das Alter(n) einbezieht und auch über Ageing Trouble im Tanz geforscht hat.⁹ Nur: Ich bin keine Tänzerin und kann nicht tänzerisch forschen. Deshalb bleibt mir dieser Weg versperrt.

Eine weitere Wissenschaftlerin, die mich beeindruckt hat, ist die Bewegungswissenschaftlerin Lea Spahn, die über Bildungsprozesse in der tanzgeragogischen Praxis geforscht hat. Sie verschränkt in ihren Studien in elaborierter Weise performativitätstheoretische Konzepte von Subjektivierung mit postphänomenologischen, praxeologischen und materialistischen Perspektiven auf den alternden Leibkörper. Vor diesem theoretischen Hintergrund sucht sie – auch im Anschluss an meine Arbeiten über Ageing Trouble – nach besonderen »trouble-Momenten«¹⁰ in der tänzerischen

6 Basting, Anne D.: *The Stages of Age. Performing Age in Contemporary American Culture*, Ann Arbor 1998, <https://doi.org/10.3998/mpub.15441>.

7 U. Karl: *Zwischen/Räume*, S. 73.

8 Vgl. dazu meine ausführliche Rezension: Haller, Miriam: »Ute Karl: *Zwischen/Räume*. Eine empirisch-bildungstheoretische Studie zur ästhetischen und psychosozialen Praxis des Altentheaters. Münster 2005«, in: *Sozialwissenschaftliche Literatur-Rundschau*, 1 (2007), S. 101–103.

9 Vgl. S. Martin: *Dancing Age(ing)*.

10 Vgl. L. Spahn: *Biography Matters*, S. 270: Unter »trouble-Momenten« verstehe ich mit Lea Spahn, die Ageing-trouble-Momente in der tänzerischen Improvisationspraxis untersucht, eine methodische Fokussierung auf besondere Momente: »Der analytische Blick re-organisiert sich, um die Praktiken von ›trouble‹-Momenten aus zu betrachten. Gerade Momente, in denen (Ab-)Brüche oder Verschiebungen im Situationsverlauf entstehen, rücken so in den Fokus. Und obwohl

Improvisationspraxis mit älteren Frauen: Momenten »der Unstimmigkeit zwischen Körperwissen und (zwischen-)leiblicher bzw. somatischer Eigendynamik [...], die auch Momente der Widerständigkeit und Kritik im Umgang mit normativen Ordnungen auslösen können«¹¹. In ihrer Studie habe ich jedoch auch nicht nachvollziehen können, wie *genau*, also mit welchen Methoden, ich mich als Wissenschaftlerin (und eben nicht als Tänzerin und Tanzgeragogin) der leibkörperlichen Eigendynamik solcher Ageing-Trouble-Momente annähern könnte.

Diese Studien waren für mich wegweisend, aber noch nicht hinreichend. Ich suchte nach einer wissenschaftlichen Methodik, mit der ich die Performativität des Alter(n)sdiskurses, die Performanzen des Alter(n)s auf der Bühne und den leibkörperlichen Eigensinn der ästhetischen Bildungsprozesse der Beteiligten in den Blick bekomme.

Ich brauchte eine Methode, die mir einen Zickzack-Weg ermöglicht: Serpentinaen, die mich den Datenmaterial-Berg durch- und überqueren lassen. Ich suchte einen Weg mit Kreuzungen zwischen der sprachlich-rhetorischen Ebene des Altersdiskurses und seinen Resignifikationen in den Textbüchern (Dramen) der Stückentwicklungen, den Programmheften und Interviews und der Ebene der theatralen und tänzerischen Performanzen auf und hinter der Bühne. Ich suchte eine Passage, auf der ich mich den leibkörperlich erlebten, ästhetischen Bildungsprozessen der beteiligten Akteur*innen annähern konnte.

Bei meiner Suche nach einer solchen Methode stieß ich auf die posthumanistische Philosophin Rosi Braidotti, die im Begriff *zickzackförmig* das zentrale Stichwort für den nächsten Baustein einer posthumanistischen kritischen Theorie der Subjektbildung sieht. Ihre Theorie resoniert mit meinem Verständnis von transformatorischen Bildungsprozessen im Alter¹², aber erweiterte es auch. Denn Braidotti formuliert ein nicht-lineares, dynamisches, nicht-einheitliches Verständnis von Bildungsprozessen als Figurationen, die das Subjekt als Prozess des Werdens verstehen, in dem dualistische Entgegensetzungen von Körper und Geist, Natur und Kultur in einer andauernden zickzackförmigen Bewegung überwunden werden:

»Eine Figuration ist der Ausdruck alternativer Darstellungen des Subjekts als einer dynamischen, nicht-einheitlichen Entität; sie ist die Dramatisierung von Prozessen des Werdens. Diese Prozesse setzen voraus, dass sich die Subjektbildung zwischen den Polen von Natur und Technik, männlich und weiblich, schwarz und weiß, lokal und global, Gegenwärtigem und Vergangenem vollzieht – in den Räumen, die diese Gegensätze überfließen und verbinden. Diese Zwischenstadien widersetzen sich den bestehenden Formen theoretischer Darstellung, weil sie zickzackförmig sind, nicht linear und prozessorientiert, nicht begrifflich bestimmt. Kritik und Kreativität gehen ein neues Bündnis ein, indem sie die Praxis von Begriffspersonen oder Figurationen zu einer Suche nach affirmativen Alternativen zur herrschenden Subjektkonzeption machen.«¹³

die kalendarische Zeit natürlich ihren Takt beibehält, kann die Aufmerksamkeit auf ›trouble-Momente diese wie eine Lupe vergrößern und darüber hinaus auch die Vielschichtigkeit subjektiv-biographisch erlebter und konstruierter Verläufe einbeziehen.«

11 Ebd., S. 15.

12 Vgl. Kap. 2.4.1; M. Haller: Resonante Transformationen.

13 Vgl. R. Braidotti: Posthumanismus.

Auch Braidottis Wunsch, durch den Körper zu denken (»through the body, not in a flight away from it«¹⁴), resonierte mit meinem Vorhaben. Ich fand jedoch auch in ihren Texten keine konkreteren Hinweise zu einer wissenschaftlichen Methode, mit der ich diesen zickzackförmigen Weg, das leibkörperliche Wissen als Erkenntnisquelle einzubeziehen, hätte beschreiten können.

Einen für mich gang- und erlernbaren Weg des »experiential zig-zag«¹⁵ zwischen diskursiven Figurationen und eigen-sinnigem leibkörperlichen Erleben eröffneten mir die von dem Philosophen und Psychologen Eugene T. Gendlin entwickelten und in unterschiedlichen Praxisfeldern breit erprobten Methoden des *Focusing* und *Thinking at the Edge*. Diese Methoden lernte ich in den letzten Jahren in den Feinheiten ihrer praktischen Anwendung und philosophischen Tiefe bei Astrid Schillings und Maria Schüller (*Focusing* und *Focusing mit dem ganzen Körper*) sowie Teresa Dawson (*Thinking at the Edge*) im von Astrid Schillings geleiteten Focusing Institut Köln (FINK) kennen.

Neben der Auseinandersetzung mit Gendlins Texten halfen mir die methodisch-methodologischen Überlegungen der Soziologinnen Ulle Jäger und Tomke König zu einer auf Gendlins Ansatz basierenden »Erlebensbezogenen Geschlechterforschung«¹⁶ sowie der Ansatz des »Embodied Critical Thinking«¹⁷ der Philosophinnen Donata Schöller und Sigridur Thorgeirsdottir dabei, Gendlins Methoden mit kulturwissenschaftlichen Methoden zu verbinden und als kulturgeragogische Forschungsmethoden anzuwenden. Diesen neuen Ansatz Erlebensbezogener Kulturgeragogischer Ageing Studies stelle ich in diesem Kapitel vor. Dabei bleibt festzuhalten, dass Focusing mehr als eine Methode ist: Es ist eine Haltung und eine philosophische Lebenspraxis. Hier beschreibe ich es jedoch vor allem in methodisch-methodologischer Hinsicht.

Der Begriff Methode leitet sich ab von *meta* (gr. *nach, über*) und *hodos* (*Weg*). Eine Methode »ist ein wohl überlegtes, nach deutlich gedachten und fest vor Augen behaltenen Begriffen eingerichtetes Verfahren, in dem, was man tut«¹⁸. Eine Forschungsmethode strukturiert den Weg wissenschaftlichen Handelns, soll aber auch die Performanzen des wissenschaftlichen Tuns für andere nachvollziehbar machen. Sie ist also auch ein Wegweiser für andere, die den Weg nachverfolgen möchten.

In jedem der Kapitel 10, 11 und 12 gehe ich diesen Weg in fünf Schritten:

1. Ästhetisches Erleben – ästhetisches Forschen: meinen Felt Sense leibkörperlich erkunden,

14 Vgl. Braidotti, Rosi: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Malden/ Cambridge 2002, S. 5.

15 Gendlin, Eugene T.: »Neurosis and human nature in the experiential method of thought and therapy«, in: *Humanitas* 3,2 (1967), S. 139–152, S. 144, https://focusing.org/gendlin/docs/gol_2040.html vom 06.11.2025.

16 Vgl. U. Jäger/T. König: *Der Eigensinn des Leibes als Erkenntnisquelle*.

17 Vgl. Schoeller, Donata/Thorgeirsdottir, Sigridur: »Embodied Critical Thinking. Ein internationales Forschungs- und Ausbildungsprojekt«, in: *Focusing Journal*, 48 (2022), S. 5–10, <https://doi.org/10.4324/9781003397939>; Schoeller, Donata/Thorgeirsdottir, Sigridur/Walkerden, Greg: *Practicing Embodied Thinking in Research and Learning*, London/New York 2025.

18 J. A. Schlosser Buchhandlung (Hg.), *Allgemeines deutsches encyclopädisches Handwörterbuch oder wohlfeilstes Taschen-Conversations-Lexikon für alle Stände*, Bd. 23, Augsburg 1829, S. 3561.

2. Kontextualisieren: das Projekt im Kontext des Altersdiskurses beschreiben,
3. Kreuzen: die Perspektive variieren durch die Brille praxeologischer Konzepte, um die projektspezifischen performativen Praktiken von Doing, Undoing und Un/doing Age in den Blick zu bekommen,
4. Ambivalenzsensibel analysieren: Reduktion auf die für das jeweilige Projekt zentralen performativen Praktiken von Ageing Trouble und die ästhetischen Bildungsprozesse der Akteur*innen,
5. Zurücksagen: responsive ästhetische Aktionsforschung.

Mit diesen Schritten knüpfe ich an die von Eugene T. Gendlin entwickelte erlebensorientierte Methode zur wissenschaftlichen Theoriebildung an, die er *Thinking at the Edge* genannt hat – von Teresa Dawson ins Deutsche übersetzt als *Denken, wo Worte noch fehlen*.¹⁹ Sie steht in der Tradition der phänomenologischen Methodik, konkretisiert diese aber, weil sie das leibkörperliche implizite Wissen über ein Phänomen methodisch geleitet erkundet. Die fünf Schritte meines Weges orientieren sich dennoch weiterhin am klassischen Dreischritt phänomenologischer Forschung, der in der qualitativen phänomenologischen Bildungsforschung fest etabliert ist. Sie beinhalten:

1. die phänomenologische *Epoché in der Deskription*: im Prozess der möglichst wertfreien Beschreibung immer wieder Pausieren, Anhalten, Zurücktreten und versuchen, die eigenen Geltungsansprüche von Werturteilen einzuklammern,
2. die *Reduktion*, indem ich mich auf die für die einzelnen Projekte spezifischen Ageing-Trouble-Praktiken in ihrem Doing, Undoing und Un/doing Age und deren Bezug zur diskursiven Alter(n)stopik konzentriere,
3. die *Variation*, hier verstanden als ein Kreuzen von phänomenologischen, diskurs- und performativitätstheoretischen Perspektiven mit Konzepten aus der praxeologischen Alter(n)sforschung, um die Beispiele von Ageing-Trouble-Praktiken möglichst facettenreich zu betrachten, Muster in ihnen zu erkennen, aber auch die Entstehung des jeweils eigensinnigen Neuen in ihnen nachzuvollziehen.²⁰

Auch wenn ich die einzelnen Schritte des Weges aus Darstellungsgründen in den Kapitel 10, 11 und 12 als Abfolge beschreiben muss, ist dieser Forschungsweg kein linearer, geradliniger Weg. Es geht mir nun darum, meine zickzackförmige Forschungspraxis zu erläutern und die zentralen Konzepte zu erklären, die ich auf diesem Weg fest vor Augen behalten habe. In den folgenden Unterkapiteln zeichne ich eine Landkarte dieser Konzepte. In ausführlichen Fußnoten verweise ich auf die theoretisch-methodologischen Grundlagen, auf denen meine Forschungsbewegungen fußen. Das Gebirge dieser Fußnoten mag auch in diesem, auf die kulturgeragogische Praxis ausgerichteten, Teil einige

19 Vgl. E. T. Gendlin/M. Hendrick: *Thinking at the Edge (TAE) Steps*; Eugene T. Gendlin: *Introduction to ›Thinking at the Edge‹*.

20 Vgl. zu den phänomenologischen Methoden in der qualitativen Bildungsforschung: M. Brinkmann/S. S. Rödel: *Pädagogisch-phänomenologische Videographie*; M. Brinkmann: *Einklammern, Anhalten, Zurücktreten, um Anderes und Fremdes zu sehen*. Vgl. allgemein zur phänomenologischen Methode: D. Eckardt: *Konstitutionsanalyse*.

Leser*innen abschrecken. Es bildet jedoch den Boden, auf dem sich meine explorative Forschungsbewegung gründet. Ich brauche es, diesen festen Boden zu spüren. Dann kann ich in meiner Forschung umso freier sein, kann spielen, tanzen, schreiben, lachen, weinen, altern – und mich verändern. Gendlin bringt den Nutzen, aber auch die Grenzen theoretisch-methodologischer Konzepte auf den Punkt:

»Ein Konzept ist so wie eine Landkarte. Sie kann dich wohin führen. Aber wenn du dann dort ankommst und nichts tust als die Landkarte anzuschauen, hättest du nicht hinkommen müssen. Man findet oft, was die Landkarte verspricht und vorausgesagt hat. Aber dann lass das, was du mit Hilfe der Landkarte gefunden hast, atmen. Dann wird es sich verändern und weitergehen und mehr sagen, als die Landkarte oder der, der sie gemacht hat, gesagt haben.«²¹

9.1 Die leibkörperliche Exploration ästhetischen Erlebens. Erlebensbezogene Kulturgeragogische Alter(n)sstudien mit den Methoden des Focusing und Thinking at the Edge

Ästhetische Bildung wird im Anschluss an die von Hans-Christoph Koller und anderen ausgearbeitete Theorie transformatorischer Bildung als grundlegende Transformation der Figurationen von Verhältnissen zu sich selbst, zur Welt und zu anderen Menschen im »Register des Sinnlichen, Leiblichen und/oder Imaginativen«²² definiert. Für mein Verständnis von ästhetischen Bildungsprozessen im Alter lassen sich von diesen drei oben genannten die zusätzlichen »Register«²³ des kognitiven Denkens, des affektiv-emotionalen Fühlens und der empathisch-zwischenmenschlichen Resonanz nicht trennen.²⁴ Unter Registern verstehe ich keineswegs trennscharfe Abgrenzungen, sondern stelle sie mir in einem musikalischen Sinne als Klangräume eines einzigen Klangkörpers vor, die in unterschiedlichen Intensitäten und Qualitäten anspielbar sind. Sie verbinden sich in Formen des ästhetischen Erlebens in den vielfältigen Resonanzen des Leibkörpers auf Impulse aus den Künsten, die erst durch diese inter- und intraaktive Wechselwirkung zu Künsten werden.

Ähnlich wie es im ästhetischen Erleben zu »subsumtionsresistenten Erfahrungen«²⁵ kommen kann, die transformatorische Bildungsprozesse nach sich ziehen, ist es wahrscheinlich, dass auch das Alter(n) eine Reihe solcher Erfahrungen mit sich bringt.²⁶

21 Gendlin, Eugene T./Wiltschko, Johannes: Focusing in der Praxis. Eine schulenübergreifende Methode für Psychotherapie und Alltag, Stuttgart 1999, S. 98.

22 Laner, Iris: Ästhetische Bildung. Zur Einführung, Hamburg 2018, S. 31; vgl. auch ebd., S. 33: »Ästhetische Bildung ist eine durch ästhetische Erfahrungen ausgelöste (Selbst-)Transformation, die vor allem das sinnliche, leibliche und imaginative Tun und Sein betrifft«. Vgl. zur Theorie transformatorischer Bildung: H. Koller: Bildung anders denken.

23 Ebd.

24 Vgl. M. Haller: Resonante Transformationen.

25 H. Koller: Bildung anders denken, S. 16.

26 Vgl. M. Haller: Resonante Transformationen: »Grundlegend für die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse (Koller 2012) ist hingegen die Annahme, dass Bildungsprozesse im buchstäblichen Sinn des Wortes dann ›not-wendig‹ werden, wenn Menschen mit Problemen konfrontiert

Um von einem transformatorischen ästhetischen Bildungsprozess sprechen zu können, braucht es eine Umsetzung des ästhetischen Erlebens in ästhetische Erfahrung, also eine – wie auch immer geartete – performative Umsetzung des leibkörperlichen ästhetischen Erlebens: Es braucht einen performativen Akt, eine – wenn auch noch so kleine – Handlung (einen Sprechakt, eine Geste, Bewegung, ein Bild etc.), in der das sich bildende Subjekt seine transformatorische Bildungsbewegung (die veränderte Figuration seiner Selbst- und Weltbeziehungen) in einer Weise symbolisiert und reflektiert.

Gelingende ästhetische Transformationsprozesse verknüpfen das leibkörperliche Fühlen, Denken und Resonieren und beinhalten – hier schließe ich bereits begrifflich an das Prozessverständnis und die Theorie des Persönlichkeitswandels des Philosophen und Psychologen Gendlin an – die Suche nach einem stimmigen Ausdruck, einer Symbolisierung (in Gendlins Terminologie *Griff*) für die implizite leibkörperlich gefühlte Bedeutung der Ganzheit einer erlebten Situation (nach Gendlin *Felt Sense*).²⁷

werden, für deren Bearbeitung sich die eingespielten und vertrauten Figuren ihres Selbst- und Weltbezugs als unzulänglich erweisen. In diesem Verständnis von Bildung spielen Momente der Unverfügbarkeit (Rosa 2020b) und des nicht mehr Steuerbaren eine Rolle, in denen das Individuum eben gerade nicht mehr seine Lernprozesse autonom und strategisch auf etwas hin ›organisieren‹ kann. Bildungsprozesse lassen sich vor diesem Theoriehintergrund als ›Veränderung der grundlegenden Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses von Menschen‹ begreifen, ›die sich potentiell immer dann vollziehen, wenn Menschen mit neuen Problemlagen konfrontiert werden, für deren Bewältigung die Figuren ihres bisherigen Welt- und Selbstverhältnisses nicht mehr ausreichen‹ (Koller 2012:15f.). Sie erscheinen dann nicht mehr als steuer- und organisierbare Prozesse der Anhäufung von Wissen, Kenntnissen oder Kompetenzen, sondern als grundlegende Transformationen von Welt- und Selbstverhältnissen, die mit Erfahrungen von Außer-sich-Sein, Fremdbestimmtheit und Kontrollverlust einhergehen können. Während Lernen in diesem Kontext als ›Prozess der Aufnahme, Aneignung und Verarbeitung neuer Informationen‹ konzipiert wird, ›bei dem jedoch der Rahmen, innerhalb dessen die Informationsverarbeitung erfolgt, selber unangetastet bleibt‹, bezeichnet der Bildungsbegriff Lernprozesse ›höherer Ordnung, bei denen nicht nur neue Informationen angeeignet werden, sondern auch der Modus der Informationsverarbeitung sich grundlegend ändert‹ (ebd.) [...] Wenn es zur Bildung als Transformation von grundlegenden Figuren des Selbstbildes, Weltbildes und des Bildes von anderen Menschen einer ›subsumtionsresistenten Erfahrung‹ (Koller 2012:16) bedarf – also einer Erfahrung, die nicht in den bisherigen Erfahrungsschatz eingeordnet werden kann –, so liegt auf der Hand, dass leibliche Alterserfahrungen, Erfahrungen von im höheren Alter vermehrt auftretenden Krankheiten und/oder Behinderungen, die Erfahrung der eigenen Endlichkeit, die Erfahrung von Krankheit, Pflegebedürftigkeit oder Tod naher Bezugspersonen, aber auch Migration oder Wohnortwechsel im höheren Lebensalter sich bisweilen nicht im Rahmen der bisherigen Figuren der Selbst- und Weltbilder eines Menschen bewältigen lassen. Auch der Auszug der Kinder, Belastungen am Arbeitsplatz, der Eintritt in den Ruhestand, Erfahrungen von Einsamkeit, Armut, Stigmatisierungs- und Diskriminierungserfahrungen im Alter, das Erleben einer Verschiebung eigener physischer, psychischer oder kognitiver Grenzen oder ein Umzug ins Senioren- oder Pflegeheim beinhalten viel Potenzial für Ambivalenzerfahrungen (Lüscher & Haller 2015), die zu transformatorischen Bildungsprozessen führen können. ›Allen Versuchen zum Trotz sind uns das eigene Alter und der Alterungsprozess noch immer unverfügbar‹, resümiert Hartmut Rosa in seiner Theorie der Unverfügbarkeit: Es sind ›die Verfallsprozesse des Körpers und die Endlichkeit unseres Lebens, welche die härteste Grenze für das Reichweitenvergrößerungsprogramm der Moderne darstellen‹ (Rosa 2020b:91).«

27 Vgl. Gendlin, Eugene T.: Ein Prozess-Modell, hg. und übersetzt von Donata Schoeller/Christiane Geiser, Freiburg/München 2016, <https://doi.org/10.5771/9783495817049>; Gendlin, Eugene T.: »A

Spricht man von Transformationsprozessen als ästhetische Bildungsprozesse, so braucht es bei aller Offenheit doch ein normatives Kriterium, um die Transformation als Bildungsprozess bezeichnen zu können. Das entscheidende Kriterium für das Gelingen transformatorischer Bildungsprozesse in der kulturgeragogischen Praxis sehe ich darin, dass sich das sich bildende Subjekt in ihnen erweiterte Denk-, Gefühls-, Wahrnehmungs- und Handlungsweisen erschließt. Diese eröffnen ihm Freiräume, in denen es eine unabhängige Haltung gegenüber den vorherrschenden Aussagemustern des Alter(n)sdiskurses einnehmen kann.²⁸

In Anlehnung an Gendlins Verständnis von gelingenden Transformationsprozessen findet die Philosophin Donata Schoeller stimmige Worte dafür, worum es in Bildungsprozessen geht: Es geht darum, dass »trotz der ›Macht des Diskurses‹ (der Konvention, der Erziehung, der Kultur, des Paradigmas) die ›eigene Stimme‹ möglich wird«²⁹. Im Mittelpunkt von Bildung steht dann, wie man sich im »Spannungsfeld des ›Universums der Erfahrung‹ und des ›Universums des (mächtigen) Diskurses‹ erlebend, fühlend, reflektierend und artikulierend so bewegen« kann, »dass darin immer wieder ein frischer, sinnvoller und reichhaltiger Spielraum des Weiterdenkens, -fühlens und -handelns entsteht«³⁰.

Will man die Komplexität ästhetischer Bildungsprozesse, performativer Praktiken und situierter Wissensformen in der Performativen Kulturgeragogik gegenstandsadäquat, gleichberechtigt und auf Augenhöhe erforschen, braucht es also eine *Ästhetische Forschung*, die die unterschiedlichen Formen und Ebenen ästhetischen Erlebens und Erfahrens, die unterschiedlichen Wissensformen, Ausdrucksformen und performativen Praktiken der Beteiligten in ihrer relationalen Ganzheit erfassen kann.³¹

Theory of Personality Change«, in: Philip Worchel/Donn Byrne (Hg.), *Personality Change*, New York 1964, S. 100–148, https://focusing.org/gendlin/docs/gol_2145.html vom 06.11.2025.

28 Vgl. U. Karl: *Zwischen/Räume*.

29 Schoeller, Donata: »Einleitung«, in: E. T. Gendlin: *Ein Prozess-Modell*, S. 13, <https://doi.org/10.5771/9783495817049-11>.

30 Ebd.

31 Ich folge hier dem kulturgeragogischen Verständnis von Ästhetischer Forschung, das Felicitas Lowinski und Esther Harmat formulieren; vgl. Lowinski, Felicitas/Harmat, Esther: »Intergeneratives Tanztheater als ästhetisches Vermittlungsmodell«, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE (2023), <https://doi.org/10.25529/V7ZS-AN33>, o. S.: »Ästhetische Bildung ist ein lebenslanger Prozess, ästhetische Forschung ist subjekt- und handlungsorientiert, sodass sowohl die Entwicklungsprozesse der Teilnehmenden des intergenerativen Tanztheaterensembles als auch die Produktionsweisen untersucht wurden. Einhergehend mit der ästhetischen Forschung wird oft auch die künstlerische Forschung genannt. Der künstlerische Forschungsbegriff bezieht sich auf den Erkenntnisgewinn mithilfe von künstlerischen Ausdrucksmitteln und ist somit wesentlich enger zu fassen als der weite ästhetische Forschungsbegriff, der auf ästhetisch-sinnlichen und reflexiven (Alltags)-Erfahrungen sowie dem Erwerb kultureller Kompetenzen der Lernenden basiert (vgl. Kämpf-Jansen 2012:22). In der ästhetischen Forschung vereinen sich das ästhetische Agieren sowie das wissenschaftliche Denken und streben einen Akt der Erkenntnis an. Während im Bereich des Ästhetischen auf die verschiedenen praxisorientierten Arbeitsweisen zur sinnlichen-ästhetischen Wahrnehmung und Erkenntnis zurückgegriffen wird, beziehen sich die wissenschaftlichen Methoden (z.B. Erkunden, Einordnen, Präsentieren und Kommentieren) auf sprachliche, diskursive und kognitive Prozesse (vgl. ebd.:133). Die ästhetische Forschung ist dadurch geprägt, dass die Forschenden eine Verbindung von vorwissenschaftlichen

Dass nicht nur das explizite, sondern insbesondere das je situierte³², häufig implizite leibkörperliche Wissen der Akteur*innen in Kulturellen Bildungsangeboten eine zentrale Wissensform für das Feld der Kulturellen Bildung ist und dass sich das Wissen der Kulturellen Bildung in seiner Vielfalt nicht auf ein rein kognitives Denken oder wissenschaftliches Wissen reduzieren lässt, wird – soweit ich sehe – nicht angezweifelt.³³ Anne Hartmann und Kerstin Hübner formulieren das Desiderat, im Feld der Kulturellen Bildung die unterschiedlichen Wissensformen und damit verbundenen Praktiken in ihrem »je spezifische[n] und eigene[n] Erfahrungs- und Erkenntnispotenzial« wertzuschätzen, sie in Austausch zu bringen und der Reflexion zugänglich zu machen.³⁴ Dabei sei auch die intrapersonale Vielfalt der Wissensformen zu beachten: Schließlich gibt es im Feld der Kulturellen Bildung »kaum Akteur*innen, die sich ausschließlich als Akademiker*in oder Praktiker*in, als Pädagog*in oder Künstler*in, als ausschließlich in Kultur/Künsten oder in der Bildung/Vermittlung etc. verorten«³⁵. In diesem Sinne beziehe ich nicht nur mein Wissen als Wissenschaftlerin, sondern auch mein Wissen als praktische Kultur-eragogin (ich bin jedoch keine Tanz- oder Theatereragogin) sowie meine ästhetischen Erfahrungen als Teilnehmende an kultur-eragogischen Angeboten und als Zuschauerin von Tanz- und Theateraufführungen in meine Untersuchungen ein. Dabei ist evident, dass »diese Wissensvielfalt untrennbar mit unterschiedlicher Anerkennung und einer

bzw. alltagsorientierten, künstlerisch-ästhetischen, wissenschaftlichen und reflexiven Verfahren schaffen (vgl. Damm/Kaiser/Schneider 2017:16). Unter ästhetischer Forschung wird also der Prozess der forschenden Erkenntnisgewinnung durch ästhetisch-künstlerische Sichtweisen verstanden (vgl. Rittelmeyer 2016:108ff). Ästhetische Forschung ist von Prozesshaftigkeit und Performativität geprägt, das heißt, der Weg zum Wissenserwerb und Erkenntnisgewinn unterliegt einem stetigen Wandel. In der Annäherung an das zu erforschende Thema, das intergenerative tanztheatrale Schaffen, wurden im Sinne des Ästhetischen, Grenzen überschritten (vgl. Brenne 2008:2) sowie eine Verfremdung des Gewohnten erfahren. In diesen forschenden Prozess wurden sowohl die Co-Leiterin, Véronique Peitz, als auch die Teilnehmenden des intergenerativen Tanztheaterensembles durch schriftliche und mündliche Reflexionen (Befragung vor Probenbeginn, Projekttagebuch, Gespräche), auch auf der Basis von Filmaufzeichnungen der Proben, mit einbezogen. Dadurch sollen die ästhetischen Wirkungen der tanztheatralen Zusammenarbeit erfasst und gedeutet werden (vgl. Rittelmeyer 2016:318).« Vgl. als allgemeine Einführung zur künstlerisch-ästhetischen Forschung: Brenne, Andreas: »Künstlerisch-Ästhetische Forschung« – Über substantielle Zugänge zur Lebenswelt – Eine Einführung«, in: Andreas Brenne (Hg.), »Zarte Empirie«. Theorie und Praxis einer künstlerisch-ästhetischen Forschung, Kassel 2008, S. 5–22.

32 Unter situiertem Wissen verstehe ich im Anschluss an Donna Haraway, dass Wissen stets partial, lokal, leibkörperlich und an materielle Bedingungen gebunden ist. Haraway dekonstruiert aus einer feministischen wissenschaftstheoretischen Perspektive die Annahme, dass es ein objektives Wissen gibt, das alleinige Geltungs- und Wahrheitsansprüche erheben kann. Stattdessen betont Haraway die Differenz und radikale Vielfalt des jeweils verorteten (situierten) und verkörperten Wissens; vgl. D. Haraway: Situiertes Wissen. Vgl. allgemein zur Differenzierung der unterschiedlichen Forschungstypen der Kultur-eragogik: K. de Groote/T. Hartogh: Gegenstand, Typen und Methoden der Forschung in der Kultur-eragogik.

33 Vgl. Hartmann, Anne/Hübner, Kerstin: »Wissen in Bewegung – Wissenstransfer in der Kulturellen Bildung gemeinsam gestalten«, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE 2025, <https://doi.org/10.25529/S9Ao-WB39>.

34 Vgl. ebd.

35 Ebd., o. S.

Hierarchisierung von Wissensformen verbunden«³⁶ ist. Dem kognitiven Wissen wird nicht nur in den Wissenschaften, sondern auch im Alltag und in der Öffentlichkeit mehr Macht und Relevanz zuerkannt als anderen Wissensformen. Ich bemühe mich darum, diese Macht in ihrem Geltungsanspruch einzuklammern. Es ist jedoch nicht leicht, das implizite, situierte und leibkörperliche Wissen zum Forschungsgegenstand zu machen.

In den Soma Studies, den Body Studies, der Ästhetischen Forschung und der Künstlerischen Forschung wird heiß diskutiert, ob man überhaupt mit wissenschaftlichen Methoden näher an das implizite leibkörperliche Wissen herankommen kann und wenn ja, mit welchen Methoden.³⁷ Auch aus körpersoziologischer Perspektive ist das »Körperwissen« längst nicht mehr nur als Wissen über den Körper interessant, sondern auch die Körper selbst kommen als »als eigenständige Träger von Wissen«³⁸ stärker in den Blick. Für mich bleiben viele dieser Ansätze im rein Theoretisch-Konzeptionellen stecken und verharren in der Klage, dass das implizite Wissen des Leibkörpers in der Wissenschaft zu wenig Berücksichtigung findet. Sie überzeugen mich nicht als erlernbare Forschungsmethoden.

Die Methoden des *Focusing*³⁹ und des *Thinking at the Edge* (TAE)⁴⁰ werden in unterschiedlichen Kontexten⁴¹ praktisch angewendet und sind durch Gendlins umfangreiche

36 Ebd.

37 Vgl. Wuttig, Bettina: »Soma Studies«, in: Robert Gugutzer/Gabriele Klein/Michael Meuser (Hg.), Handbuch Körpersoziologie, Bd. 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven, Wiesbaden 2022, S. 411–427, https://doi.org/10.1007/978-3-658-33300-3_45; B. Müller/L. Spahn (Hg.), Den LeibKörper erforschen; R. Keller/M. Meuser (Hg.), Alter(n) und vergängliche Körper; Keller, Reiner/Meuser, Michael: Körperwissen, Wiesbaden 2011, <https://doi.org/10.1007/978-3-531-92719-0>.

38 Keller, Reiner/Meuser, Michael: »Wissen des Körpers – Wissen vom Körper. Körper- und wissenssoziologische Erkundungen«, in: R. Keller/M. Meuser (Hg.), Körperwissen, S. 9–30, S. 10, https://doi.org/10.1007/978-3-531-92719-0_1; vgl. auch ebd., S. 9: »Aus ihrer unmittelbaren biographischen Erfahrung des gelebten Lebens gewinnen Individuen ein privates und intimes Wissen über ihren eigenen Körper, seine inneren oder äußeren Zustände und Prozesse, Veränderungen im Lebenslauf, Leistungsfähigkeiten und -grenzen, seine Verletzungen und potenziellen Stigmata, seine Schmerz- und Lustempfindungen, ihren situierten und situativen Umgang mit Tabus und Anforderungen der menschlichen Körperlichkeit, den körperlichen »Neigungen zur Eigensinnigkeit« und den mehr oder weniger erfolgreichen Strategien zur Überlistung der eigenen Körperlichkeit. Dieses gelebt-erfahrene Körperwissen greift zurück auf bzw. ist eingebettet in das in Sozialisationsprozessen und in der Lebenswelt des Alltags tradierte Wissen über Körperlichkeit und ihre Performanz einschließlich der darin verwickelten normativen Folien und Normalisierungen (kulturelles Körperwissen z.B. über den Geschlechtskörper; Disziplinierungen des Körperlichen »in Gesellschaft« u.a.m.). Immer schon verfügen auch spezialisierte Personen und Institutionen über ein besonderes, verallgemeinertes, objektiviertes Körperwissen.«

39 Vgl. Gendlin, Eugene T.: »Focusing and the development of creativity«, in: The Focusing Folio 1,1 (1981), S. 13–16, https://www.focusing.org/gendlin/docs/gol_2062.html vom 06.11.2025; E. T. Gendlin/J. Wiltschko: Focusing in der Praxis; Gendlin, Eugene T.: Focusing. Selbsthilfe bei der Lösung persönlicher Probleme, Reinbek 2014, (Originalausgabe: Focusing, New York 1981).

40 Vgl. E. T. Gendlin/M. Hendricks: Thinking at the Edge (TAE) Steps; E. T. Gendlin: Introduction to Thinking at the Edge.

41 Focusing wird in der Psychotherapie angewendet, aber auch in Beratung, Coaching, Sozialer Arbeit, Erwachsenenbildung und Kultureller Bildung. Die TAE-Methode wird nicht mehr nur im Kontext von Wissenschaft eingesetzt, sondern dient auch zur kreativen Konzeptentwicklung in anderen Arbeitsfeldern; vgl. H. Deloch: Erlebensbezogenes Denken, Coachen und Moderieren;

Philosophie des Impliziten sprachphilosophisch fundiert.⁴² Im wissenschaftlichen Kontext kommen sie inzwischen nicht mehr nur als Methoden der philosophischen Theoriebildung⁴³, sondern auch in der sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschung zur Anwendung.⁴⁴ Im Ansatz des *Embodied Critical Thinking* wird nun auch der Bogen zwischen Focusing, TAE und Ästhetischer Forschung geschlagen.⁴⁵ Das liegt nahe, weil beide Methoden eine besondere Nähe zu künstlerischen und kreativen Prozessen aufweisen.⁴⁶ Nicht umsonst hat Gendlin seine Theorie und Methodologie in Teilen aufbauend auf seinem eigenen ästhetischen Erleben von Dichtung⁴⁷, Bildender Kunst⁴⁸ und Tanz⁴⁹ entwickelt. Focusing und TAE eignen sich durch ihre Einbeziehung sowohl kognitiven als auch affektiv-emotionalen und leibkörperlichen Wissens in besonderer Weise für die Exploration ästhetischen Erlebens und Kreierens.⁵⁰

Im Zentrum von Focusing und TAE steht die methodisch geleitete Praxis der Exploration von Wechselwirkungen zwischen dem eigenen leibkörperlichen Erleben, Denken, Fühlen und stimmigen Symbolisierungen (seien es Worte, Bilder oder Bewegungen/Gesten) zu einem Thema, Phänomen oder Problem in einem ganzheitlichen Prozess des »experiential zig-zag«⁵¹ zwischen Symbolisierungen und inter- bzw. intraaktivem leibkörperlichen Erleben. Dabei versteht Gendlin die Symbolisierungen nicht als festlegende oder stillstellende Abbilder des leibkörperlichen Erlebens (im Sinne von konstativen Sprechakten), sondern betont die performative Dimension von Sprache oder anderen Symbolisierungsformen, durch die ein Weitertragen oder »Vorantragen«⁵² des Erlebens möglich wird.

Feuerstein, Heinz-Joachim/Deloch, Heinke: »Erlebensbezogenes Denken. Neue Konzepte in Beratungsprozessen. Anwendung und Erweiterung des Ansatzes Thinking at the Edge von E. T. Gendlin«, in: Gesprächspsychotherapie und Personenzentrierte Beratung, 4 (2010), S. 1–7.

42 Vgl. zu Gendlins Philosophie des Impliziten: Gendlin, Eugene T.: »Mit dem Impliziten denken«, in: E. T. Gendlin: Ein Prozess-Modell, S. 398–471, <https://doi.org/10.5771/9783495817049-398>.

43 Vgl. Wiltshko, Johannes: Focusing und Philosophie. Eugene T. Gendlin über die Praxis körperbezogenen Philosophierens, Wien 2008.

44 Vgl. zu Focusing und Thinking at the Edge als Methode in Körpersoziologie und Geschlechterforschung: U. Jäger/T. König: Der Eigensinn des Leibes als Erkenntnisquelle; Jäger, Ulle/König, Tomke: »Geschlecht anders erforschen – mit erlebensbezogenen Interviews«, in: IZGOnZeit. Onlinezeitschrift des Interdisziplinären Zentrums für Geschlechterforschung (IZG), 6 (2017), S. 5–22, <https://www.izgonzeit.de/index.php/izgonzeit/article/view/1371/1410> vom 07.11.2025.

45 Vgl. Schoeller, Donata/Thorgeirsdottir, Sigríður/Walkerden, Greg: »The Leap. The creative and liberatory potential of embodied thinking«, in: D. Schoeller/S. Thorgeirsdottir/G., Walkerden (Hg.), Practicing Embodied Thinking in Research and Learning, S. 1–15, <https://doi.org/10.4324/9781003397939-1>.

46 Vgl. Deloch, Heinke/Feuerstein, Heinz-Joachim: »Personenzentrierter Ansatz als kreativer Motor. Kreativität im Personenzentrierten und erlebensbezogenen Ansatz«, in: Gesprächspsychotherapie und Personenzentrierte Beratung 1 (2011), S. 8–11.

47 Vgl. Gendlin, Eugene T.: »Komische neue neue Konzepte«, in: J. Wiltshko (Hg.), Focusing und Philosophie, S. 99–111, S. 99ff.

48 Vgl. E.T. Gendlin: Ein Prozess-Modell, S. 362ff.

49 Vgl. ebd., S. 398ff.

50 Vgl. ebd.

51 E. T. Gendlin: Neurosis and human nature, S. 144.

52 E.T. Gendlin: Ein Prozess-Modell, S. 433.

Mit dem Kunstwort *Felt Sense* bezeichnet Gendlin die »körperlich gefühlte Bedeutung«⁵³, den leibkörperlichen Eigensinn und eigenen Sinn eines Themas, Phänomens oder Problems, der sich in unterschiedlichen Facetten und Qualitäten weiterträgt oder fortsetzt: Dazu zählen sowohl Emotionen, die mit dem Leibkörpergefühl verbunden sind, aber auch Gedanken, Worte, Erinnerungen, Bilder und Bewegungen. Der Felt Sense lässt sich nicht als Gefühl, Körperempfindung oder *Bauchgefühl* im üblichen Sinne verstehen. Gemeint ist vielmehr ein komplexes, situationsbezogenes und prozessuales Körpererleben, das sowohl kognitive als auch emotionale Anteile enthält. Der Felt Sense ist ein leibkörperlich gefühlter Eigen-Sinn, ein eigener Sinn zu einem Thema oder Problem, der konventionelle sprachlich-diskursive Muster übersteigen kann. Dabei ist der Felt Sense nicht prä-diskursiv, sondern umfasst all unsere kulturspezifischen und diskursiven Prägungen.⁵⁴ Der Felt Sense impliziert nach Gendlins Definition immer mehr als das bereits Gesagte und Gedachte. Wenn für dieses Mehr, dieses Neue, das im impliziten leibkörperlichen Erleben liegt, eine stimmige und griffige Symbolisierung gefunden wird (Gendlin nennt das einen *Griff*), kann sich im Zusammenspiel von Felt Sense und Symbolisierung ein Lebensprozess weitertragen (»carrying forward«⁵⁵), so dass es zu einer Veränderung (»Felt Shift«⁵⁶) kommt. Aus dem Felt Shift heraus kann ein, wenn auch noch so kleiner, jedoch in Handeln umsetzbarer Schritt in eine frische Richtung entfaltet werden. Als »frisch«⁵⁷ bezeichnet Gendlin das Körpergefühl, das sich einstellt, wenn ein solcher Felt Shift eintritt, der den bisherigen Spiel-, Bedeutungs- und Möglichkeitsraum eines Individuums erweitert.

Die *Focusing-Methode* umfasst sechs idealtypische Schritte, die dabei unterstützen, den Felt Sense entstehen und sich entfalten zu lassen: 1. inneren Freiraum schaffen, 2. einen Felt Sense zu einem bestimmten Thema kommen lassen, 3. den Felt Sense beschreiben und eine erste stimmige Symbolisierung (*Griff*) finden, 4. vergleichen und überprüfen, ob die Symbolisierung auch wirklich zum Felt Sense passt, 5. den Felt Sense befragen, in Dialog mit ihm treten, herausfinden, welche Erinnerungen, Gedanken, Emotionen oder Bewegungen sich aus ihm herausbilden und im Kontakt mit dem Felt Sense bleiben, bis gegebenenfalls ein *Felt Shift* (eine körperlich gespürte Veränderung) eintritt, 6. abschließend würdigend rekapitulieren und verschriftlichen, zeichnen etc., was sich gezeigt hat.⁵⁸

Thinking at the Edge (TAE) wiederum fußt auf den zentralen Elementen von Focusing und nutzt sie für eine Methode der erlebensbezogenen Forschung und Theoriebildung. Die TAE-Methode wurde von Gendlin in Zusammenarbeit mit seiner Frau Mary Hendricks-Gendlin und seinen Kolleginnen Teresa Dawson und Kye Nelson für

53 E. T. Gendlin: Focusing. Selbsthilfe bei der Lösung persönlicher Probleme, S. 30.

54 Vgl. Gendlin, Eugene T.: »Was ist Philosophie?«, in: J. Wiltchko (Hg.), Focusing und Philosophie, S. 76: Der Felt Sense geht »in der Kultur vor sich«. »Im Erleben sind immer schon Begriffe und Konzepte implizit enthalten, das Erleben ist historisch.«

55 E. T. Gendlin: Was ist Philosophie?, S. 73.

56 Gendlin, Eugene T.: »Focusing-Anleitung«, in: Eugene T. Gendlin, Focusing. Selbsthilfe bei der Lösung persönlicher Probleme, Reinbek 2014, (Originalausgabe: Focusing, New York 1978), S. 64–66, S. 66.

57 E. T. Gendlin: Ein Prozess-Modell, S. 366.

58 Vgl. E.T. Gendlin: Focusing-Anleitung.

die universitäre Lehre und die philosophisch-phänomenologische Theoriebildung konzipiert. Die Methode unterstützt Wissenschaftler*innen⁵⁹ dabei, aus ihrem impliziten leibkörperlichen Wissen stimmige Worte kommen zu lassen und es mit dem logisch-analytischen Wissen zu kreuzen. Ziel ist die Entwicklung präziser Konzepte und einer eigenständigen Theoriebildung, die nicht nur das bereits von anderen Wissenschaftler*innen formulierte Wissen zitiert.

Im Zentrum der TAE-Methode steht erneut der Felt Sense. Im TAE geht es nun aber konkret um den Felt Sense zu einem Phänomen, das man wissenschaftlich erforschen oder theoretisch-konzeptionell fassen möchte. Die TAE-Methode besteht insgesamt aus 14 Schritten, die sich in drei Phasen gliedern. In der ersten Phase geht es darum, aus dem Felt Sense, dem leibkörperlichen Erleben eines Phänomens Worte kommen zu lassen (»Vom Felt Sense aus Sprechen«⁶⁰). Die zweite Phase dreht sich um das »Kreuzen der Facetten«⁶¹ und das »Auffinden von Mustern anhand konkreter Beispiele«⁶² als Spielarten der phänomenologischen Variation. Die dritte Phase umfasst die Theoriebildung und die Verzahnung der für die Theorie zentralen Begriffe.⁶³

In den Kapitel 10, 11 und 12 beschreibe ich jeweils in einem ersten Schritt meinen Felt Sense zu den einzelnen kulturgeragogischen Projekten. Ich entfalte darin meine leibkörperlichen Resonanzen auf die Ganzheit meines situativen Erlebens von Aufführungen, Interviews und teilnehmenden Beobachtungen von Workshops und Proben des jeweiligen Projekts. Diese autoethnografischen Texte sind meinen Forschungstagebüchern entnommen, in denen ich meine eigenen, von Focusingpartner*innen aus dem FINK-Institut begleiteten Focusing-Prozesse zu den jeweiligen Projekten dokumentiert habe. Mit Hilfe des Focusing-Ansatzes habe ich während des Schreibens der einzelnen Kapitel immer wieder pausiert und wiederum in zum Teil begleiteten Focusing-Prozessen meinen Felt Sense, mein ästhetisches Erleben der Performances und der Interviews erkundet, um mein leibkörperliches Wissen über Ageing Trouble mit meinen Diskurs-, Aufführungs- und Interviewanalysen zu kreuzen.

59 Inzwischen wird die TAE-Methode nicht nur im Kontext von Wissenschaft eingesetzt, sondern dient auch zur kreativen Konzeptentwicklung in anderen Arbeitsfeldern; vgl. H. Deloch: Erlebensbezogen Denken, Coachen und Moderieren; H. Feuerstein/H. Deloch: Erlebensbezogen Denken.

60 E. T. Gendlin/M. Hendricks: Thinking at the Edge (TAE) Steps, S. 1.

61 Ebd., S. 5.

62 Ebd., S. 4.

63 Vgl. ebd. S. 6.; E. T. Gendlin: Introduction to »Thinking at the Edge«; Krycka, Kevin C: »Thinking at the Edge and the production of knowledge«, in: D. Schoeller/S. Thorgeirsdottir/G. Walkerden (Hg.), Practicing Embodied Thinking in Research and Learning, S. 69–83, <https://doi.org/10.4324/9781003397939-7>.

9.2 Eigensinnige Leibkörper. Kreuzen von phänomenologischen, performativitätstheoretischen und praxeologischen Perspektiven auf die Praktiken von Ageing Trouble

Hier erläutere ich nun die zentralen Begriffe, mit denen sich Passagen, Übergänge und Zusammenhänge zwischen der körperphänomenologischen Perspektive Gendlins, der performativitätstheoretischen Perspektive Butlers und den posthumanistisch-praxeologischen Perspektiven der Materiellen Gerontologie auf tun. Sie ermöglichen das Kreuzen der Perspektiven der Theorie der *Performativen Resignifikation* und des *Carrying oder Bodying Forward* (9.2.1) und der Theorie des *Leibkörpers als Sitz widerständigen Eigensinns* (9.2.2).

Ich gehe von der These aus, dass die Körperphänomenologie Gendlins, die Performativitätstheorie Butlers und die praxeologischen, auf posthumanistischen Prämissen aufbauenden Ansätze der Materiellen Kulturgerontologie zwar aus unterschiedlichen Richtungen und mit unterschiedlichen Brillen, aber doch auf das gleiche Phänomen schauen: Sie fokussieren sich auf Transformationsprozesse (also auch auf Alter(n)s- und Bildungsprozesse) in ihren relationalen leibkörperlichen Intraaktionen, um dabei – bei allen Bedingtheiten – Frei- und Gestaltungsspielräume zu erkennen.

9.2.1 Re-Signifying und Bodying forward: Performative Resignifikation und leibkörperliche Fortsetzungsordnung

Die Performativitätstheorie Butlers beruht auf der Verschränkung von *Performativität* als der normierenden, Subjektbildungsprozesse regulierenden Macht des Diskurses und der subversiven Kraft von leibkörperlichen *Performanzen*. In Kapitel 2.4.2 habe ich die Theorie der Performativität des Diskurses von Butler beschrieben. Dabei habe ich auch erläutert, wie Butler die Möglichkeit von performativer Resignifikation und Transformation diskursiver Muster – und damit die Möglichkeit einer widerständigen Subjektbildung im Sprechakt – sprachphilosophisch vor dem Hintergrund der Diskurstheorie Foucaults, der sprechakttheoretischen Performativitätstheorie von Austin und der Theorie der *différance* von Derrida herleitet. Zur Erinnerung: Es geht ihr – im Anschluss an Derrida – um die »Möglichkeit, Performativität in Verbindung mit Transformation zu denken, mit dem Bruch mit früheren Kontexten, die Möglichkeit, Kontexte zu inaugurieren, die erst noch wirklich werden müssen«⁶⁴. Es sind nach Butler – neben den Sprechakten mit rhetorischen Figuren (Tropoi) wie Metaphern, Metonymien, Synekdochen, Hyperbeln und ironischen Wendungen – die notwendig an der Norm scheiternden leibkörperlichen Performanzen (Aufführungen) der Norm, die die Norm verunsichern und zur Entstehung des Neuen führen können. Nach Butlers Verständnis kann man nie ganz aus den normativ-normalisierenden diskursiven Mustern aussteigen, da leibkörperliche Materialisierungen und Diskursivität sich verschränken. Doch die Theorien Butlers zielen darauf, die immanente Instabilität der diskursiven Muster zu erkennen und sie der Reflexion zugänglich zu machen – gerade um Freiheitsräume einer subversiven Subjektbildung, die nicht auf eine bestimmte Identität festgelegt ist, erkennen zu können. Butler dekonstruiert in ihren Schriften den

64 J. Butler: Haß spricht, S. 236.

cartesianischen Körper-Geist-Dualismus ebenso wie die Dichotomie zwischen Materie und Diskurs. Für Butler ist das Sprechen ein körperlicher Akt, der jedoch – gerade weil es ein körperlicher Akt ist – über den Diskurs, über das Sprechen hinausgeht: »Die Beziehung zwischen Sprechen und Körper ist chiasmatisch. Sprechen ist körperlich, aber der Körper geht über das Sprechen hinaus, das er hervorbringt, und das Sprechen lässt sich nicht auf die körperlichen Mittel seiner Äußerung reduzieren.«⁶⁵ Im Körper verkörpern sich zwar nach Butler die gesellschaftlich-diskursiven Normen, aber gleichzeitig lokalisiert sie im Körper – eben weil er altert und sich verändert – eine Kraft, diese Normen zu destabilisieren und zu resignifizieren:

»Aufgrund seiner Existenz im Modus des Werdens und weil er ständig mit der konstitutiven Möglichkeit lebt, anders zu werden, ist der Körper das, was die Norm auf zahllose Weisen besetzen kann, über die Norm hinausgehen kann, die Norm umarbeiten kann und was zeigen kann, dass die Realitäten, von denen wir glaubten, wir wären auf sie festgelegt, offen für Veränderung sind.«⁶⁶

Die Fantasie, die für die Transformation und Einführung »neuer Formen von Realität« notwendig ist, ist für Butler »nicht einfach eine kognitive Betätigung«⁶⁷, sondern immer an den im Werden begriffenen, also den alternden Körper gebunden.

Gendlin beschreibt sehr viel genauer als Butler, *wie* die an den Leibkörper gebundene Fantasie wirksam wird. Gendlin hat – ebenso wie Butler – seinen Ansatz sprachphilosophisch umfassend fundiert.⁶⁸ In *Ein Prozess-Modell* hat er über Jahrzehnte hinweg eine sprachphilosophisch elaborierte Theorie erlebensbezogenen Denkens und menschlichen Persönlichkeitswandels ausgearbeitet, die auch für die Theorie performativer Resignifikation, die Theorie ästhetischer Bildung und die Erforschung transformatorischer Bildungsprozesse in der Kulturpädagogik neue Erkenntnismöglichkeiten aufschließt. Gendlins Theorie kreist in Auseinandersetzung mit den Philosophien Ludwig Wittgensteins, Martin Heideggers und Edmund Husserls, Wilhelm Diltheys, dem amerikanischen Pragmatismus sowie in kritischer Lesart der dekonstruktivistischen Sprachphilosophie Derridas um die Möglichkeiten, in einer bestehenden Sprache und deren vorgegebenen diskursiven Strukturen und kulturellen Mustern trotzdem etwas Neues sagen zu können, das über das Bestehende hinausgeht.⁶⁹ Das Ziel der beiden Ansätze von Butler und Gendlin ist also durchaus verwandt – auch wenn sich Gendlin immer wieder skeptisch gegenüber Theorien des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion äußerte und umgekehrt Butler sich von der Phänomenologie abgrenzt.

Dass der Felt Sense, dessen Erkundung und Erforschung im Zentrum von Gendlins Arbeit steht, in sprachliche und kulturelle Muster und in Intraaktion mit der Welt einge-

65 Ebd., S. 243.

66 J. Butler: Die Macht der Geschlechternormen, S. 344.

67 Ebd.

68 Vgl. E. T. Gendlin: Ein Prozess-Modell.

69 Vgl. Gendlin, Eugene T.: »Thinking beyond Patterns. Body, language and situations«, in: Bernard den Ouden/Marcia Moen (Hg.), *The Presence of Feeling in Thought*, New York 1991, S. 21–151, https://focusing.org/gendlin/docs/gol_2159.html vom 11.07.2025.

bunden ist, stellt Gendlin an keiner Stelle in Frage. All diese Muster sind ihm zufolge im Felt Sense ebenso enthalten, wie das individuelle leibkörperliche Erleben immer schon in intraaktiver Wechselwirkung mit der Welt, all ihren Dingen und Lebewesen steht.⁷⁰ Allerdings kann der leibkörperlich gespürte Eigensinn nach Gendlin menschliche Transformationsprozesse in eine frische Richtung fortsetzen.

Dabei erläutert Gendlin sehr viel detaillierter als Butler, wie der lebendige Körper in seinem leibkörperlichen Erleben die fantasievolle Kreation neuer Bedeutungen hervorbringt und Impulse für neue Sprechweisen gibt. Er entwickelt eine Theorie darüber, wie aus dem leibkörperlich gespürten Felt Sense heraus stimmige sprachliche, bildliche oder gestische Symbolisierungen entstehen können, die den Transformationsprozess des Individuums in eine frische Richtung weitertragen können. »Frische Sätze« entstehen nach Gendlin durch Vorgänge des Kreuzens, durch die neue »Ton-Muster« entstehen, »Kombinationen, die bestehen bleiben als selbständige Einheiten und als Metaphern, in denen dieselbe Einheit einen radikal neuen Kontext erhält. Dieser entsteht in der Metapher durch Kreuzen des alten und des neuen Gebrauchs des Wortes«⁷¹. Gendlin spricht in seiner Theorie nicht von Resignifikationen, sondern von einer Fortsetzungsordnung, in der es im Zusammenspiel von Felt Sense und Begriffen (oder auch anderen Symbolisierungsformen) zur Transformation im Sinne eines »*carrying forward*«⁷² kommt. Aber auch in seiner Theorie spielen rhetorische Figuren, insbesondere die Metaphern, eine zentrale Rolle für die Transformation des Bestehenden. Die Focusing-Ausbilderin und Psychologin Astrid Schillings betont im Anschluss an Gendlin, dass es sich beim *carrying forward* aber eben auch um Nicht-Sprachliches, um Lautäußerungen und körperliche Bewegungen der Veränderung handeln kann: Sie nennt das »*bodying forward*«⁷³. Mit dem Begriff des *bodying forward* wird der leibkörperliche Anteil an der Transformation noch stärker betont. Nicht von ungefähr erläutert Gendlin seine Vorstellung davon, wie man mit dem »Impliziten denken«⁷⁴ kann, am Beispiel der Tänzerin Isadora Duncan, die aus der Pause des körperlichen Spürens einer Situation heraus eine völlig neue Bewegung kommen lässt.⁷⁵

In jedem noch so sozial, kulturell und diskursiv überformten menschlichen Leibkörper, der in seiner fleischlichen Materialität dennoch unmittelbar gespürt wird, sieht

70 Gendlin verwendet nicht den Begriff der Intraaktion, aber seine Definition von Interaktion legt nahe, dass es ihm um Intraaktion geht; vgl. E. T. Gendlin: Ein Prozess-Modell, S. 94: »Schon das Wort ›Interaktion‹ klingt so, als ob da zuerst zwei sind, und er dann gibt es ein ›inter‹, ein ›zwischen‹. [...] Es heißt, dass jede unserer Beziehungen ›unterschiedliche Eigenschaften‹ in uns hervorbringt, so als ob alle möglichen Eigenschaften bereits in uns wären und nur darauf warten würden, ›hervorgebracht‹ zu werden. Aber tatsächlich wirkst du auf mich ein. Und mit mir bist du auch nicht nur wie gewöhnlich du selbst. Das Zusammen-Geschehen von dir und mir macht uns beide unmittelbar anders, als wir sonst sind.«

71 Ebd., S. 366.

72 E. T. Gendlin: Was ist Philosophie?, S. 73.

73 Schillings, Astrid: »Focusing with the Whole Body. The Bodying Person«, in: Nikolaos Kyriotakis/Judy Moore (Hg.), Senses of Focusing, Athen 2021, <https://www.focusing-institut.eu/images/downloads/publikationen/TheBodyingPerson.pdf> vom 07.11.2025.

74 E. T. Gendlin: Ein Prozess-Modell, S. 398.

75 Vgl. ebd.

Gendlin den möglichen Ort der Entstehung von Transformation – einen Ort fantasievollen Eigensinns, der verfestigte Strukturen, kulturelle und diskursive Muster in eine frische Richtung transformieren kann.

Damit kreuzen sich Gendlins Prozesstheorie leibkörperlichen Erlebens und Butlers Theorie performativer Resignifikation – wenn auch von unterschiedlichen Ausgangspunkten ausgehend – in einem wichtigen Punkt: Für beide sitzt das Fantasiévoll, Widerspenstige und Eigensinnige, aus dem heraus Neues entstehen, das Bestehende in eine frische Richtung fortgesetzt oder eben performativ resignifiziert werden kann, im Fleisch!⁷⁶

9.2.2 Der intraaktive Leibkörper als Sitz widerständigen Eigensinns

Dass die somatische Dimension eine so zentrale Rolle spielt, erfährt in den letzten Jahrzehnten eine zunehmende *sozialwissenschaftliche Anerkennung*: So wird in der Körpersoziologie inzwischen von einem »gerahmten, d.h. relativen und gesellschaftlich vermittelten Eigensinn« ausgegangen, »der sich (nicht nur, aber womöglich vor allem) aus der somatischen Dimension von Praxis ergibt«⁷⁷.

Mit dem Rekurs auf den Eigensinn, die Widerständigkeit und Transformationskraft des Leibkörpers komme ich zu einem weiteren Begriff, in dem sich phänomenologische, performativitätstheoretische und praxeologische Sichtweisen Perspektiven kreuzen lassen: den Begriff des Leibkörpers.

Anders als Gendlin, der den Leibbegriff nicht benutzt, sondern nur vom Körper spricht, um ein Zurückfallen in binäre dualistische Denkmuster zu vermeiden, knüpfe ich mit der Verwendung des Kunstworts Leibkörper an die Soma Studies an.⁷⁸ Der alternde Körper ist in seinem relationalen, materiellen, diskursiven und performativen Gefüge gleichzeitig *beobachtbar* und *leiblich erlebbar*. Um diese »korporale Differenz« von Leib und Körper zu erfassen, wird in kulturgeragogischen Soma Studies der Begriff des »LeibKörpers«⁷⁹ mit einem großgeschriebenen K verwendet. Damit soll betont werden, dass der alternde Körper gleichzeitig als »materialer Akteur« und als »Medium leiblicher Erfahrung«⁸⁰ präsent ist. Da ich jedoch nicht die dualistische Differenz zwischen Leib und Körper akzentuieren will, sondern vielmehr die Gleichzeitigkeit und Untrennbarkeit von erlebtem Leib und materiellem Körper hervorheben möchte, verwende ich zwar den Begriff, aber verzichte auf die Großschreibung des K.

Posthumanistische Ansätze der Materiellen Gerontologie bringen die Materialität des alternden Leibkörpers in ihrer relationalen Verbundenheit auch mit nicht-menschlichen Elementen und Dingen, der Umwelt, den Pflanzen, dem Klima, den

76 Vgl. Govrin, Jule J.: »Widerspenstige Körper. Ein Vergleich körperkonzeptueller Widerstandsstrategien bei Judith Butler und Pierre Bourdieu«, in: *Femina Politica*, 2 (2012), S. 133–139.

77 Villa, Paula-Irene: »Subjekte und ihre Körper. Kultursoziologische Überlegungen«, in: Monika Wohlrab-Sahr, *Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*, Wiesbaden 2010, S. 251–274, S. 253, https://doi.org/10.1007/978-3-531-92300-0_11.

78 Vgl. zum Begriff des Leibkörpers: L. Spahn: *Biography Matters*; B. Müller/L. Spahn (Hg.), *Den Leibkörper erforschen*.

79 L. Spahn: *Biography Matters*, S. 15f.

80 Ebd.

Lichtverhältnissen, den Alltags- und Gebrauchsgegenständen (all den Prothesen, Push-up-BHs, Brillen, Gehstöcken oder Rollatoren ...), aber auch den konkreten geografischen Orten, an denen sich die alternden Leibkörper aufhalten, in den Blick.⁸¹ All diese Materialitäten (einschließlich der fleischlichen Materialität des alternden Körpers selbst) erscheinen aus dieser Perspektive ebenso wie in Gendlins Ansatz nicht als passiv: Sie sind aktiv an den soziokulturellen Neuvermessungen des Alter(n)s und gleichzeitig am situativen Erleben des intraaktiven Leibkörpers beteiligt.⁸²

Diese Sichtweise hat Auswirkungen auf den Bildungsbegriff: Bildung kann in dieser Perspektive nicht mehr auf das Modell einer vor allem als geistiger Prozess gedachten Transformation von Welt- und Selbstsichten von voneinander und von der Welt relativ isoliert gedachten Subjekten beschränkt werden. Die Materialität der Welt – und damit auch des Leibkörpers, dem sich die Bildungssubjekte überhaupt erst verdanken – ist als integraler Teil von transformatorischen Bildungsprozessen zu verstehen und nicht als Gegenpol von Bildung.⁸³ Dinge, Räume, Materialitäten und der alternde Leibkörper selbst sind intraaktiver Bestandteil von transformatorischen Bildungsprozessen und prägen sie ebenso wie der jeweils vorherrschende Diskurs.

Mit den Begriffen des Leibkörpers und des leibkörperlichen Wissens verbinde ich auch eine gewisse Skepsis gegenüber dem Begriff der Verkörperung (Embodiment).⁸⁴ Der Leibkörper *verkörpert* eben nicht nur diskursive Muster, sondern ist selbst in seiner fleischlichen Materialität aktiv.

Was in posthumanistischen Theorien als »Intraaktion«⁸⁵ bezeichnet wird, kommt Gendlins Verständnis von Interaktion sehr nah: Der Körper *hat* nach seiner Auffassung keine Interaktionen mit der Umwelt, sondern *ist* immer schon Interaktion, weil er nie abgetrennt von der ihn umgebenden materiellen Welt existiert: »Der Körper *ist* immer unmittelbare Interaktion mit der Umwelt. Wir atmen ein und wir atmen aus, wir essen und wir gehen aufs Klo, wir schwitzen und wir trinken. Der ganze Körper ist Interaktion.«⁸⁶ Gendlin denkt den Körper nicht als separierte Entität, die von der Wechselwirkung mit der Welt getrennt ist. Der Leibkörper *ist* für ihn Wechselwirkung. Hier sehe ich deutliche Schnittpunkte zwischen Gendlins Theorie

81 Vgl. Höppner, Grit: »Zur Hinführung. Verteiltes Alter(n). Grundlagen einer materialitätstheoretisch informierten Kulturgerontologie«, in: V. Gallistl/V. Parisot/F. Kolland (Hg.), Kulturgerontologie, S. 217–235; Endter, Cordula/Depner, Anamaria/Wanka, Anna (Hg.), Special Issue »Materialities of Age and Ageing« im Anthropological Journal of European Cultures, Oxford 2023.

82 Vgl. mit Bezug zur Kulturgeragogik: A. Depner/A. Wanka: Was ist Materielle Gerontologie?; Haller, Miriam: »Kreative Neuvermessungen. Alters- und Generationenbildung in Bewegung«, in: Kulturräume+. Das kuba-Magazin, 21 (2021), S. 15–19.

83 Vgl. Jörissen, Benjamin: »Bildung der Dinge. Design und Subjektivation«, in: Benjamin Jörissen/Torsten Meyer (Hg.), Subjekt Medium Bildung, Wiesbaden 2015, S. 215–233, S. 216, https://doi.org/10.1007/978-3-658-06171-5_11.

84 Vgl. zur Kritik am Begriff des Embodiment auch A. Schillings: Focusing with the Whole Body.

85 K. Barad: Agentieller Realismus, S. 42f.

86 Gendlin, Eugene T.: »Über den Körper«, in: J. Wiltschko (Hg.), Focusing und Philosophie, S. 112–121, S. 116.

und der posthumanistischen Theorie von der relationalen materiell-materialisierenden »Dynamik der Intraaktivität«⁸⁷.

Ebensolche Überschneidungen sehe ich zwischen Gendlins Ablehnung eines binären dualistischen Verständnisses von Körper und Leib oder Körper und Geist und der posthumanistischen Verweigerung einer solchen Differenzierung, die im Begriff des »bodymind« zum Ausdruck kommt oder auch den als untrennbar ineinander verschränkt und verknötet verstandenen Praktiken des »thinkingfeelingknowing«⁸⁸. Zu diesen ineinander verschränkten Praktiken würde im Sinne von Focusing und TAE auch noch das »bodying«⁸⁹ zählen. All diese Praktiken sind Bestandteil von Praktiken des Doing, Undoing und Un/doing Age, die die vorherrschende Aussagemuster (Topoi) des Altersdiskurses fortschreiben bzw. resignifizieren.

9.3 Ambivalenzsensible Praxisanalyse: Doing, Undoing und Un/doing Age und das Konzept der Ambivalenz

In Kapitel 2.4.4. habe ich die Konzepte des Doing, Undoing und Un/doing Age und des Doing, Undoing und Un/doing Generations bereits als performativitätstheoretische Konzepte beschrieben. Mit ihnen können performative Sprechakte analysiert werden, die stereotype diskursive Aussagemuster des Alters, mit denen Altersgruppen und Generationen unterschieden werden, affirmieren, negieren oder dekonstruieren.

Hier verwende ich die Konzepte nun – im Anschluss an die Kulturgerontologinnen Grit Höppner und Anna Wanka – in einem erweiterten Verständnis als praxeologische Analysekonzepte, um Altersdiskurs- und Praxisanalyse zu verknüpfen.⁹⁰

87 Gendlins Verständnis des interaktionalen Körpers in seinem Weltbezug korrespondiert mit Karin Barads Verständnis von Intraaktivität; vgl. K. Barad: *Agentieller Realismus*, S. 42f.: »Die Dynamik der Intraaktivität impliziert die Materie als einen aktiven ›Akteur‹ in ihrer fortlaufenden Materialisierung. Oder vielmehr ist die Materie ein intraaktives Werden, das in ihr schrittweises Werden einbezogen und eingefaltet ist. Materie (Materialisierung) ist eine dynamische Artikulation/Konfiguration der Welt.« Diese Korrespondenzen zwischen Gendlins Verständnis von Interaktion und dem posthumanistischen und neo-materialistischem Verständnis von Intraaktion betonen auch Donata Schoeller, Sigridur Thorgeirsdottir und Greg Walkerden; D. Schoeller/S. Thorgeirsdottir/G. Walkerden: *The Leap*.

88 Fullagar, Simone/Zhao, Weili: »Mind/Body«, in: Karin Murris (Hg.), *A Glossary for Doing Postqualitative, New Materialist and Critical Posthumanist Research Across Disciplines*, New York 2022, <https://doi.org/10.4324/9781003041153-7>, S. 11–13, S. 12: »Posthumanist, feminist and decolonial ways of knowing invite researchers to move beyond simply revaluing ›the body‹ within binary thinking by disrupting normalising power relations and pursuing different practices of thinkingfeelingknowing. This means starting from a different onto-politics about the inseparability of mind and body, nature and culture and so on to attune to the entanglements of (un)knowing. Barad's (2007) work urges us to consider how research is always performed through practices that ›cut‹ mind-body relations ›together-apart‹ in the production of knowledge. This is challenging given the limitations of language that reiterates binaries (embodied minds, mindful bodies?).«

89 A. Schillings: *Focusing with the Whole Body*, S. 1.

90 Vgl. G. Höppner/A. Wanka: *Un/doing age*; M. Haller: *Altersdiversität und andere Vielfältigkeiten*; M. Haller: *Undoing Age*.

Orientiert an der Methode der praxeografischen Beobachtung⁹¹ geht es mir darum, die materielle Vermitteltheit der praktischen Vollzüge in ihrer diskursiven Verflechtung mit den vorherrschenden Topoi des aktuellen Alter(n)sdiskurses herauszuarbeiten, dabei aber eben nicht zwangsläufig vom Primat des Diskurses oder der Materialitäten über die eigensinnigen Performanzen der Akteur*innen in der kulturgeragogischen Praxis auszugehen.

In dem Unterfangen, kulturelle Praktiken der Subjektbildung in ihren diskursiven Verstrickungen und gleichzeitig in ihrem empirisch gegebenen leibkörperlichen Eigensinn zu untersuchen, wird von unterschiedlichen Autor*innen das Konzept der Ambivalenz als Deutungsmuster bemüht. Zum Beispiel betonen Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist aus einer körpersoziologischen und historischen Perspektive, dass sich erst dann die »Ambivalenzen« jeder Subjektbildung erkennen lassen, wenn nicht nur die »diskursiv proklamierte[n] Subjektideale und normative[n] Forderungen an das Subjekt«, sondern auch die konkreten »Praktiken der Subjektivierung«⁹² in den Blick genommen werden. Auch die Soziologin Paula-Irene Villa hält ein Plädoyer dafür, dass man den somatischen leibkörperlichen Eigensinn, der eben keine bloße Verkörperung (Embodiment) vorgängiger Diskurse sei, »gerade mit einer Ambivalenzen betonenden körpersoziologischen Brille sehen [kann], die systematisch sowohl zwingende Konstitutionsrahmen als auch eben eigensinnige, nicht vorhersehbare und teilautonome Konstruktionspraxen anerkennt«⁹³.

Das Konzept der Ambivalenz – so häufig es im kultursoziologischen und auch im kulturgerontologischen Diskurs bemüht wird – bleibt dennoch oft sehr vage.

In meinem Ansatz stütze ich mich auf eine Definition von Ambivalenz, die auf Kurt Lüscher's soziologisches Konzept der Ambivalenz zurückgeht, das ich mit ihm gemeinsam in einem Artikel als heuristisches Konzept für kulturgerontologische Alter(n)sstudien adaptiert habe.⁹⁴ Mit dem Konzept der Ambivalenz beschreiben wir unterschiedliche »Erfahrungen des ›Vaszillierens‹ zwischen entgegengesetzten Polen des Fühlens, Denkens, Wollens« in Auseinandersetzung mit sozialen Strukturen und

91 Vgl. Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar: »Einleitung«, in: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar, Freist (Hg.), *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 9–30.

92 Ebd., S. 14f.: Alkemeyer et al. kritisieren, »dass sich das Interesse bislang einseitig nur auf diskursive Subjektentwürfe der Moderne konzentriert hat. Empirisch beobachtbare Praktiken der Subjektivierung in verschiedenen Sozialbereichen und zu unterschiedlichen historischen Zeiten sind hingegen unterbelichtet geblieben. Mit dem Instrumentarium der Diskursanalyse ist es gelungen, diskursiv proklamierte Subjektideale und normative Forderungen an das Subjekt nachzuzeichnen. Spannungen oder auch Widersprüche zwischen diskursiven ›Ansprüchen‹ und empirischer ›Wirklichkeit‹ lassen sich jedoch ausschließlich dann entdecken, wenn die Praktiken der Subjektivierung in den Blick genommen werden. Erst dann lassen sich auch die Ambivalenzen und Brüche jeder Subjektwerdung erkennen, die nicht zuletzt auf widersprüchlichen Erfahrungen beruhen können. Eine kritische Perspektive auf Subjektivierungsprozesse eröffnet sich mithin allein in der Verklammerung von Gesellschafts- und Diskursanalysen auf der einen mit Rekonstruktionen alltäglicher Selbst-Bildungsprozesse auf der anderen Seite«.

93 P. Villa: *Subjekte und ihre Körper*, S. 253.

94 Vgl. K. Lüscher/M. Haller: *Ambivalenz – ein Schlüsselbegriff der Gerontologie?*; M. Haller: *Ambivalente Subjektivierungen*; M. Haller: *Dekonstruktion der »Ambivalenz«*.

diskursiven Aussagemustern des Alter(n)s, die »in der handlungsrelevanten Suche nach Sinn und Bedeutung sozialer Beziehungen, Fakten und Texten«⁹⁵ für Bildungsprozesse im Alter bedeutsam sind.

Dabei verstehe ich das Konzept der Ambivalenz vor einem dekonstruktivistischen Theoriehintergrund:

»Der Ambivalenzbegriff der Dekonstruktion nimmt ›Ambivalenz‹ insofern beim Wort als lat. *ambo* mit ›beide‹ und *valere* mit ›gelten‹ übersetzt werden kann. Ambivalenz erscheint als Möglichkeit zu einem Ausstieg aus einem Denken in hierarchischen Binarismen, wenn weder die Relation der beiden Pole in Äquivalenz (Gleichwertigkeit) überführt wird, noch die Relation der beiden Pole in Bivalenz (also in die zweiwertige Logik der Entweder-Oder-Entscheidung für einen der Pole) aufgelöst wird und die Relation der beiden Pole auch nicht dialektisch ›aufgehoben‹ wird«⁹⁶.

Ambivalenzerleben kann dann dazu führen, die Entscheidung zwischen den beiden Polen aufzuschieben, beide Pole gleichzeitig zu erleben und ein *Dazwischen* zu formulieren, das sich vom Entweder/Oder und vom Weder/Noch entfernt und ein Sowohl-als-Auch einbringt.

In Teil B zur Geschichte des Diskurses über Bildung im Alter habe ich gezeigt, wie die wissenschaftlichen geragogischen Konzeptionen über Jahrzehnte hinweg den Aussagemustern einer bivalenten und binären Alterstopik folgen, in der jeweils einer der Pole (jung, aktiv, biografisiert, erfolgreich, produktiv, kreativ etc.) aufgewertet und sein Gegenteil abgewertet wird. Ich habe auch gezeigt, mit welchen Tropoi (rhetorischen Figuren der Ambiguität⁹⁷) literarische Texte die bivalenten Entweder-Oder-Wertungen der jeweils historisch vorherrschenden Alterstopik verunsichern, unterlaufen, verschieben und dekonstruieren. Auf diese Weise können literarische Texte die vorherrschende wissenschaftliche Topik von Bildung im Alter als Verjüngung, Aktivierung, Biografisierung, autonomes, produktives und erfolgreiches (Nicht-)Altern etc. mit unterschiedlichen Figurationen des Sowohl-als-Auch alt-jung, aktiv-passiv, produktiv-unproduktiv, autonom-abhängig etc. oder auch des Weder/Noch ins Oszillieren und Vaszillieren bringen. In diesen oszillierenden und/oder vaszillierenden Pendelbewegungen können neue Wege aufscheinen, die einen Ausstieg aus der bivalenten Alterstopik weisen.

Dieses Verständnis von Ambivalenz sensibilisiert nun auch meine Analyse von performativen Praktiken des Doing, Undoing und Un/doing Age, mit denen in den kulturgeragogischen Projekten die aktuell vorherrschenden diskursiven Alters- und Generationentopoi affirmiert, negiert oder dekonstruiert werden.

Im Anschluss daran verstehe ich unter Ageing Trouble in der kulturgeragogischen Praxis ein leibkörperliches Ambivalenzerleben gegenüber dem Alter(n) und den bivalenten Imperativen des Altersdiskurses, das sehr unterschiedlich erlebt und in der Praxis zur Sprache gebracht werden kann.

95 K. Lüscher/M. Haller: Ambivalenz – ein Schlüsselbegriff der Gerontologie?, S. 3f.

96 M. Haller: Dekonstruktion der »Ambivalenz«, S. 361.

97 Vgl. zur Relation von Ambivalenz und Ambiguität: ebd.

Welche Ambivalenzen gegenüber dem Alter(n) und den normativen Imperativen des Altersdiskurses werden in den Projekten zum Ausdruck gebracht? Wie wird das Ambivalenzerleben sprachlich, mimisch oder gestisch gefasst? Welche Figurationen der Ambiguität⁹⁸ spielen dabei eine Rolle? Diese Fragen leiten meine ambivalenzsensiblen Analysen der kulturgeragogischen Praktiken von Doing, Undoing und Un/doing Age.

In diesen Analysen achte ich darauf, wohin das Pendel der Ambivalenz jeweils ausschlägt:

Werden die vorherrschenden diskursiven Aussagemuster des Alter(n)s in ihren binären Unterscheidungen und bivalenten Auf- und Abwertungen eher affirmativ bestätigt? Solche Praktiken, die die diskursive binäre Alter(n)stopik affirmieren, verstehe ich als Formen von *Doing Age*.

Oder gibt es auch Praktiken, die die vorherrschende diskursive Alterstopik eher negieren, die zum Beispiel den jeweils abgewerteten Pol der bivalenten Alter(n)stopoi konsequent aufwerten? Diese Praktiken beschreibe ich als Praktiken von *Undoing Age*.

Oder finden sich in dem jeweiligen Projekt eher zwischen Affirmation und Negation der vorherrschenden Alter(n)stopoi changierende Praktiken des *Un/doing Age*?

Ich achte also sowohl in den durch die Focusing-Methode geleiteten Explorationen meines eigenen leibkörperlichen Erlebens der kulturgeragogischen Performanzen als auch in den Aufführungs- und Interviewanalysen besonders auf sprachlich-rhetorische, mimisch-gestische, theatrale und tänzerische Figurationen eines ambivalenten Vaszillierens (VorUndZurück) und Oszillierens (HinUndHer) zwischen den normativ aufgeladenen binär-bivalenten Polen der aktuell vorherrschenden diskursiven Alterstopik. Wird die Topik affirmiert, wird sie negiert oder in einen Schwebezustand der Unentscheidbarkeit versetzt?

Um den performativen Effekten und Impulsen der jeweiligen Praktiken nachzuspüren, brauche ich mein eigenes leibkörperliches ästhetisches Erleben. Schließlich kann ich nur vor diesem Hintergrund beschreiben, welche performativen Effekte ich erlebe (Felt Sense). Besondere Aufmerksamkeit widme ich dabei auch meinen eigenen »sich überschneidende[n] Bewegungen des ›Hin und Her‹, des ›Vor-und-Zurück‹, des Innehaltens, Zögerns und Zauderns, auch des Zweifelns«⁹⁹ in meinem eigenen Prozess des Ambivalenzerlebens.

9.4 Vom sie zum Du. Responsive Kulturgeragogische Aktionsforschung

Ich verstehe meine Forschung als Responsive Kulturgeragogische Aktionsforschung – eine Form von partizipativen Alter(n)sstudien, in der ich auf die Praxis der Performativen Kulturgeragogik antworte und gleichzeitig die Antworten der beteiligten Akteur*innen in meine Forschung einbeziehe. Ich forsche nicht über *sie*, sondern verstehe meine Forschung als responsiven Dialog mit den Akteur*innen aus der Praxis: Wir haben uns gegenseitig das *Du* angeboten. In diesem Dialog biete ich den Akteur*innen meine Texte

98 Vgl. ebd.

99 K. Lüscher/M. Haller: Ambivalenz – ein Schlüsselbegriff der Gerontologie?, S. 7.

als Resonanz auf ihre Praxis an. Damit bleibe ich dem in Kapitel 2 beschriebenen partizipativen Ansatz der transdisziplinären kulturwissenschaftlichen Alter(n)sstudien¹⁰⁰ treu, aber ich erweitere und präzisiere ihn im Sinne einer Responsiven Kulturgeragogischen Aktionsforschung.

9.4.1 Intraaction first!

In diesem Ansatz geht es nicht darum, objektivierende und generalisierende Aussagen über *die* älteren Teilnehmenden oder *die* praktischen Kulturgeragog*innen zu treffen. Ich sehe sie nicht als *sie*, als Objekte meiner Forschung, sondern jede*n einzelne*n als ein Du, mit dem ich im Austausch, in Intraaktion bin. Jede einzelne der beteiligten Personen verfügt über ein je situiertes, besonderes Wissen über das Alter(n) und all den Ageing Trouble, der mit dem Alter(n) zusammenhängen kann.

Mein Ansatz Responsiver Kulturgeragogischer Aktionsforschung bringt nicht nur einen veränderten Forschungsprozess mit sich, sondern verändert mich selbst.

»Acknowledging interaction as characteristic of embodiment, and thence of embodied thinking, brings along with it acknowledging a transformation in the process of research. Objects we research change as we do, during the process. Noticing this transformation, and reflecting on it, involves non-focal forms of attention, forms of attention that do not just focus on recognising an object but on how one recognises it, that do not just focus on what is experienced but on how it is experienced. This attentiveness blurs the lines between scientific and artistic perception. A self-reflective embodied approach is a handling of a responsive intertwinement with what we call an ›object‹ or ›subject matter.‹ Rhizome-like complexities, webs of connection, open up, if objects and topics of research are approached without abstracting away from how approaching them impacts us.«¹⁰¹

Im gesamten Forschungsprozess übe ich mich also in einer Grundhaltung, wie sie auch in der Praxis des begleiteten Focusing üblich ist: Interaction bzw. Intraaction first!

9.4.2 Close Talking. Zur Haltung des Zurücksagens im erlebensbezogenen Interview und in der Publikation

Die Besonderheiten einer dialogischen Interviewführung des auf Gendlins TAE-Methode beruhenden Forschungsansatzes *Critical Embodied Thinking* beschreibt Donata Schoeller als »Close Talking«¹⁰². Die Philosophin hat diesen Ansatz in Anlehnung an das kulturwissenschaftliche Konzept des *Close Reading* entwickelt:

100 Vgl. M. Haller: Aging Studies und Cultural Studies.

101 D. Schoeller/S. Thorgeirsdottir/G. Walkerden: The Leap, S. 4.

102 Schoeller, Donata: »Transformative and responsive power. Potentials of embodied thinking«, in: Donata Schoeller/Sigridur Thorgeirsdottir/Greg Walkerden (Hg.), *Practicing Embodied Thinking in Research and Learning*, London/New York 2025, S. 19–36, S. 20, <https://doi.org/10.4324/9781003397939-3>.

»Philosophers and people in the humanities are trained in a slow, thoroughgoing reading process which stays close to the text, going back and forth, lingering with certain notions. During this process, surprising and rich connections open up that remain inaccessible when reading quickly. »Close talking«, by analogy, is a kind of formulating that carefully speaks or dips into, or touches an experienced intricacy of connections or relations that sometimes needs considerable time to be accurately formulated and unfolded.«¹⁰³

Mit dem *Close Talking* ist die Einladung an die Dialog- bzw. Interviewpartner*innen verbunden, (noch) Unklares aus dem leibkörperlichen Erleben zum Ausdruck zu bringen. Stottern, Stammeln, Pausieren, nach Worten suchen, nochmaliges Nachspüren, um ein noch stimmigeres Wort oder Bild kommen zu lassen, ist ausdrücklich erwünscht.

Im *Close Talking* wird die konstative und die performative Dimension von Sprache immer als miteinander verbunden angesehen. Es geht – wie Donata Schoeller erläutert – darum, einen tastenden Sprachgebrauch anzuregen, ganz so, wie ihn der Schriftsteller Heinrich von Kleist einst als die »allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« beschrieben hat: »Wenn daher eine Vorstellung verworren ausgedrückt wird, so folgt der Schluss noch gar nicht, dass sie auch verworren gedacht worden sei; vielmehr könnte es leicht sein, dass die verworrenst ausgedrückten gerade am deutlichsten gedacht werden.«¹⁰⁴

Ich übe mich in den Gesprächen mit den Akteur*innen ebenso wie in den Expert*innen- und Gruppeninterviews deshalb in einer Haltung des aktiven Zuhörens und Zurücksagens. Als *Zurücksagen* wird im Focusing eine Art des Antwortens bezeichnet, mit der man markiert, was die Dialogpartner*innen gesagt haben. Sie können auf diese Weise leichter überprüfen, ob es so stimmig ist oder ob es sprachlich noch *genauert* werden muss, indem sie Worte hinzufügen oder andere Worte wählen.

Gendlin hat die Merkmale dieser Haltung und auch die Art und Weise der Kommunikation unter der Überschrift »Die Kunst des Zuhörens«¹⁰⁵ erläutert. Für meine Forschung bedeutet das, dass ich in den Dialogen während meiner teilnehmenden Beobachtungen, aber auch den Interviews darauf achte, das Unklare willkommen zu heißen. Das heißt, dass ich – auch in meinen eigenen Beiträgen, Fragen und Rückfragen – einen tastenden Sprachduktus pflege. Ich erlaube es mir, zu pausieren, zu stammeln und um ein stimmiges Wort zu ringen. Außerdem sensibilisiere ich meine eigene Wahrnehmung schon während der Gespräche und Interviews auf den Gebrauch von Metaphern und rhetorischen Figuren (*Tropoi*), mit denen meine Dialogpartner*innen vielleicht auf Widersprüchliches verweisen oder in denen sie Ambivalenzen zum Ausdruck bringen. Auch Formulierungen, in denen noch unklare

103 Ebd.

104 von Kleist, Heinrich: »Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, Posthumer Erstdruck, in: Paul Lindau (Hg.), Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift, Bd. 4, Berlin 1878, S. 3–7, S. 6.

105 Gendlin, Eugene T.: »Die Kunst des Zuhörens – eine Anleitung zum Begleiten beim Focusing«, in: Eugene T. Gendlin, Focusing. Selbsthilfe bei der Lösung persönlicher Probleme, Reinbek 1998, S. 140–171.

Benennungen von *Etwas* auftauchen, versuche ich, besonders zu schützen, und gebe den Dialogpartner*innen Raum und Zeit, damit sie dieses Etwas weiter entfalten können.¹⁰⁶

In den Gesprächen sage ich öfter Worte zurück, bei denen ich spüre, dass meine Dialogpartner*innen eine besondere Emphase auf die Worte legen.

Besonders achte ich auch auf Gestik, Mimik, Körperhaltung, Bewegungen und gebe sie, geschult im »Focusing mit dem ganzen Körper«, in Formen des »bodying back«¹⁰⁷ zurück: Ich versuche, die Resonanz auf die Bewegung meiner Dialog-Partner*innen in meinem eigenen Körper zu spüren und diese in einer Körperbewegung zurückzugeben oder besser ausgedrückt *zurückzukörpern*, so dass sie auch gestisch überprüfen können, ob ich die Bewegung stimmig wiedergegeben habe oder ob noch etwas fehlt, um den Felt Sense voranzutragen (*bodying forward*).¹⁰⁸

Zentral für diese erlebensbezogene Forschungsmethodik ist es, dass ich selbst während des Forschungsprozesses immer wieder meinen eigenen Felt Sense erkunde. Nach den Interviews, Aufführungsbesuchen und teilnehmenden Beobachtungen bei den drei Praxis-Projekten habe ich jeweils ausführliche Focusing-Prozesse durchlaufen, bei denen mich Focusing-Partner*innen aus dem FINK-Institut begleitet haben.¹⁰⁹ Diese Prozesse habe ich zum Teil aufgezeichnet und transkribiert und zum Teil direkt nach dem Prozess in meinem Forschungstagebuch verschriftlicht. Auch während des gesamten Schreibprozesses von Teil C habe ich immer wieder meinen Felt Sense erkundet und wurde dankenswerterweise auch dabei oft professionell begleitet.¹¹⁰

Ich verstehe deshalb die Kapitel 10, 11 und 12 als eine Mischform von T(r)opografischer Diskursanalyse und erlebensbezogenem *Zurückschreiben*. Auf dieses Zurückschreiben haben wiederum die Akteur*innen aus der kulturgeragogischen Praxis geantwortet: Ich habe den Angebotsleitenden die Kapitel nach Fertigstellung zugeschickt und sie gebeten, sie an die Ensemblemitglieder weiterzuleiten und sie, wenn sie möchten, zu kommentieren. Ihre Antworten und Kommentare zu meinen Ausführungen habe ich in den Kapiteln jeweils grau hinterlegt eingefügt.

106 Auf dieses *Etwas*, das noch nicht zum Ausdruck gebracht werden kann, wird in der Methode des Erlebensbezogenen Interviews besonders geachtet. Vgl. zur Methodik der Interviewführung im Erlebensbezogenen Interview: U. Jäger/T. König: Der Eigensinn des Leibes als Erkenntnisquelle.

107 Vgl. A. Schillings: Focusing with the Whole Body.

108 Vgl. ebd.

109 Für ihre zugewandte, achtsame, wertschätzende und kenntnisreiche Focusing-Begleitungen danke ich von ganzem Herzen den zertifizierten Focusing-Begleiter*innen Olaf Scholtyssek, Jörg Hoffmann-Weiß und Jacqueline Falkenrath sowie Astrid Schillings, der Leiterin des Focusing Institut Köln.

110 Der Erziehungswissenschaftlerin und zertifizierten Focusing-Trainerin Christiane Henkel, die sich in ihrer Arbeit auf Focusing, TAE und Schreiben spezialisiert hat, danke ich für ihre so kundige und ungemein unterstützende Focusing-Begleitung während des gesamten Schreibprozesses der Kapitel 8–13. Ihr habe ich viele wertvolle Hinweise zur Methodik von Focusing und TAE in Forschung und Theoriebildung zu verdanken.

9.4.3 Responsive Kulturgeragogische Aktionsforschung und Aktivismus

Es haben sich in den letzten Jahren auch im Bereich der kulturwissenschaftlichen Ageing Studies – ähnlich wie in den Queer Studies und Dis/Ability Studies – einige Ansätze herausgebildet, die altersaktivistisch ausgerichtet sind:

Zum Beispiel skizziert die Medienwissenschaftlerin Katja Stüben – im Anschluss an meine frühen Arbeiten über Ageing Trouble – im Rahmen ihrer »posthumanistisch-kompostierenden« Alter(n)sstudien den Ansatz einer aktivistischen »Gray Theory«, die darauf zielt, »Verhaltensweisen und Körpervorstellungen aus ihrer Verknüpfung mit dem Lebensalter zu lösen, zu dekonstruieren – zu »verruenzeln«, zu senilisieren«, um zu untersuchen, »zu wessen Erstarkung diese sich strukturell nicht in bestimmte Machtverhältnisse einfügende[n] Eigenschaften als absonderlich – und als senil – markiert werden«¹¹¹.

Simon(e) van Saarloos kämpft mit Mitteln der Queer Ageing Studies in einem »Queer Manifesto«¹¹² gegen die ageistische binäre Konstruktion von Alter und Jugend in ihrer Scharnierfunktion mit kapitalistischen, rassistischen, ableistischen und patriarchalen Machtstrukturen. Van Saarloos vertritt ein fluides und radikal anti-biologisches, materielles Verständnis von Alter(n) und legt den Finger darauf, wie altersbezogene Stereotypen mit einem pädagogischen Lebenslaufregime und heteronormativen Familienrollen zusammenhängen.

Die Soziologin Hanna Hacker ruft zur Etablierung einer »Gray Theory« auf, die dem kritischen »Potenzial einer ›Senilisierung‹ neoliberal geprägter Körper, Handlungsweisen und Symbole« nachgehen solle, um endlich die »Frage nach der Formierung von Herrschafts- und Machtbeziehungen entlang von Altersmarkierungen, von Kritik an ›compulsory anti-ageing‹ und an ageistischer Gewalt«¹¹³ noch radikaler zu stellen. Diese »Gray Theory« solle »vom Begehren des Ausgeschlossenen, von (möglichen) Momenten einer Sehnsucht nach ›Senilität‹ als kritisch-aktivistische Praxis«¹¹⁴ handeln. So wie aus den Dis/Ability Studies die Crip Theory und aus den Gender Studies die Queer Theories hervorgegangen sind, plädiert Hacker für eine intersektional mit diesen Ansätzen verschränkte Gray Theory, die die Kulturwissenschaftlichen Alter(n)sstudien insgesamt aktivistischer ausrichtet.¹¹⁵

Ich persönlich wertschätze diese Ansätze und sympathisiere mit ihrem aktivistischen Impetus. In dem Ansatz Kulturgeragogischer Alter(n)sstudien, den ich hier vorstelle, geht es mir jedoch darum, nicht unproblematisiert neue Imperative – und seien sie noch so emanzipatorisch oder ermächtigend gemeint – vonseiten der wissenschaftlichen Forschung und Theoriebildung aufzurichten. Auch die Imperative und Aussagemuster des aktivistischen wissenschaftlichen Alter(n)sdiskurses sind

111 K. Stüben: *Senility become us*, S. 198.

112 van Saarloos, Simon(e): *Against Ageism. A queer manifesto*, Vancouver 2023.

113 Hacker, Hanna: »Sick Sad Mad Crip Queer: Für ein feministisches Begehren der Senilität«, in: Birgit Riegraf (Hg.), *Blog feministische studien*, 2016, <https://blog.feministische-studien.de/2016/02/sick-sad-mad-crip-queer-fuer-ein-feministisches-begehren-der-senilitaet/> vom 07.11.2025.

114 Ebd.

115 Vgl. ebd.

in ihrem Geltungsanspruch einzuklammern, um sie (selbstreflexiv) analysieren zu können und gemeinsam mit den Akteur*innen im Feld der Kulturgeragogik zu klären, inwieweit sie ihre künstlerisch-kulturgeragogische Praxis überhaupt als Altersaktivismus verstehen wollen und wie sie sich dabei gegebenenfalls eine Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen Kulturgeragog*innen wünschen würden.

9.4.4 Responsivität als Ver-Antwortung: Implizites Wissen anerkennen und wertschätzen

Ich habe in diesem Kapitel die Methode und die theoretisch-methodologischen Grundlagen dieses Ansatzes Erlebensbezogener Kulturgeragogischer Alter(n)sstudien als den Boden beschrieben, auf dem sich meine Forschungspraxis heute gründet. Der Ansatz des *Critical Embodied Thinking*, den ich dazu heranziehe, impliziert jedoch auch ein neues Verständnis von theoretisch-methodologischer Fundierung: Dass theoretische Konzepte in unser Verstehen, Analysieren und Erleben hineinwirken und die jeweiligen Perspektiven der Forschung lenken, ist evident. Es ist auch keine neue Erkenntnis, dass jedes theoretische Konzept, jede Methode, jedes Wissen situiert, kulturell geprägt und somit immer begrenzt ist. Was jedoch eine neue Perspektive eröffnet, wenn man mit den Methoden des Focusing, TAE und des *Critical Embodied Thinking* forscht, ist die Einsicht, dass alle Methoden und Konzepte in einen leibkörperlichen Erfahrungshintergrund, ein implizites Wissen einfließen, mit dem sich wiederum wissenschaftlich arbeiten lässt. Die Grundlage, auf der sich der Ansatz des *Critical Embodied Thinking* gründet, ist eine Praxis: Sie beruht auf der Haltung, sich der *Responsivität* als einer *Ver-Antwortung* bewusst zu werden, die immer dann zum Tragen kommt, wenn Forschung auf die gelebte leibkörperliche Erfahrung aller Beteiligten trifft.¹¹⁶

Dieses oft so zarte und gleichzeitig so wirkungsmächtige leibkörperliche Wissen gilt es gerade in einer immer rauerer, ökonomisierten Forschungslandschaft zu schützen, in der sich viele Forschende nur noch als »Broker«¹¹⁷ von meistbietend zu vermarktenden Konzepten und Ideen verstehen.

116 Vgl. hierzu ausführlich Schoeller, Donata/Thorgeirsdottir, Sigríður/Walkerden, Greg: »Foundations«, in: D. Schoeller/S. Thorgeirsdottir/G. Walkerden (Hg.), *Practicing Embodied Thinking in Research and Learning*, S. 17–18, <https://doi.org/10.4324/9781003397939>.

117 R. Braidotti: *Posthumanismus*, S. 184. Vgl. ebd. Braidottis Kritik an dieser Entwicklung.

10 Un/doing Differences

Empathisch alternde Leibkörper in den künstlerischen Tanzvermittlungs-, Tanzperformance- und Tanzforschungsprojekten von Silke Z./resistance

In diesem Kapitel begeben mich auf eine Such-Bewegung zu den Praktiken von Ageing Trouble in den performativen Tanzvermittlungs-, Bühnen- und Forschungsprojekten von Silke Z./resistance.¹ Die kulturgeragogische Tanzvermittlungsarbeit von Silke Z. ist eng verwoben mit ihrer künstlerischen Praxis als Choreografin. Tanzgeragogische Praxis mit Lai*innen und intergenerationelle künstlerische Tanzpraxis von professionellen und semiprofessionellen Tänzer*innen versteht Silke Z. als gleichberechtigte Bestandteile ihres Ansatzes der Künstlerischen Forschung.² Auf den kleinsten gemeinsamen Nenner gebracht, zielen Künstlerische Forschungsprojekte auf einen »Erkenntnisgewinn mithilfe von künstlerischen Ausdrucksmitteln«³. Ohne an dieser Stelle tiefer in den Diskurs und die Debatte über Künstlerische Forschung einsteigen zu wollen, lässt sich meine Forschung über die Projekte von Silke Z. als eine Art Sekundäranalyse verstehen, in der ich mich ihren künstlerischen Forschungsergebnissen mit kulturwissenschaftlichen Methoden nähere: Bei einer Sekundäranalyse werden bereits erhobene Daten erneut verwendet und auf den Kontext der eigenen Forschung bezogen. Dieses Datenmaterial ergänze ich um ein Expertinneninterview (EI) mit Silke Z. und Caroline Simon als Angebotsleiterinnen der kulturgeragogischen Ü60-Tanz-Labore,

- 1 Dieses Kapitel ist eine neu bearbeitete, deutlich ergänzte und erweiterte Version von folgenden bereits veröffentlichten Artikeln, in denen ich meine Forschungsergebnisse zu diesem Projekt dargestellt habe: M. Haller: Generation Trouble!; M. Haller: Un/doing Generations; M. Haller: Altersdiversität und andere Vielfältigkeiten.
- 2 Vgl. Silke Z.: »Das Projekt – Forschungsinteressen und Arbeitsmethoden«, in: Silke Z. (Hg.), Unter Uns! Künstlerische Forschung – Biografie – Performance, Bielefeld 2014, S. 23–28, <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839426951.23>. Vgl. zu Silke Z.s Ansatz künstlerischer Forschung auch: Vollmer, Maïke: »Einleitung. Artistic Research, Künstlerische Forschung, Forschung in der oder durch die Kunst. Eine Standortbestimmung für das Projekt »Unter Uns!«, in: Silke Z. (Hg.), Unter Uns!, S. 53–64, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839426951.53>.
- 3 F. Lowinski/E. Harmat: Intergeneratives Tanztheater als ästhetisches Vermittlungsmodell, o. S.

einem Gruppeninterview mit Teilnehmenden von einem dieser Labore sowie einem Gruppeninterview mit dem intergenerationellen Ensemble *Die Metabolisten* von Silke Z./resistdance. Dabei kreuze ich das Ageing-Trouble-Konzept mit dem in Aufführungen gewonnenen künstlerischen Datenmaterial sowie den Interviews, die ich geführt habe. Im Fokus steht die Suche nach den für das Projekt spezifischen Praktiken von Doing, Undoing und Un/doing Age, also denjenigen Praktiken, mit denen Altersnormen und Altersunterschiede entweder affirmativ bestätigt werden oder mit denen diese normativen Unterscheidungen in Frage gestellt, negiert, unterlaufen oder auch nur für einen Moment in ihrem Geltungsanspruch eingeklammert werden. Ich suche – kurz gesagt – nach den tänzerisch-performativen Praktiken, mit denen in den Projekten von Silke Z./resistdance Ageing Trouble gemacht wird.

Mein Datenmaterial besteht aus

- konzeptionellen Projektdarstellungen auf den Internetseiten und Werbeflyern von Silke Z., dem Projektdatenblatt, mit dem sie für das Ü60-Tanzlabor *the distant body* eine Förderung beim Fonds für Kulturelle Bildung im Alter beantragt hat (in den Fußnoten zitiert als *PDB Resistdance*), der Projektdokumentation *Der empathische Körper*⁴ sowie in dem von Silke Z. herausgegebenen Buch zu dem vorangegangenen Generationen-Projekt *Unter Uns!*⁵,
- der von der Tänzerin Lilly Bendl erstellten schriftlichen *Dokumentation Laborwoche 15.-19.03.2021: the distant body* (zitiert als *Doku the distant body*),
- Interviews: einem Expert*inneninterview, das ich mit Silke Z. und ihrer Kollegin, der Tänzerin und Tanzvermittlerin Caroline Simon, geführt habe (zitiert als *EI Resistdance*), einem Gruppeninterview, das ich mit Performer*innen ihres intergenerationellen Ensembles *Die Metabolisten* geführt habe (zitiert als *GI Resistdance*) sowie einem Gruppeninterview, das ich mit Teilnehmenden von einem der zahlreichen auf das erste Ü60-Labor *the distant body* folgenden *Ageing-Body-Labore* mit älteren Amateur-Tänzer*innen geführt habe (zitiert als *GI Ageing Body*).
- Videoaufzeichnungen der Bühnenperformances aus dem Ü60-Labor *the distant body* und der Performance *WIR* des intergenerationellen Ensembles *Die Metabolisten*⁶
- sowie meinem Forschungstagebuch mit den Protokollen meiner teilnehmenden Beobachtung an einem von Silke Z. angeleiteten Ageing-Body-Labor mit älteren Amateur-Tänzer*innen sowie meinen Beobachtungsprotokollen, in denen ich, geleitet durch die Focusing-Methode meinen Felt Sense zu den Aufführungen und der tanzgeragogischen Praxis von Silke Z./Resistdance beschreibe (zitiert als *FTB Ageing Trouble*).

Im Folgenden stelle ich die Ergebnisse meines zwischen Theorie, Analyse und teilnehmender Beobachtung der performativen Praxis hin und her, vor und zurück,

4 Silke Z./die metabolisten: Der empathische Körper. Tanzperformance, Tanzforschung, Tanzvermittlung, Langenargen 2022.

5 Silke Z. (Hg.), *Unter Uns!*

6 Vgl. Silke Z./resistdance: Vimeo-Kanal, <https://vimeo.com/user8529513> vom 08.11.2025.

*NachWieVor*⁷ vaszillierenden, inzwischen von 2020 bis 2025 andauernden, in dieser Zeit aber auch immer wieder pausierenden, dann wieder intensivierten Forschungsprozesses über Ageing Trouble in den künstlerisch-kulturgeragogischen Projekten von Silke Z. zusammenfassend dar.⁸ Leitend bleibt dabei immer die Frage nach neuen und anderen Blickwinkeln, die mir diese künstlerisch-kulturgeragogische Praxis auf die Praktiken von Doing Age, Undoing Age und Un/doing Age eröffnet, mit denen Ageing Trouble gemacht und zum Ausdruck gebracht wird.

10.1 Spüren: Ageing Trouble in Bewegung

Worin spüre ich in der Künstlerischen Forschungspraxis von Silke Z. zum Thema Alter(n) und Generationen eine neue, frische Spur, die meine Sicht auf Ageing Trouble erweitert? In dieser Passage aus meinem Forschungstagebuch beschreibe ich meinen *Felt Sense* zu einer von Silke Z. angeleiteten Übung in einem ihrer Ageing-Body-Labore. Während einer von Silke angeleiteten Bewegungsübung zum eigenen Herzrhythmus, die zum festen methodischen Bestandteil ihrer Ü60-Labore zählt, habe ich mich mit Hilfe der Focusing-Methode innerlich beobachtet und dabei auch meiner leibkörperlichen Resonanz auf die Frage nachgespürt, was mir dieser Ansatz Neues über Ageing Trouble sagt:

»Silke lädt die Teilnehmenden des Tanzlabors in einer Übung dazu ein, den eigenen Herzrhythmus zu spüren, den Puls dort zu spüren, wo immer er gerade im Körper am besten zu spüren ist. Am Hals oder in der Herzgegend, am Handgelenk oder in der Bauchgegend. Sie lädt dazu ein, diesem Rhythmus in Form einer Bewegung Ausdruck zu verleihen. Ich fühle den Puls an meinem Hals mit der rechten Hand und beginne in der linken Hand ruhig mit kleinen Bewegungen des Zeigefingers. Als ich den Rhythmus sicherer spüre, beginnt auch meine rechte Hand mit kleinen pumpenden Bewegungen. Die Hand öffnet sich nach außen von meinem Körper weg in den Raum. Geschlossene Augen. Dann wandelt sich meine Bewegung zu einem rhythmischen, ruckartigen Öffnen der Handfläche. Als ob ich etwas aus der Hand rausschütteln, rausspritzen wollte, es von innen nach außen in den Raum gebe. Manchmal verliere ich dabei den Bezug zum eigenen Puls. Dann läuft die Arm- und Handbewegung in ihrem eigenen Rhythmus.

Ich kehre mit geschlossenen Augen zurück zum Puls und bemerke, wie in mir Gedanken aufkommen: Wie oft wird mein Herz noch schlagen, bevor ich sterbe? Der Herzschlag verbindet sich mit einem Bild: das Ticken meiner Uhr. Die Worte »Ich muss mich beeilen« kommen in mir auf, und ich fühle in mir, nahe dem Herzen etwas Gestresstes, Angespanntes, Aufgeregtes. Da ist auch etwas Ängstliches. Wie viel Zeit bleibt mir noch? Ich kehre mit meiner Aufmerksamkeit zurück zum Puls und zu der nun wieder kleineren, ruckartigen Bewegung meiner rechten Hand. Die Bewegung geht wieder über in den Arm, wird größer und nimmt schließlich die rechte Hüfte, dann die gesamte rechte Seite meines Körpers mit.

7 Vgl. Silke Z./resistance: »NachWieVor. Tanzperformance und Alter(n)« (2023), Video, <https://vimeo.com/863959388?fl=pl&fe=sh> vom 06.11.2025

8 Vgl. dazu auch die bereits veröffentlichten Ergebnisse zu dem Projekt: M. Haller: Altersdiversität und andere Vielfältigkeiten; M. Haller: Un/doing Generations.

Silke lädt dazu ein, das Herz imaginär in andere Teile des Körpers zu schicken und es dort weiterschlagen zu lassen. Mein Herz rutscht in die Hüfte. Die Bewegungen werden raumgreifender. Gedanken: den gegenwärtigen Moment leben, jeden gegenwärtigen Moment. Egal, wann es vorbei ist. Als leibliche Empfindung meldet sich in meinen wieder größer werdenden, immer noch ruckartigen Bewegungen, bei denen sich nun auch meine Füße in Bewegung setzen, etwas Stechendes, etwas Einschneidendes in meiner Hüfte. Ein inneres Bild: Als sei mein Körper unterteilt in zwei Hälften. Die Worte ›Dame ohne Unterleib‹ kommen mir in den Sinn. Ich muss lachen. Emotional verbunden ist dieses Lachen aber mit etwas Wütendem, in dem sich bei genauerem Hinspüren auch etwas Trauriges versteckt. All das mit diesem Ageing Trouble in mir will auch leibkörperlich gespürt werden. Etwas in mir will all diesem Ageing Trouble viel lieber in Bewegung nachgehen – und nicht nur am Schreibtisch sitzend, schreibend, steif, mit Nackenschmerzen vor dem Bildschirm.

Silke lädt dann dazu ein, die Bewegungsqualitäten des Herzrhythmus innerlich noch feiner zu spüren: Wie bewegt sich das arterielle Blut, das Sauerstoff und Nährstoffe zu den Organen, zu den Geweben im Körper transportiert? Welche Bewegung bringt dieses Empfinden zum Ausdruck? Und welche Bewegung des Körpers korrespondiert jetzt in diesem Moment mit der Vorstellung vom venösen Blut, das, von Sauerstoff befreit, zum Herzen zurückkehrt? Ich tue mich schwer damit, das zu spüren. Ich blinzele, um die Bewegungen der anderen Teilnehmer*innen wahrzunehmen. Die Bewegungsqualitäten, mit denen wir die Vorstellung zum arteriellen Blutfluss zum Ausdruck bringen, erscheinen mir kraftvoller, ausladender im Vergleich mit den tendenziell eher strömenden, kleineren, zusammenziehenden Bewegungen zur Vorstellung vom venösen Blutfluss. Bei meinen eigenen ruckartigen Bewegungen zur Vorstellung des arteriellen Blutflusses, bemerke ich, wie ich außer Atem komme und sich mein operierter Innenmeniskus meldet. Zu Beginn der Stunde hatte Silke dazu aufgerufen, gut auf den eigenen Körper zu achten, achtsam mit den eigenen Grenzen zu sein und eine forschende Haltung zu körperlichen Einschränkungen einzunehmen. Die forschend-erkundende Haltung hilft mir, den stechenden Schmerz im Knie als Grenze wahrzunehmen, ebenso wie etwas Trauriges im Brustraum, das gern hüpfend oder springend stärker in die Bewegung gegangen wäre. Ich erinnere mich an die Bewegungsqualität dieses Springens, wie sie sich früher als Kind beim Kästchenhüpfen, Seilchenspringen oder Gummitwist angefühlt hat, und gehe nun in ein Wippen über. Dazu zucke ich mit den Schultern. Sollen halt die Schultern hüpfen, denke ich, und finde die Bewegung des Schulterhüpfens nach und nach immer lustiger und stimmiger.

Im Anschluss sprechen wir darüber, wie wir die Übung erlebt haben, die Ähnlichkeiten und Unterschiede in unseren Bewegungen und was wir damit assoziieren. Im Gespräch wird von Teilnehmenden der Wunsch an sich selbst geäußert, aus dem Vergleichen auszusteigen: Nicht nur aus dem kritischen Vergleichen mit den anderen Teilnehmenden, sondern auch aus dem Vergleich mit sich selbst als jüngerem Menschen und damit, was man einmal konnte, dem ›immer noch‹ und ›nicht mehr‹, dieser selbstkritischen Sicht auf Bewegungen, die man vielleicht nicht mehr ausführen kann. Auch wenn das gar nicht so einfach sei. Mir dämmert: Ich erlebe hier den Umgang mit Ageing Trouble ›leibhaftig‹ und erfahre es selbst in leiblich gespürter Körperbewegung. Es geht bei dieser Form von Ageing Trouble zwar auch um ageistische Sprachmuster, mit denen wir uns in unserem eigenen Alter altersabwertende ›Label‹ verpassen. Es geht aber auch um Möglichkeiten

des Aussteigens aus stereotypen Bewegungsmustern. Statt der mehr oder weniger unbewussten Wiederholung von eingeschliffenen Bewegungsmustern nach den Qualitäten der bewussten Bewegung meines alternden Körpers suchen! Wie will es sich eigentlich von innen heraus bewegen? Und wie bewege ich mich gerade in diesem Moment? Welchen normativen Vorstellungen, wie ich mich eigentlich bewegen sollte, folge ich dabei? Wo kommt eine andere, ungewohnte, frische Bewegung ins Spiel?»⁹

Dabei will ich auch die Irritationsmomente und Ambivalenzen hinsichtlich meiner erlebensbezogenen Forschungsmethode nicht verschweigen:

»Ich spüre bei diesen ersten Schritten mit der Focusing- und TAE-Methode im Kontext meiner Forschung deutliche Ambivalenzen: Sie vaszillieren zwischen etwas Freudigem, in den teilnehmenden Beobachtungen meinen Leibkörper mit einzubeziehen zu können, mich zu bewegen, zu tanzen und meine eigenen leibkörperlichen Erfahrungen in der Gruppe zu reflektieren. Da ist etwas Leichtes, Spielerisches, das ich besonders in den Beinen und Schultern spüre. Zurück am Schreibtisch spüre ich aber auch immer wieder etwas Besorgtes, ja etwas Ängstliches in mir, das mir im Nacken sitzt. Dieser Part fürchtet, dass es meine Reputation als Wissenschaftlerin beeinträchtigt, wenn ich mein eigenes leibkörperliches Erleben beschreibe. Ich beobachte diese Ambivalenz weiter. Liegt darin schon ein erstes Ageing-Trouble-Moment, eine Erweiterung meines Verständnisses von Ageing Trouble? Mein eigenes leibkörperliches Alter(n)serleben einzubeziehen, scheint in mir selbst eine normative Setzung anzutasten, nach der dieses Erleben nicht öffentlich – und schon gar nicht im wissenschaftlichen Kontext – mitgeteilt werden sollte. Es fühlt sich nach einer Grenzüberschreitung an. Auch das ist Ageing Trouble. Wie schwer es doch ist, aus eingeschliffenen Mustern des wissenschaftlichen Altersdiskurses auszusteigen, aus der Rille zu springen und etwas anderes zu wagen.«¹⁰

Was lerne ich aus diesem leibkörperlichen Erleben Neues über Ageing Trouble? Habe ich Ageing Trouble bisher als ambivalenten Prozess des widerständigen Neueinschreibens von stereotypen sprachlichen Aussagemustern (Topoi) im Alter(n)sdiskurs verstanden, so *begreife* und *verstehe* ich nun am eigenen Leib, wie es in dieser tanzgeragogischen Praxis gerade auch um ein *Begreifen*, vielleicht sogar ein *Unterlaufen* der je eigenen stereotypen normativen Bewertungen von körperlicher Bewegung im Alter gehen kann. Diese Praxis ist verbunden mit der Reflexion und dem kritischen Hinterfragen von ageistischen Bewertungen derjenigen Bewegungsmuster, die unterschiedlichen Altersklassen oder Generationen gesellschaftlich zugeschrieben werden, aber eben auch von Bewegungen, die ich mir selbst als *nicht altersangemessen* zu- oder aberkenne.

Nach und nach formen sich weitere Forschungsfragen: Welche Verbindungen stiftet das Projekt zwischen sprachlichen Aussagemustern, mit denen wir das Alter(n) bewerten, und den Bewegungsmustern des Alter(n)s? Wie gelingt es methodisch, die Bewegungsmuster ebenso wie die Sprachmuster, mit denen wir uns selbst von anderen Menschen nach Alter und Generationenzugehörigkeit unterscheiden, einer weniger bewertenden Beobachtung und Reflexion zugänglich zu machen? Gibt es Bewegungen,

9 FTB Ageing Trouble.

10 Ebd.

mit denen stereotype altersbezogene Bewegungsmuster unterlaufen werden können? Wie werden im Projekt normative Alterszuschreibungen und Altersdifferenzen in Sprache und Bewegung *gemacht* (Doing Age)? Wie werden sie gegebenenfalls negiert (Undoing Age)? Wie werden sie eingeklammert und/oder in einen Schwebeszustand versetzt (Un/doing Age)?

10.2 Kontextualisieren: Konzeption und Methodik der Ü60-Tanz-Labore *the distant body* im Zusammenhang mit den künstlerischen Bühnen-, Vermittlungs- und Forschungsprojekten von Silke Z./resistdance

Um die Konzeption und die Methodik der vier Ü60-Labore *the distant body*, die 2021 stattfanden, in ihrer Komplexität angemessen zu beschreiben, müssen sie im größeren Kontext der künstlerischen Bühnen-, Vermittlungs- und Forschungspraxis von Silke Z./resistdance verortet werden. Die Ü60-Labore bauen auf Erfahrungen und Ergebnissen auf, die Silke Z. in vorangegangenen Künstlerischen Forschungsprojekten gemacht hat. Besonders ihre künstlerische Forschungs- und Performancereihe *Unter Uns! Das Generationenprojekt* (2009–2014) hat die Konzeption der Ü60-Labore beeinflusst.

10.2.1 Unter Uns! Das Generationenprojekt (2009–2014)

In der detaillierten Dokumentation des Projekts *Unter Uns!* erläutert Silke Z. ihr zentrales künstlerisches Forschungsanliegen: »Das Hauptinteresse bildet die intensive Suche nach relevanten Themen einer Generation und nicht die Suche nach Unterschieden zwischen verschiedenen Generationen.«¹¹ Die Performancereihe *Unter Uns!* bestand insgesamt aus fünf Episoden, zwei Specials und dem großen Serienfinale *Das Treffen* mit allen 13 Darsteller*innen. In den einzelnen Episoden wurde aus »allen Altersklassen [...] exemplarisch jeweils eine Generation unter die Lupe genommen«: Die Episoden unterteilen die »Altersklassen« in »Teenager, Erwachsene, Elterngeneration, Mit-50er- und 60plus-Generation«¹². Die einzelnen Episoden wurden als jeweils einstündige Tanzperformance-Stücke inszeniert. Sie stehen als Einzelaufführungen für sich, können aber auch als Module kombiniert werden. Dieser serielle Charakter des Projekts wurde von Daily Soaps im Fernsehen inspiriert. In den Episoden treffen jeweils zwei Performer*innen gleichen Geschlechts aus einer »Altersklasse«¹³ aufeinander. In einem großen intergenerationellen Finale treffen sich schließlich alle Performer*innen auf der Bühne. Alexandra Dederichs, die Dramaturgin des Projekts, beschreibt in der Projektdokumentation, wie die »zu verhandelnden Inhalte der Generationen [...] in jeder

11 Silke Z.: Das Projekt – Forschungsinteressen und Arbeitsmethoden, S. 24. Es erscheint mir interessant und weiterführend, diese Suche nach den für eine Generation relevanten Themen mit der Forschungs- und Erwachsenenbildungsmethode der *generativen Themen* zu vergleichen, so wie sie von Paolo Freire entwickelt wurde. Diesen Vergleich kann ich hier jedoch nicht leisten. Vgl. P. Freire: Pädagogik der Unterdrückten.

12 Dederichs, Alexandra: »Das Projekt – Die Fakten«, in: Silke Z. (Hg.), *Unter Uns!*, S. 17.

13 Ebd.

Folge von den Darstellern ihrem Alter entsprechend neu definiert«¹⁴ werden. Ziel war es, »sich thematisch von der Seite des Individuellen dem Allgemeingültigen zu nähern«¹⁵. Dabei sollten sich »persönliche und autobiografische Themen der Darsteller verweben [...] mit Klischees und kulturell-gesellschaftlichen Aspekten der Generationenfrage«: »Die direkte authentische Darstellung der Performances, die zur Identifikation einlädt, trifft auf die abstrakte Sprache des Tanzes«¹⁶.

Zur Entwicklung der einzelnen Performances wurde mit der *Methode des Begriffsalphabets* gearbeitet, die später auch in den Ü60-Laboren *the distant body* zur Anwendung kam: Die Darsteller*innen sollten dazu von A bis Z schnell und assoziativ Schlagworte aufschreiben zu Themen, die sie in ihrer spezifischen Lebensphase und Altersklasse aktuell besonders beschäftigen: »Die Aufgabe an die Mitwirkenden lautete also: Was fällt dir – inhaltlich für dich relevant – zum Buchstaben A ein usw.«¹⁷ Zu den so generierten Begriffen improvisierten die Darsteller*innen entweder in tänzerischer Bewegung, Sprache oder statischen Körperbildern, die dann teils als Solo, aber auch als Duett zu kurzen improvisierten Szenen ausgearbeitet wurden. Diese Improvisationen wurden durch Mitschriften und Tonaufzeichnungen dokumentiert. Anschließend wurden aus dem entstandenen Material diejenigen Szenen ausgewählt, die bei der Choreografin sowie den anderen Beteiligten besonders starke Emotionen auslösten und die sie für gesellschaftlich besonders relevant hielten. Leitende Fragen für die Auswahl waren: Mit welchen Szenen identifizieren sich möglichst viele Zuschauer*innen? Können sie sich in die performativen Bewegungs- und Aussagemuster einfühlen oder sie zumindest für die Altersgruppe der Performer*innen als relevant verstehen und einordnen? Emotionalität und Identifikationsmöglichkeit werden als die zentralen Kriterien für die choreografische und dramaturgische Auswahl der Szenen benannt.¹⁸

In den Videomitschnitten der einzelnen Episoden von *Unter Uns!* erkenne ich in Tanz, Bewegung und Text Muster, die mit kleinen Differenzen wiederholt werden. Gekreuzt mit rhetorisch-diskursiven Alterstopoi lassen sich in den Performances wiederkehrende Bewegungsmuster ausmachen, mit denen einzelne Altersgruppen charakterisiert werden: Die Alterstopoi und Bewegungsmuster der *Teenager U20* konzentrieren sich auf Motive wie die Suche nach Rausch, die Macht der sozialen Medien, Sexualität, Körperscham und die Frage danach, was oder wer man werden möchte.¹⁹

Topoi der Suche nach Lebenssinn, Partnerschaft und Freundschaft, aber auch der Konkurrenz und des Ringens um den Umgang mit Generativität und Verantwortung bestimmen – sprachlich und in Bewegung umgesetzt – die Episode der Ü30-jährigen Männer (Episode *Felix trifft Felix*).²⁰

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 18.

17 Silke Z.: Das Projekt – Forschungsinteressen und Arbeitsmethoden, S. 26.

18 Vgl. ebd., S. 27.

19 Vgl. Dederichs, Alexandra: »Das Projekt – Die Episoden«, in: Silke Z. (Hg.), *Unter Uns!*, S. 20, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839426951.19>.

20 Vgl. ebd., S. 19.

Die Topoi von Mutterglück, Überforderung, Erschöpfung und Frustration werden in der Episode der alleinerziehenden arbeitenden Mütter Ü40 (Episode *Barbara trifft Bettina*)²¹ aufgerufen.

Die Topoi der erfahrenen, sich ihrer eigenen (Bühnen-)Wirkung bewussten, ihre Biografie Revue passierenden, im Bewusstsein ihrer eigenen Unsicherheiten und Ängste nach Unkonventionalität, aber auch nach Grandiosität strebenden Männer Ü50 finden sich in der Episode *Jess trifft Angus*.²²

In der aus dem Rahmen fallende *Special Episode Andrew trifft...* *The making of* reflektiert Andrew »zwischen Altersstarrsinn, Narrenfreiheit und tatsächlicher Reife« als Stellvertreter für die »Männergeneration der Ü60-Jährigen [...] die Endlichkeit des Daseins«²³. Dabei wird der Umgang mit Verlusten und Einschränkungen im Alter sowie gleichzeitig der Erfahrungsschatz, der gesammelt wurde, thematisiert. Indem Silke Z. als Choreografin in der letzten Episode selbst mit auf die Bühne geht und Aufgaben zur Reflexion und Bewegung von Begriffen stellt, wird die methodische Vorgehensweise, mit der gearbeitet wurde, dem Publikum gezeigt.

In den Wiederholungen der altersstereotypen Bewegungs- und Aussagemuster im Duett werden in ironischen Überspitzungen oder auch pathetischen Dramatisierungen die Bewegungen und Aussagen als stereotype Muster erkennbar und dadurch der Reflexion zugänglich gemacht. Die Muster erscheinen durch die performative Aufführung nicht mehr als naturgegeben und selbstverständlich. In der Virtuosität der Performer*innen, die Authentizität und Präsenz inszenatorisch herzustellen wissen, wird fraglich, ob sie wiederholte und wiederholbare Muster sind oder doch individuell-authentischer Ausdruck. In der Episode *Das Treffen* kulminiert das Serienfinale im intergenerationellen Aufeinandertreffen aller Protagonist*innen. Dabei wiederholen sie ihre Bewegungs- und Aussagemuster aus den vorangegangenen Episoden. Nun führen aber auch die jüngeren Performer*innen die Bewegungs- und Aussagemuster der Älteren aus und umgekehrt. Es gibt Szenen, in denen die Abgrenzungen und die Unterschiede der Generationen im Vordergrund stehen. Dann wieder scheinen die Gemeinsamkeiten alle zu vereinen. Ein Verwirrspiel entsteht. Sind die generativen Lebensthemen nicht doch allen Generationen gemeinsam? Erkennt man das Lebensalter der Performer*innen in den Bewegungen, in den Aussagemustern wieder? Können sich die älteren Performer*innen nicht (mehr) anders bewegen oder spielen sie auch die körperlichen Einschränkungen ihrer Bewegungen? Ist es doch eher die soziokulturelle Generationenzugehörigkeit, die die Lebensthemen ebenso wie die Bewegungen, die Moves, bestimmt, oder ist es quasi epochenübergreifend das Lebensalter? Gibt es Unterschiede zwischen den Kulturen? Im Projekt sind nur Performer*innen aus Europa und Amerika vertreten. Bis auf einen der jungen Performer sind alle weiß. Alle scheinen der Mittelschicht anzugehören. Wie sähen die Bewegungs- und Aussagemuster aus, wenn auch Performer*innen mit anderen kulturellen Hintergründen, Schichtzugehörigkeiten, Geschlechtern etc. hinzukämen? Jess Curtis, einer der Ü50-Performer aus der Episode *Jess trifft Angus*, reflektiert in einem Interview in der Projektdokumentation

21 Vgl. ebd., S. 19f.

22 Vgl. ebd., S. 19.

23 Ebd., S. 20f.

darüber, wie das Projekt für ihn zu einer Übung in Praktiken des *Un/doing Differences* wurde:

»Unterschiede sichtbar zu machen ist für mich immer ein politischer Akt. Und dann kann man von verschiedenen Seiten kritisieren: Wie wichtig ist es als politische Aktion? Wie effektiv ist es als politische Aktion? Im Generationenprojekt sind wir auf der Bühne hauptsächlich weiße Menschen aus der Mittelschicht, mit Stefan als einzige sichtbare Ausnahme. Also kann man die Frage stellen: Sind unsere Unterschiede und Probleme so wichtig wie die von anderen Menschen? Aber man muss irgendwo anfangen und Unterschiede zu verstehen ist einfacher bei kleinen Unterschieden. Als ich zum Beispiel feststellte, wie sehr ich mich als Amerikaner von Angus als Schotten und etwas älterem Mann (obwohl beide in unseren 50ern) unterscheide, fiel es mir leichter, mit den Unterschieden zwischen mir und Barbara oder mir und Felix umzugehen.«²⁴

10.2.2 Der empathische Körper (2020–2023)

Das künstlerische Bühnen-, Vermittlungs- und Forschungsprojekt *Der empathische Körper*, das Silke Z. und ihr intergenerationelles Ensemble *Die Metabolisten* von 2020 bis 2023 durchgeführt hat, griff diese Fragen nach den performativen Praktiken der Unterscheidung nach Alter und Generationenzugehörigkeit auf und entwickelte den methodischen Ansatz aus *Unter Uns!* weiter. Die Generationenthematik blieb im Zentrum des Interesses. Sie wurde jedoch mit dem Thema der Empathie verknüpft: In dem Projekt sollten professionelle und semiprofessionelle Tänzer*innen ebenso wie Lai*innen aus der Perspektive ihrer aktuellen Lebensphase, ihres Alters und ihrer Generation »Empathie und ihre Bedeutung für uns als Individuen wie auch als Gemeinschaftswesen intergenerationell in Bewegung befragen und erforschen und ihre Fragwürdigkeit an signifikanten Beispielen ihrer Widersprüchlichkeit ausloten«²⁵. Dabei sollte Empathie nicht unkritisch als »universeller Solidaritäts-Klebstoff«, sondern auch als »Bedingung für Konflikte« verstanden werden: »Wir wollen mit unserer praktisch-künstlerischen Arbeit, unseren kreativen Methoden und künstlerischen Perspektiven einen Beitrag zu Fragestellungen rund um den Empathiediskurs leisten und im Rahmen unseres vielschichtigen Konzeptes erleb- und erfahrbar machen.«²⁶ So sollen nicht nur »Wir-Gefühle« kultiviert, sondern auch »die invasive, übergriffige Seite der Empathie«²⁷ problematisiert werden.

Das Projekt ging davon aus, dass sich »Empathie über Sprache ebenso wie über die Annäherung unserer Körper«²⁸ transportiert. Dabei wurde die Frage danach, wie man sich im Medium des Zeitgenössischen Tanzes empathisch in andere Menschen einfühlen

24 Curtis, Jess: »Warum autobiografische Performance? Interview mit Jess Curtis«, in: Silke Z. (Hg.), *Unter Uns!*, S. 141–145, S. 144, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839426951.141>.

25 Silke Z./resistdance: *Der empathische Körper 2020–2023*, Projektbeschreibung, <https://www.resistdance.de/de/der-empathische-koerper-2020-2023/> vom 10.05.2024.

26 Ebd.

27 Silke Z./resistdance: *WIR – der emphatische Körper Vol.1*, <https://www.ehrenfeldstudios.de/wir/> vom 18.05.2024.

28 Silke Z./resistdance: *Der empathische Körper 2020–2023*, Projektbeschreibung, <https://www.resistdance.de/de/der-empathische-koerper-2020-2023/> vom 10.05.2024.

kann, mit der Frage gekoppelt, ob durch Empathie Alters- und Generationenunterschiede oder auch andere soziale Unterscheidungen überbrückt werden können.

Das Projektkonzept sah vor, dass im Rahmen »der künstlerischen Forschung [...] gezielt mit älteren Menschen der Generation Ü 60 an relevanten Forschungsfragen zum Thema Empathie gearbeitet werden«²⁹ soll. Zur gleichen Zeit wurden mit Jugendlichen Vermittlungsworkshops zum Thema Empathie an Kölner Schulen durchgeführt. Konzeptionell wurden also zunächst »die Generationen separiert«, »um später das generierte Material in der Bühnenproduktion intergenerationell aufzuarbeiten«³⁰. Als »Botschafter« zwischen den Gruppen der Älteren und der Jugendlichen fungierten die Mitglieder des intergenerationellen Ensembles *Die Metabolisten*, die in den Ü60-Forschungslaboren mit älteren Lai*innen sowie in den Vermittlungsworkshops mit Schüler*innen arbeiteten. Ziel war es schließlich, das in den Workshops und Laboren mit den jüngeren und älteren Lai*innen gewonnene »Bewegungsmaterial« in drei Bühnenproduktionen der *Metabolisten* »einfließen« zu lassen.³¹

Besondere Brisanz bekam das Projekt *Der empathische Körper* durch die 2020 einsetzende Corona-Pandemie und die durch sie bedingten Maßnahmen zur Abstandsregelung, mit denen insbesondere ältere Menschen vor einer Erkrankung durch Covid-19 geschützt werden sollten. Die Maßnahmen hatten große Auswirkungen auf die künstlerisch-kulturgeragogische Praxis, die während der Lockdowns zeitweise nur medial vermittelt und nicht in Präsenz stattfinden durfte.³² Silke Z. erweiterte die Fragestellung des Projekts *Der empathische Körper* daraufhin um Fragen nach den Auswirkungen der pandemiebedingten Abstandsregelungen auf intergenerationelle Nähe- und Distanzerfahrungen. So sollten auch die Möglichkeiten empathischer Einfühlung zwischen den Generationen unter den Bedingungen der Pandemie künstlerisch untersucht werden können.

10.2.3 The distant body (2021)

Konstitutioneller Bestandteil des Projekts waren vier *Tanz-Labore* für tanzinteressierte Lai*innen der Generation Ü60, die Silke Z. mit Mitgliedern ihres Ensembles unter dem Titel *the distant body* im Jahr 2021 anbot. Im Förderantrag an den Fonds Kulturelle Bildung im Alter des Landes NRW (im Folgenden zitiert als PDB Resistdance) wurde als

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd. Von den drei im Kontext des Projekts *Der empathische Körper* entstandenen Bühnenproduktionen *WIR*, *Liebe ist... Prime!* und *Deine Wahl* beziehen sich die folgenden Analysen nur auf das Stück *WIR*.

32 Vgl. hierzu ausführlicher Haller, Miriam: »Bridging the gap? Altersheterotopien und mediale Brücken kultureller Altersbildung in Zeiten von Corona«, in: Benjamin Jörissen/Claudia Roßkopf/Klaus Rummler/Patrick Bettinger/Mandy Schiefner-Rohs/Karsten D. Wolf (Hg.), *Jahrbuch Medienpädagogik 18/2022: Ästhetik – Digitalität – Macht. Neue Forschungsperspektiven im Schnittfeld von Kultureller Bildung und Medienpädagogik*, S. 529–554, <https://doi.org/10.21240/mpaed/jb18/2022.10.14.X>; Haller, Miriam: »Resonanzräume. Konzepte, Methoden und Interventionen kultureller Altersbildung in Zeiten von Corona aus heterotopologischer Perspektive«, in: Renate Schramek/Julia Steinfort-Diedenhofen/Cornelia Kricheldorf (Hg.), *Diversität der Altersbildung. Geragogische Handlungsfelder, Konzepte und Settings*, Stuttgart 2022, S. 160–170.

Ziel dieser Labore formuliert, »die Auswirkungen der Corona-Pandemie, insbesondere die Abstandsregelungen« in der »(Performance) Welt«³³ tänzerisch zu erforschen. »Besonders für die ältere Generation« – so die im Projektdatenblatt formulierte Ausgangshypothese – habe sich während der Pandemie »das Bewusstsein von Abstand verändert«: »Was bedeutet Abstand heute? Abstand zum eigenen Körper? Welche Auswirkungen hat Abstand auf Bewegung? Wie wirken sich diese Entwicklungen auf die Beziehungen aus? Was bedeutet social distancing im Leben, im Alter und im Bühnenkontext?« waren die Fragen, die mit den »Teilnehmer*innen (Ü 60)«³⁴ erkundet werden sollten. Dazu arbeiteten in den Laboren »professionelle Tänzer*innen« des intergenerationellen Ensembles *Die Metabolisten* mit »Bewegungs- und Tanzinteressierten Laien Ü60« zusammen.³⁵

Die *Forschungsfragen* sollten gemeinsam in praktischen Übungen erörtert werden, um dazu *Bewegungsmaterial* zu entwickeln. Dieses in den Laboren entwickelte *choreografische Material* ging dann in die professionelle Performance-Praxis und die Aufführungen des intergenerationellen Ensembles *Die Metabolisten* ein – ebenso wie das Bewegungsmaterial, das in Workshops mit Schüler*innen in Kölner Schulen erarbeitet wurde.³⁶

In allen Laboren und Vermittlungswerkshops wurde mit der Methode des *Schlagwort-Alphabets* gearbeitet, die Silke Z. in dem Projekt *Unter Uns!* entwickelt hatte. Alle Teilnehmenden der Ü60-Labore, der Vermittlungswerkshops für Schüler*innen sowie auch das intergenerationelle Ensemble *Die Metabolisten* schrieben in einem ersten Schritt Schlagworte von A bis Z auf. Im Zentrum des Interesses standen in diesem Projekt über Empathie angesichts einer pandemiebedingt weitgehenden physischen Distanz der Generationen Eigenschaftsworte, die sich die Teilnehmenden aus den unterschiedlichen Altersgruppen selbst gegenwärtig zuschreiben, aber auch persönliche Eigenschaften: »Wer sind ›Wir‹? Wie würde ich mich beschreiben? Welche Eigenschaften bringe ich mit in diese Gruppe?«³⁷

Responsiver Kommentar von Silke Z.:

Die Methode wurde hierfür weiterentwickelt und das Alphabet sollte nun bewusst nur aus Adjektiven bestehen. Wie bin ich? Was macht mich aus ist die zentrale Frage, die hinter dieser Methode steht. So tauschen die sich meist unbekannten Teilnehmer*innen direkt sehr persönliche Informationen miteinander aus. Wobei es immer auch die Wahl zu einer Lüge gibt. Dies wird den Teilnehmer*innen bewusst als Option mitgegeben.

An dem von der Tänzerin Lilly Bendl ausführlich dokumentierten *the-distant-body-Labor* haben vom 15. bis zum 19.03.2021 sechs Frauen im Alter von 61 bis 71 Jahren teilgenommen, begleitet von zwei Tänzerinnen und der Choreografin Silke Z.³⁸ Alle Teilnehmenden schrieben jeweils zu Beginn der Labore ein eigenes Alphabet von

33 PDB Resistdance.

34 PDB Resistdance.

35 PDB Resistdance.

36 Vgl. ebd.

37 El Silke Z.

38 Doku the distant body.

Eigenschaftsworten zu den Schlagworten »Empathie, Abstand, Gesellschaft, Alter, Körper«³⁹ auf. Aus diesem Alphabet sollte jede danach jeweils fünf Eigenschaften auswählen, zu denen sie besonders in Resonanz geht, um zu diesen Begriffen ausführlichere assoziative Texte zu schreiben und schließlich Bewegungen zu entwickeln, die die Eigenschaften im Medium des zeitgenössischen Tanzes zum Ausdruck bringen sollten. In Duetten oder auch im Ensemble wurde mit diesem Bewegungsmaterial choreografisch weitergearbeitet.⁴⁰

Am ersten Tag hatten diejenigen Teilnehmerinnen, die die Bewegungen der anderen Teilnehmerinnen jeweils beobachteten, die Aufgabe, zu jeder in Bewegung umgesetzten Eigenschaft drei beschreibende Sätze zu ihren Wahrnehmungen aufzuschreiben und dabei besonders zu berücksichtigen, was die Wahrnehmung mit dem Thema *Abstand* zu tun hat.⁴¹

Am zweiten Tag wurde die Arbeit mit den zu den Eigenschaftswörtern entwickelten Bewegungen in Trios fortgesetzt. In der ersten Runde wurde in den Trios jeweils ein Zettel mit einem der ausgewählten Eigenschaftsworte gezeigt, woraufhin die Teilnehmerinnen nacheinander ihr am ersten Tag entwickeltes Solo zeigten. In der zweiten Runde ging es in den Trios darum, dass die zweite aus dem Trio mit den Bewegungen der Solistin »sympathisiert«⁴², die dritte jedoch »Außenseiterin«⁴³ bleibt: »2 verbünden sich, die dritte ist die »Außenseiterin«⁴⁴. In der dritten Runde kopieren und imitieren die zweite und dritte im Trio die Bewegungen der Solistin. Anschließend sollten die Teilnehmerinnen ihre Empfindungen während der Übungen schriftlich festhalten. Danach schloss sich eine ausführliche Reflexion des Erlebten im Gruppengespräch an. Eine Teilnehmerin bemerkte zum Thema Distanz zum Beispiel, dass ihr erst der »Abstand ermöglicht« habe, »jede einzeln wahrzunehmen und doch die Gruppe zu erleben«, eine andere erlebte den »Abstand« auch als »Entspannung«⁴⁵. Interessant erschien es in der Außenbeobachtung, wie die »Imitant*innen« zwar »sehr gewissenhaft« imitierten, »aber trotzdem ihre eigene Bewegungssprache«⁴⁶ behielten. Dabei wurde festgestellt, wie stark die Imitation den »Sinn des Wortes verändern«⁴⁷ könne: Es zeigte sich, wie die Bedeutungen von in Bewegung umgesetzten stereotypen Eigenschaftszuschreibungen in der imitierenden Wiederholung durch andere Teilnehmende in Bewegung versetzt, verändert und mit neuen Konnotationen aufgeladen werden können.⁴⁸

Aus dem auf diese Weise generierten Bewegungs- und Textmaterial wurden gemeinsam in der Gruppe die besonders interessant erscheinenden Szenen ausgewählt. Daraus entstanden Performances in den Ü60-Laboren, die am Ende der Labore vor

39 Ebd.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Vgl. ebd.

Publikum aufgeführt wurden und zum Teil auch videografisch dokumentiert wurden.⁴⁹ Die Videoaufzeichnung *The distant body. Tänzerisches Forschungslabor mit Menschen Ü60 – Zugehörigkeit* dokumentiert beispielsweise die gemeinsame Arbeit der Teilnehmer*innen über den Begriff *Zugehörigkeit* und zeigt anschaulich, wie Begriffe tänzerisch *in Bewegung versetzt* werden können: Anfangs teilen sich die insgesamt sechs Performer*innen auf der Bühne in zwei Dreiergruppen auf, die sich jeweils gemäß dem zum Begriff der Zugehörigkeit von den Teilnehmenden entwickelten Bewegungsmaterial im Raum bewegen, wobei stets drei Performer*innen die gleichen Bewegungen vollziehen. So entsteht der Eindruck von zwei gegenläufigen, nicht aufeinander bezogenen Gruppen, die sich nicht zugehörig fühlen. Im Laufe der Performance gleichen sich jedoch die Bewegungen der Performer*innen in den beiden Gruppen immer mehr einander an, bis sie zu einer gemeinsamen Bewegungsabfolge finden, in der trotzdem jede*r in den Bewegungselementen individuelle Einzigartigkeit zum Ausdruck bringen kann. Untermalt wird dieser Prozess der tänzerischen Erkundung von Nicht/Zugehörigkeit durch die Auswahl des Musikstücks: *Beautiful Freak* von Eels.⁵⁰

Diverse Elemente aus dem in den Ü60-Laboren von den Lai*innen entwickelten Bewegungsmaterial flossen im Anschluss in das Stück *WIR*⁵¹ des intergenerationellen Ensembles *Die Metabolisten* ein. Verhandelt wird in diesem Stück die Ambivalenz des zwischenmenschlichen Einfühlungsvermögens unter besonderer Berücksichtigung von Empathie zwischen den Generationen. Im Laufe der Aufführung füllen mehr und mehr Din-A3-Blätter mit Adjektiven aus den Begriffsalphabeten, die in den Laboren erarbeitet wurden, den Bühnenraum. Auf den Blättern stehen Begriffe wie belastbar, aktiv, reif, selbständig, produktiv – Begriffe, die zu den stereotypen Topoi im Altersdiskurs zählen. Harmonisieren anfangs die auf den Blättern prangenden Eigenschaftszuschreibungen mit den Bewegungen der Tänzer*innen, so werden im Verlauf der Aufführung die Korrespondenzen zwischen Text und Bewegung verwirrt.⁵² Die Zuschreibungen werden zwischen den unterschiedlich alten Performer*innen getauscht und durch die tänzerischen Bewegungen konterkariert und in Frage gestellt. Mehr und mehr Blätter mit Zuschreibungen pflastern die Bühne. Während ich als Zuschauerin anfangs noch freudig gespannt versuche, mich in die Texte und Bewegungen der Tänzer*innen zu den einzelnen Eigenschaftsworten einzufühlen und mein Verständnis der Bewegungen mit meinem Verständnis von den Adjektiven abzugleichen, werden die Label in dieser Häufung mehr und mehr als übergriffige und emotional überfordernde Zuschreibungen erkennbar, die die Lebendigkeit des Einzelnen zu ersticken drohen. Zum Ende des Stücks überdeckt ein ganzer Papierteppich von Zuschreibungen die auf dem Boden liegenden Performer*innen, die sich nur noch in letzten Zuckungen zitternd unter dem festschreibenden Gewicht all der Zuschreibungen und Label bewegen.⁵³

49 Vgl. Silke Z./resistdance: Vimeo-Kanal.

50 Vgl. Silke Z./resistdance: *The distant body. Tänzerisches Forschungslabor mit Menschen Ü60 – Zugehörigkeit*, <https://vimeo.com/649919408> vom 18.05.2024.

51 Vgl. Silke Z./resistdance: *Die Metabolisten – WIR. Der empathische Körper* (2020), <https://vimeo.com/528458193> (Passwort: anders) vom 16.05.2024

52 Vgl. hierzu die Fotos auf dem Cover des vorliegenden Buches.

53 Vgl. Silke Z./resistdance: *WIR – DER EMPHATISCHE KÖRPER VOL. 1 TRAILER*, <https://vimeo.com/539709756> vom 18.05.2024.

10.3 Kreuzen: Ageing Trouble als performative Praxis von Doing, Undoing und Un/doing Differences

Die kulturgeragogisch-künstlerische Arbeit von Silke Z./resistdance zeigt mir auf, wie komplex, eng und intersektional verschränkt die Praktiken von Doing, Undoing und Un/doing Age mit Praktiken von Doing, Undoing und Un/doing Generations und weitergehend mit den Praktiken von Doing, Undoing und Un/doing Differences verschränkt sind.

In Kapitel 9 habe ich das theoretische Konzept von Ageing Trouble im Zusammenhang mit den Praktiken von Doing Age, Undoing Age und Un/doing Age erläutert. Zur Erinnerung:

1. Mit den Konzepten von *Doing Age* und *Doing Generations* beschreibe ich performative Praktiken, mit denen Alters- und Generationendifferenzen hergestellt und dabei mitlaufende normative Zuschreibungen affirmativ bestätigt werden.

2. Davon unterscheide ich Praktiken des *Undoing Age* und *Undoing Generations*, mit denen Alters- und Generationendifferenzen und diesbezügliche normative Zuschreibungen negiert und kritisiert werden.⁵⁴

3. Mit *Un/doing Age* und *Un/doing Generations* bezeichne ich Praktiken der Dekonstruktion von Alters- und Generationendifferenzen und diesbezüglichen normativen Zuschreibungen, in denen die Unterscheidungspraktiken mitsamt ihren mitlaufenden Wertungen in ihrem Geltungsanspruch eingeklammert werden, sichtbar gemacht und (gegebenenfalls nur für einige Momente) in eine Art des Schwebezustands versetzt werden.

Mit dieser Unterscheidung greife ich auf das von Stefan Hirschauer entwickelte Konzept des *Un/doing Differences* zurück: Mit ihm lassen sich die unterschiedlichen Praktiken von »Doing Gender«⁵⁵ und »Undoing Gender«⁵⁶, von »Un/doing Disability«, »Un/doing Ethnicity«, »Un/doing Nationality«, »Un/doing Racism«, aber auch »Un/Doing Space« oder »Un/doing Body«⁵⁷ etc. systematisierend und in ihren Wechselwirkungen untersuchen.⁵⁸ Dieser Ansatz bietet einen analytischen Rahmen, mit dem identitätsrelevante performative Konstruktions- und Dekonstruktionsprozesse von stereotypen (d.h. ageistischen) Gruppenunterscheidungen und mitlaufenden normativen Zuschreibungen in ihrer intersektionalen Verschränkung mit anderen Diversitätsdimensionen untersucht werden können. Wie stark dabei Praktiken der Konstruktion und der Dekonstruktion von Unterscheidungen ineinandergreifen und miteinander verwoben sein können, verdeutlicht Hirschauer mit der Schreibweise des *Un/doing*, in der Momente eines »flüchtigen Schwebezustands« begrifflich gefasst werden sollen: Unter *Un/doing Differences* verstehe ich Praktiken, mit denen die »Un-

54 Vgl. M. Haller: Generation Trouble!; M. Haller: Un/doing Generations; M. Haller: Undoing Age.

55 C. West/D. H. Zimmerman: Doing Gender.

56 J. Butler: Undoing Gender.

57 S. Hofmeister/T. Mölders/C. Onnen: Doing Gender.

58 Vgl. S. Hirschauer: Un/doing Differences; S. Hirschauer: Undoing Differences Revisited.

unterschiedenheit und In-Differenz zwischen der Relevanz und Irrelevanz sozialer Unterscheidungen«⁵⁹ aufgezeigt wird.

10.4 Praktiken analysieren: Vom Doing Age zum Un/doing Differences

Der Verlauf der einzelnen Bestandteile des Projekts *Der empathische Körper* lässt sich in drei Phasen unterscheiden, in denen schwerpunktmäßig jeweils unterschiedliche tanz-geragogische Praktiken des Umgangs mit Alters- und Generationenunterscheidungen zum Einsatz kommen: 1. Laborieren, 2. Verstoffwechseln und 3. Aufführen.

10.4.1 Laborieren: Praktiken von Doing Age und Doing Generations in Bewegung bringen

In der ersten Phase wird laboriert: In dieser Phase werden über die Adressat*innenansprache Altersunterscheidungen aktiv eingezogen und Generationen in Gruppen voneinander abgegrenzt. Normative Eigenschaftszuschreibungen der jeweiligen Altersgruppe werden in den nach Alter segregierten Gruppen assoziativ über die Methode des Eigenschaftsalphabets abgefragt, um danach in tänzerischer Improvisation *in Bewegung* umgesetzt zu werden. In dieser Phase dominieren Praktiken des Doing Age und Doing Generations.

In der Adressat*innenansprache werden die interessierten Lai*innen nach ihrem kalendarischen Alter unterschieden und in Gruppen separiert. Hier kommen Praktiken von Doing Age zum Einsatz. Die älteren Interessierten werden in der Angebotsankündigung als *Labor-Teilnehmer*innen* (Ü60) adressiert und damit mittels einer gängigen Differenzierungspraxis nach kalendarischem Alter, dem Ü60-Topos, von Projektteilnehmenden anderer Generationen unterschieden. Das kalendarische Alter *Über 60* dient als Altersmarker. Durch die Adressat*innensprache wird den Älteren gleichzeitig die Rolle von Expert*innen bzw. *Forschenden* zugewiesen, die in der künstlerischen Laborsituation ihre eigene Bewegungspraxis und ihr eigenes Verhältnis zum alternden Körper erkunden können.

Jüngere Interessierte werden nicht mit ihrem kalendarischen Alter angesprochen, sondern nach sozialer Alterszugehörigkeit als *Schüler*innen* adressiert. Der Schüler*innenrolle gemäß werden die jüngeren Adressat*innen nicht zu Laboren, sondern zu Vermittlungswerkshops eingeladen, in denen ihnen ein Zugang zur Kunstform des Zeitgenössischen Tanzes vermittelt werden soll.

Auf der Internetseite von Silke Z./resistdance wird diese Generationen-Unterscheidungspraxis als eine bewusst gewählte Methode der Generationenseparierung beschrieben: »Bewusst werden in Forschung und auch Vermittlung die Generationen separiert, um später das generierte Material in der Bühnenproduktion intergenerationell aufzuarbeiten«⁶⁰. Die stereotype Generationenunterscheidung wird demnach

59 S. Hirschauer: *Un/doing Differences*, S. 170.

60 Silke Z./resistdance: *Der empathische Körper*, o. S.

zunächst bewusst eingezogen, jedoch anschließend als soziale Unterscheidungspraxis in den einzelnen Workshops und Laboren reflektiert.

Aufgrund der pandemiebedingten (Abstands-)Regelungen gewann diese Separierungspraxis der Generationen an Brisanz. Das Thema der räumlichen Distanzierung der Generationen wurde in den Laboren explizit aufgegriffen: Die vier *Ü60-Tanz-Labore* rückten unter dem Titel *the distant body* die Praxis der Abstandsregelungen ebenso ins Zentrum ihrer künstlerisch forschenden Fragestellung wie die normativen Zuschreibungen, mit denen ältere Menschen zu dieser Zeit im Diskurs als zu schützende vulnerable Risikogruppe eingestuft wurden.⁶¹ Caroline Simon, Ensemble-Mitglied und Co-Leiterin der *ehrenfeldstudios*, führt dazu im Expertinneninterview aus, dass die Abstandsregelungen und die »Abschottung von Altersheimen«⁶² zu Beginn der Pandemie den Impuls für die Fragestellung der tänzerischen *Ü60-Forschungslabore* gaben, weil zu diesem Zeitpunkt das Thema »in der gesamten Gesellschaft explodiert«⁶³ sei: Gesellschaftlich virulente Fragen wie »Wie viel entscheidet die Gesellschaft für die ältere Generation, wie viel werden die gefragt, wollen sie das Risiko eingehen, ja oder nein?«⁶⁴, sollten in den Laboren tänzerisch erforscht werden: Wie wirken sich die pandemiebedingten Abstandsregelungen *räumlich* auf den zwischenmenschlichen Abstand und die intergenerationelle Empathie aus?⁶⁵

In den *Ü60-Tanzlaboren* wurden die zur Zeit der Pandemie gesetzlich vorgeschriebenen Praktiken von Doing Age und Doing Generations befolgt, aber gleichzeitig in ihren Auswirkungen auf das eigene Empfinden und die Wahrnehmung der Bewegungen im Raum reflektiert. Damit wurden diese Praktiken reflexiv gewendet und zum Gegenstand der gemeinsamen tänzerischen Erkundung und Forschung gemacht.

Außerdem wurden auch die individuellen Praktiken, sich selbst zum eigenen Alter zu positionieren, tänzerisch erkundet. Silke Z. erläutert im Expertinneninterview, dass es in den *the-distant-body-Laboren* auch darum gegangen sei, den »Abstand zum eigenen Alter«⁶⁶ tänzerisch zu reflektieren. Dazu seien folgende Fragestellungen entwickelt worden: »Was für Abstände empfinde ich, wenn ich mich bewege? Hab ich eine Erinnerung, wie ich mich vielleicht mit sechzehn bewegt habe oder was ist der Abstand? Fühle ich mich so alt, wie ich bin? Was ist überhaupt Alter, wenn man von der Wahrnehmung ausgeht und von der Bewegung ausgeht. Ist Alter überhaupt wichtig?«⁶⁷

Von den Teilnehmenden der *Ü60-Labore* wird es dabei als zentral angesehen, dass die Labore einen geschützten Rahmen bieten, zu dem es auch zählt, als ältere Teilnehmende unter sich zu sein und im Zentrum zu stehen. Dabei ist der Kontakt und Austausch mit den jüngeren Tänzer*innen und Tanzvermittler*innen, die das Projekt professionell begleiten, dennoch wichtig.⁶⁸ Es dürfe nicht um »Konkurrenz« oder

61 Vgl. PDB Resistdance.

62 El Resistdance.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Vgl. ebd.

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Vgl. Silke Z./resistdance: THE DISTANT BODY_ ein tänzerisches Forschungslabor, Video, <https://vimeo.com/685370889> vom 10.05.2024.

»Leistung« gehen, betonen die älteren Teilnehmenden in dem Gruppeninterview, das ich mit ihnen geführt habe: »Das ist ja so ein Rahmen, der das möglich macht, erst mal sich dann fallen zu lassen, weil sie ja hier nicht über einen herfallen«⁶⁹. Die Rahmung als tänzerisches Labor und die Anleitung durch Silke Z., die immer wieder zu einer forschend-erkundenden Haltung und Neugier einlädt, ermöglicht den Teilnehmenden ein geschütztes Experimentieren, in dem ein sich selbst gegenüber wohlwollenderes Abtasten und Erkunden eigener körperlicher Grenzen und Einschränkungen möglich wird.⁷⁰

Angesprochen werden die Teilnehmenden der Ü-60-Labore von Silke Z. dabei konsequent als Expert*innen ihrer eigenen Bewegungen.

Responsiver Kommentar von Silke Z.:

Diese Ansprache ist mir besonders wichtig, denn sie bedeutet, dass ich forschend eine Begegnung auf Augenhöhe mit den Teilnehmenden suche und mich in diesem Kontext nicht als Wissen vermittelnd betrachte, wie ich das zum Beispiel bei einem Workshop oder Tanzkursangebot sehe. Ich bin hier in einer impulsgebenden und leitenden Position, aber ich bin hier gleichzeitig auf einer gemeinsamen Suche nach Fragestellungen zu den Themen.

Im Anschluss an jede Übung wird gemeinsam in der Gruppe das Erlebte reflektiert. Leitende Fragen sind dabei: »Wie fühlt sich diese Bewegung an? Wie sehen andere sie mit »Außen Augen«? Wie lässt sich die subjektive Wahrnehmung in Worte fassen?«⁷¹

Einen lebendigen Eindruck von der methodischen Vorgehensweise in den Laboren, dem Erkenntnisinteresse von Silke Z. und von den Eindrücken und Reflexionen der Teilnehmenden vermittelt das Projektvideo *THE DISTANT BODY_ ein tänzerisches Forschungslabor*, in dem Silke Z. die methodische Vorgehensweise der Ü60-Labore selbst erläutert.⁷²

10.4.2 Verstoffwechseln: Umkehren, Kippen und Drehen als Praktiken von Undoing Age und Undoing Generations in Bewegung

Eine zweite Phase lässt sich im Anschluss an den Ensemblenamen *Die Metabolisten* als Phase der reflektierenden Verstoffwechselung beschreiben. In dieser Phase wird das entstandene Bewegungsmaterial von den einzelnen Teilnehmenden schriftlich reflektiert sowie in Gruppengesprächen vorgestellt und empathisch nachempfunden. Es kommen Praktiken von Undoing Age zum Einsatz, wenn das entwickelte Bewegungsmaterial aus den Laboren im Prozess der Aufführungsentwicklung vom Ensemble

69 Gl Ageing Body; vgl. auch Doku the distant body. Wie wichtig ein geschützter Rahmen für die Entwicklung neuer Sichtweisen auf das Alter(n) in der performativen Kulturgeragogik ist, zeigt auch eine explorative Studie zur intergenerationellen Theaterarbeit: Hohmann, Hanna L.: »Theater und Alter(n) – Alter(n)sbilder im Kontext einer intergenerationellen Theatergruppe«, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE 2023, <https://doi.org/10.25529/dbzz-8g82>.

70 Vgl. Gl Ageing Body.

71 FTB Ageing Trouble

72 Vgl. Silke Z./resistdance: *THE DISTANT BODY_ ein tänzerisches Forschungslabor*, Video, <https://vimeo.com/685370889> vom 10.05.2024.

aufgegriffen und zum Teil umgekehrt und gekippt wird: Was passiert beispielsweise mit den von älteren Lai*innen entwickelten Bewegungen, wenn sie von jüngeren Tänzer*innen umgesetzt werden und umgekehrt? Wie wirkt sich das auf die Rezeption der Bewegungen aus? Entstehen daraus Irritationsmomente? Und: Wie weit geht das empathische Einfühlungsvermögen in die Bewegungen von älteren bzw. jüngeren Menschen?

Die Mitglieder des Ensembles *Die Metabolisten* übernahmen im Projekt die Rolle von »Botschafter*innen« zwischen den Generationen, »die in den Forschungslaboratorien und in den Vermittlungswerkshops arbeiten und die Ergebnisse in die Bühnenproduktionsprozesse einfließen lassen«⁷³. Sie werden ihrem Namen insofern gerecht, als sie die Ergebnisse aus den Ü60-Laboren und Schüler*innen-Workshops mit dem dort entstandenen Bewegungsmaterial *verstoffwechseln*: Sie werten es aus, reflektieren in Gesprächen die Begriffe, Texte und vor allem das in den Ü60-Laboren und den Schüler*innen-Workshops entstandene Bewegungsmaterial und arbeiten es unter der Leitung von Silke Z. im Probenprozess für die Bühnenperformance aus.

Dabei entwickelten sie Praktiken von Undoing Age: Alterszuschreibungen in Wort und Bewegung wurden umgekehrt, indem sie auf die jeweils andere Generation bezogen wurden: Das bedeutet – wie Silke Z. im Interview erläutert –, im Projektverlauf »immer wieder zu gucken, und man rutscht automatisch, also auch ich, rutsche automatisch [...] in diese Rollenbilder, die man hat [...]: Die kluge Ensembleoma, die dann die passenden klugen Worte sagt und die junge Revoluzzerin, die den Aufstand probt [...], aber immer wieder aktiv hinzugucken und zu sagen »wie wärs denn umgekehrt?«⁷⁴.

Das Ensemble entwickelte als Praxis von Undoing Age eine Vorgehensweise, in der Bewegungen, die von älteren Lai*innen entwickelt worden waren, nun von jüngeren Ensemblemitgliedern ausgeführt wurden. Das in den Lai*innen-Laboren entstandene Bewegungsmaterial wurde also von Ensemblemitgliedern der jeweils anderen Generation aufgegriffen und performt. Dabei wurden auch Grenzen von Praktiken des Undoing Age in der tänzerischen Bewegung deutlich: Wenn – so ein Ensemblemitglied in der Gruppendiskussion –

»Material dann von den Jüngeren erfunden worden ist und dann übertragen werden soll auf ältere Körper, und ich weiß noch T. hat sich auch einmal verletzt, als wir diese Kerzen gemacht haben, also auf den Schultern quasi gestanden sind und das ziemlich lange gehalten haben und das ist dann rausgeflogen, weil das auf jeden Fall nicht so cool war«⁷⁵.

Eine 1:1-Übetragung der Choreografien, die von jüngeren Tänzer*innen entwickelt wurden, auf die älteren Ensemblemitglieder führte demnach bei einem der älteren Ensemblemitglieder zu einer Verletzung, so dass auf diesen Teil der Choreografie verzichtet wurde.

73 Silke Z./resistance: Der empathische Körper, o. S.

74 El Resistance.

75 Gl Resistance.

Auch bei anderen, auf besondere körperliche Fitness ausgerichteten choreografischen Elementen wurden in der intergenerationellen Verstoffwechselung des in den Laboren gewonnenen Bewegungsmaterials Unterschiede zwischen den Altersgruppen in der tänzerischen Bewegung reflektiert. So berichtet ein jüngerer Ensemblemitglied im Gruppeninterview:

»Die zwei Älteren sollten ein ähnliches Duo machen wie die Jüngeren und meinten: ›Ja, aber so würd' ich das irgendwie nie machen mit siebenundsechzig. Wir würden das so machen«. Und ne. [...] dass man auch einfach einen Unterschied gemerkt hat. Und so sagt: ›Ne, ich würd' mich jetzt nicht so hier rumturnen wie die Dreißigjährige«⁷⁶.

Verstoffwechselung findet jedoch nicht nur im Ensemble, sondern auch schon in den Laboren statt. Im *the-distant-body*-Labor reflektierte eine Teilnehmerin schriftlich über die Fragen:

»Was erzählt mir mein Körper? Welche Potentiale trage ich – welche Potentiale öffnen sich? Welche Hindernisse/Einschränkungen erlebe ich? Gibt es Grenzen? Was war mein persönliches Empfinden? Was bedeutet Ü60 für mich? Wie gehe ich mit meinem Alter um? Mit meiner Körperlichkeit? Was ermöglicht mein Alter? Mein alter Körper?«⁷⁷

Sie dokumentiert, wie sie die Erfahrungen mit ihrem Körper, die sie in der tänzerischen Bewegung gemacht hat, leiblich *verstoffwechselt* und auf diese Weise neue Perspektiven auf ihr Verständnis von Alter und ihrem alternden Körper gewinnt und durch die besondere Aufmerksamkeit auf die leibliche Wahrnehmung der Bewegung »neue Wege« entdeckt, die ihr vom Körper selbst aufgezeigt zu werden scheinen:

»Mein Körper – die Schatzkiste – Der Container – er enthält meine Geschichte. Kindliche und jugendliche Impulse werden durch die Bewegung geweckt. Erinnerungen tauchen auf. Ich fühle mich lebendig, jung und dynamisch. Mein Körper freut sich, tobt sich aus, genießt den Spielraum. Hüpfen, springen, AUAH mein Rücken! Mein Körper meldet sich. Fordert mich auf, meine Energie aufzuteilen. Ehrlich zu sein. Zu akzeptieren, dass die Beweglichkeit sich verändert hat – auch manches nicht mehr geht. Auch das tut manchmal weh. Fordert mich auf, meine Wege zu finden. Zu spüren, zu entdecken, was geht. Der Körper zeigt mir den Weg. Neue Wege. Darin entdecke ich andere Qualitäten, ich spüre meine (innere) Energie und finde dafür Ausdruck. Form und Haltung: altersgemäß. D.h. das Maß finden. Die Balance. Ich/mein Körper kann sich anstecken lassen, verführen lassen, jedoch trage ich die Verantwortung, wie weit ich mitgehe. Grenzen erkennen, Abstand nehmen, entspannen. Darin meine Einheit spüren. Mein Wissen. Die Weisheit der Erfahrungen auszulassen können«⁷⁸.

In der Gruppendiskussion zum Abschluss des Ü60-Labors, an dem ich selbst beobachtend teilgenommen habe, wurde deutlich, wie auch die Teilnehmenden anderer Labore durch die tänzerische Bewegung und ihre jeweilige innere Wahrnehmung dazu angeregt wurden, ihre eigenen normativen Alterszuschreibungen leiblich zu *verstoffwechseln*.

76 Ebd.

77 Doku the distant body.

78 Ebd.

Von den Laborteilnehmer*innen wurde eindrücklich beschrieben, welche neue Perspektiven auf ihr Alter, ihren alternden Körper und ihre körperlichen Einschränkungen ihnen die tänzerische Bewegung eröffnet hat: Eine Laborteilnehmerin betonte, wie ihr »diese viele Bewegung in mir [...] als was sehr Beruhigendes«, aber auch »als was Spannendes«⁷⁹ bewusst geworden sei. Beim Nachspüren während des Tanzens habe sie sich stets die Frage gestellt: »Wie ändert das meine inneren Bilder, meinen Umgang mit mir?«⁸⁰ Sie beschreibt den Blick, den sie vorher auf das Alter hatte, als ambivalent, mal zu einer Seite, mal zur anderen Seite ausschlagend: »[J]e nachdem wie man guckt, kann man das [Alter] als ›Oh weniger‹ oder ›Oh, neue Welten‹ sehen, als ein ›Erleben von Verlusten, aber eben auch das Erleben von Gewinn‹«⁸¹. In der Laborsituation habe sie jedoch beide Pole gleichzeitig spüren können und gedacht, dass sie ja auch in den Verlusten und Einschränkungen eine »neue Welt« sehen könne. Auch den eigenen Umgang mit Verlusten zu erkunden, könne ja spannend sein: »Und das ist das, was guttut, weil es hier spürbar, im Hier und Jetzt in meinem Körper wahrzunehmen ist. [...] Das gibt noch mal neues Vertrauen in meinen Körper, ja genau und neue Ideen. [...] Und das ist ja immer im Prozess [...] und nicht sofort Krankheitsakzeptanz oder Veränderung von Schicksal, was wir nicht selbst gewählt haben.«⁸²

Die vorher in einer unüberbrückbaren Ambivalenz von Alter als entweder Verlusterfahrung oder Gewinn und eine vorher rein negativ bewertende Sicht auf ihre im Alter erworbenen körperlichen Einschränkungen konnte diese Teilnehmerin im Verlauf des Labors einklammern, indem sie in der Bewegung in der Lage war, beide Pole gleichzeitig im Körper zu spüren. Nach dieser Erfahrung erschienen ihr auf einmal auch Verlusterfahrungen als möglicherweise interessante neue Erfahrung.

Eine andere Teilnehmerin bestätigt, dass sie im Labor einen neuen Umgang mit körperlichen Einschränkungen lerne. Sie habe erfahren, wie es ist, »wirklich das so anzunehmen, wo schon meine Einschränkungen sind« und gleichzeitig durch dieses Bewusstwerden aber auch »was dran machen«⁸³ zu können. Sie habe so eine neue Vorstellung davon gewonnen: »Da kann ich mit umgehen.«⁸⁴ Auch in ihr scheint sich eine bisher unüberbrückbare Ambivalenz zwischen *passiv-resignierender Akzeptanz von Einschränkungen* und dem Versuch, *gegen die Einschränkungen anzuarbeiten*, in eine neue Perspektive umzuwandeln, in der sie die Einschränkungen annehmen und gleichzeitig mit ihnen umgehen kann.

Ein Teilnehmer beschreibt, wie er im Tanzlabor die Konfrontation mit Neuem als bewusste Aufgabe von Kontrolle erlebe, was ihm neue Sichtweisen eröffne, um aus »alten Mustern« auszubrechen:

»Ich weiß nicht, was kommt in dem Moment. [...] Das ist ein Stück Kontrollverlust auch oder Kontrollaufgabe – nicht Verlust, aber Aufgabe. Das ist eigentlich das Interessante im Endeffekt. [...] Das ist ja auch das, was dann das Leben interessant macht. Wenn ich

79 GI Ageing Body.

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd.

immer, wenn ich dann das suche, was ich kenne, dann wird es nicht, dann wird es nicht besser«. ⁸⁵

Sich auf neue Aufgaben in der Laborsituation und die Erfahrung von tänzerischer Improvisation einzulassen, sieht dieser Teilnehmer als Möglichkeit, neue Perspektiven auf seinen Lebensabschnitt zu gewinnen und überkommene Gewohnheiten – wie zum Beispiel den Habitus, immer die Kontrolle behalten zu wollen – in Frage zu stellen. Ihm habe das Labor die Möglichkeit eröffnet, neue Erfahrungsdimensionen ganz konkret am eigenen Leib zu erkunden. So konnte er sich spielerisch darauf einlassen, wie es sich wohl anfühlen würde, Kontrolle abzugeben.

Die Beteiligten scheinen durch die tanzgeragogische Laborsituation ein für sie neues Gespür dafür entwickelt zu haben, wie sie ambivalente Körpergefühle, Wertungen und Emotionen hinsichtlich ihres Alters gleichzeitig wahrnehmen können und spielerisch in der Bewegung neue Umgangsweisen damit erproben können.

10.4.3 Aufführen: Un/doing Differences performen

Schließlich werden in einer dritten Phase die entstandenen Performances vor Publikum aufgeführt. In der künstlerischen Rahmung wird der normative Geltungsanspruch der Alters- und Generationenzuschreibungen häufig in ironisch-humorvoller Brechung eingeklammert. Die methodischen Praktiken der Materialgewinnung werden in die Aufführung integriert und damit auch die choreografisch-tanzgeragogischen Methoden der Reflexion durch das Publikum zugänglich gemacht.

Um in den Performances vor Publikum eben »nicht nur abzubilden, was passiert« ⁸⁶, sondern auch die Zuschauenden zur Reflexion anzuregen, ist Silke Z. ein »Abholen« ⁸⁷ des Publikums wichtig: Die Methodik dieses »Abholens« beschreibt sie im Interview so, dass auf der Bühne im intergenerationellen Miteinander zunächst »ein bisschen was Gewohntes« (Doing Generations) gezeigt werden müsse, um es dann »kippen zu lassen und zu drehen« ⁸⁸ (Undoing Generations): Eine choreografische Methode zur performativen Neueinschreibung stereotyper Generationenzuschreibungen im Sinne von Un/doing Differences auf der Bühne. Ziel sei es, in der Aufführungspraxis alle Generationen und Bewegungsqualitäten wertzuschätzen – so Caroline Simon: »mit diesen ganzen Unterschieden und nicht Unterschieden« ⁸⁹.

Im Prozess der Verstoffwechselung habe sich während des Projekts gezeigt, wie eng »gekoppelt« ⁹⁰ der Generationendiskurs mit dem »Diversitätsdiskurs« ⁹¹ sei, wie Silke Z. im Expertinneninterview erläutert. In den Videoaufzeichnungen der in den Ü60-Laboren entstandenen Performances wird anschaulich, was Stefan Hirschauer

85 Ebd.

86 El Resistdance.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Ebd.

zur Beschreibung des »flüchtigen Schwebezustands«⁹² eines gleichzeitigen *Doing* und *Undoing Differences* mit dem Konzept des *Un/doing Differences* soziologisch zu fassen versucht. Es wird deutlich, wie die »Ununterschiedenheit und In-Differenz zwischen der Relevanz und Irrelevanz sozialer Unterscheidungen«⁹³ performativ auf die Bühne gebracht und tänzerisch reflektiert werden kann. Auf Din-A3-Blättern verhängen immer mehr Zuschreibungen den Bühnenraum, so dass sie schließlich die Bewegungen der Performer*innen nicht mehr motivieren, sondern verhindern. Sie verheddern sich mehr und mehr im Dickicht der Zuschreibungen, bis sie am Ende des Stücks nur noch zuckend und zitternd unter all den Labeln begraben werden – ihrer Beweglichkeit beraubt.

Der in der Aufführung evozierte Schwebezustand von *Un/doing Differences*, in den die Praktiken von *Doing* und *Undoing Differences* versetzt werden, wird im Verlauf des Projekts *Der empathische Körper* als ein durch Alters- und Generationenambivalenzen angestoßener Prozess verstehbar: Unterschiedliche Alters- und Generationenzuschreibungen wurden mittels der Alphabet-Methode aus dem Alltagsverständnis der Beteiligten *herausdestilliert* und in der Bewegung *verstoffwechselt*. Es wurde für die Alters- und Generationenzuschreibungen der Projektbeteiligten nach einem Ausdruck in Bewegung oder einem bewegenden Ausdruck gesucht, der neue Perspektiven aufzeigt.

Dabei wurde in den Aufführungen von *WIR*, aber auch in den folgenden Stücken *Liebe ist... Prime* und *Deine Wahl* schließlich das leibkörperliche Einfühlungsvermögen des Publikums auf die Probe gestellt: In welche Bewegungen kann ich mich einfühlen und in welche nicht? Welche Bewegungen evozieren welche Gefühle, Gedanken, Erinnerungen oder Bilder in mir? Welche kann oder möchte ich nachahmen und welche nicht? Welche Bewegungen möchte ich im Extremfall sogar verhindern? Wo sehe ich die Möglichkeiten und Grenzen intergenerationaler Empathie, in der Generationenunterscheidungen ununterscheidbar in einen Schwebezustand versetzt werden?

Silke Z. beschreibt im Expertinneninterview als übergreifendes Ziel ihrer Arbeit, über und mittels der tänzerischen Bewegung das Denken in Bewegung zu bringen, in dem festen Glauben daran, »dass Bewegung bewegt [...], dass Bewegung wirklich das Denken bewegt und dass Denken wieder mit in die Bewegung genommen werden kann. [...]. Dass es wichtig ist, sich zu bewegen, um andere Perspektiven einzunehmen.«⁹⁴

Responsiver Kommentar von Silke Z.:

Mich interessiert im Besonderen die Pendelbewegung zwischen Sprache und Bewegung, zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen leiblicher Erfahrung (Praxis) und Theorie. Zumal in der Tanzlandschaft (auch in der Ausbildung von Tänzer*innen) das Sprechen über die leiblichen Erlebnisse häufig wenig Platz einnehmen kann. Es bleibt häufig unausgesprochen, was wir spüren, wenn wir uns bewegen, und es wird selten in einen theoretischen philosophischen Kontext gesetzt. Das ist meist auch ein Zeitproblem, denn wir produzieren ja Kunst und die muss dann irgendwann zu einem bestimmten Stichtag fertig sein.

92 S. Hirschauer: *Un/doing Differences*, S. 170

93 Ebd.

94 El Resistdance.

Wenn wir also die Sprache in diesem Zusammenhang nicht anschauen und fördern, geht Wissen aus der leiblichen Erfahrung verloren. Ein Wissen, das die Theorie bereichern könnte.

Im Gegensatz zum Medium der gesprochenen Sprache sei – wie ein Ensemblemitglied im Gruppeninterview beschreibt – die Kraft des Zeitgenössischen Tanzes darin zu sehen, Alters- und Generationenzuschreibungen und überhaupt soziale Praktiken, Menschen voneinander zu unterscheiden und bewertend zu diskriminieren, nicht nur reflexiv zugänglich zu machen, sondern in der Performance leibkörperlich *begreifbar* werden zu lassen:

»[W]enn man über Sachen spricht, dann ist das häufig so ungreifbar oder so. Dann kann ich superweise sein und sagen, was ich alles gelesen hab und so und gleichzeitig, wenn man, wenn Sachen wirklich real durch Kunst oder so passieren und man die so greifbar sieht, dann, find ich, ist das häufig so viel mehr als dieses Gespräch.«⁹⁵

Auf die Frage nach einer Bildungserfahrung, die sie mit ihrem Projekt anstoßen möchte, antwortet Silke Z.: »In Bewegung bleiben: Für das bessere Verständnis der Geschehnisse um mich herum oder auch der Geschehnisse in mir drin, also Auseinandersetzung mit mir und der Welt, aber eben möglichst in Bewegung – nicht aus ›ner starren Haltung«⁹⁶.

Die Teilnehmenden an dem Ageing-Body-Labor beschreiben es als eine zentrale Veränderung ihres Selbstverhältnisses, dass sie in der Laborsituation Einschränkungen und Zugewinne durch ihr fortgeschrittenes Alter nicht mehr als voneinander getrennte Pole wahrnehmen. Sie können – zumindest in der Laborsituation – die unterschiedlichen Qualitäten ihres alternden Körpers wohlwollend und mit einem erkundenden Blick gleichzeitig wahrnehmen. Einschränkungen und Besonderheiten in den Bewegungen ihres alternden Körpers erscheinen ihnen aus der tänzerischen Perspektive auf einmal nicht mehr als zwingend negativ konnotiert, sondern vielmehr als interessant. Auf diese Weise können einige Teilnehmende – zumindest für einen Moment – das Gefühl aufscheinen lassen, wie es wäre, aus den bivalenten Positiv-Negativ-Wertungen des Alters auszusteigen und eine wertungsfreiere Sichtweise auf den eigenen alternden Körper einzunehmen.

In Kapitel 7 und 8 habe ich auf die weitgehende Leibvergessenheit der geragogischen Konzeptionen von Bildung im Alter von den 1970er Jahren bis zur Gegenwart hingewiesen. Projekte der Performativen Kulturgeragogik können die Bedeutung des Leibkörpers und das Erleben des alternden Leibkörpers als Impuls für Bildungsprozesse im Alter auf neue Weise in den Blick der Geragogik rücken.

Die tänzerische Bewegung im Ageing-Body-Labor und die Einsicht in die konkreten methodischen Praktiken von Un/doing Differences in den tanzgeragogischen Projekten von Silke Z. haben mein Verständnis von Ageing Trouble vom Kopf auf die Füße gestellt, haben ihm Beine gemacht und es leibhaftig in Bewegung versetzt – hin und her, vor und zurück vaszillierend in den Zwischenräumen von Sprache und Bewegung, von sozial

95 GI Resistdance.

96 EI Resistdance.

normiertem Körper und gefühltem Leib, von Möglichkeiten und Grenzen intergenerationaler und zwischenmenschlicher Empathie und Differenz.

Nicht zuletzt hat das Forschungsverständnis, das in dieser Praxis der Performativen Kulturgeragogik zum Tragen kommt, mein eigenes Verständnis von Forschung herausgefordert, in Bewegung versetzt und transformiert: Ich fühle mich ermutigt, meine eigene leibkörperliche Erfahrung als Erkenntnisquelle aus der kulturgeragogischen Praxisforschung nicht länger auszugrenzen.

11 Un/doing Biography

Ätsch Age! von den Golden Gorkis am Maxim Gorki Theater Berlin

Golden Gorkis nennt sich das Senior*innen-Ensemble vom Berliner Maxim Gorki Theater. Das Amateur-Ensemble wurde 2009 gegründet. Seit 2014 leitet es der Regisseur, Autor, Theaterpädagoge und -geragoge Ron Rosenberg. Erklärtes Ziel seiner Arbeit ist es, »mit den Senior*innen eine Ästhetik des Alterns« zu entwickeln, um »Altersbilder zu diversifizieren«¹. Mit ihrer Produktion *Ätsch Age!* – so verspricht es das Programmheft – »strecken die Golden Gorkis überkommenen, engen Vorstellungen vom Altern und den gesellschaftlichen Zuschreibungen von ›alt‹ und ›älter werden‹ nicht nur sprichwörtlich die Zunge heraus«². Das klingt nach Ageing Trouble!

Als mich Ron Rosenberg Ende 2022 zur Aufführung von *Ätsch Age!* einlud, sagte er am Telefon, dass dieses Stück von den Golden Gorkis in Auseinandersetzung mit meinem Artikel über *Undoing Age. Die Performativität des alternden Körpers im autobiographischen Text*³ entwickelt worden wäre. Ein Ensemblemitglied habe meinen Text im Internet entdeckt und zu den Proben mitgebracht. In diesem Artikel aus dem Jahr 2010 habe ich mich mit der performativen Konstruktion des Alters in essayistischen und autobiografischen Texten auseinandergesetzt und einen theoretischen Rahmen entworfen, mit dem sich sowohl stereotype Alterstopoi in autobiografischen Schreibweisen (Doing Age) als auch die Möglichkeiten autobiografischer Dekonstruktion sozialer Altersnormierungen (Undoing Age) analysieren lassen. Am Beispiel von Susan Sontags Text *The Double Standard of Aging*⁴ und Silvia Bovenschens *Älter werden*⁵ habe ich dann unterschiedliche autobiografische Schreibweisen von Doing Age und Undoing Age untersucht und gezeigt, wie sie ineinandergreifen.

1 Maxim Gorki Theater: Ron Rosenberg, o.J., <https://www.gorki.de/de/ensemble/ron-rosenberg> vom 08.11.2025.

2 Maxim Gorki Theater (Hg.), *Ätsch Age! Ensemble 60+ Die Golden Gorkis* (= Programmheft), 2022.

3 M. Haller: *Undoing Age*.

4 Sontag, Susan: »The Double Standard of Aging« (1972), in: Lawrence R. Allmann (Hg.), *Readings in adult psychology*, New York 1977, S. 285–294.

5 S. Bovenschen: *Älter werden*.

Für das *Golden-Gorki-Ensemble* und seine Stückentwicklung *Ätsch Age!* sei dieser Artikel – so Rosenberg im Experteninterview, das ich mit ihm geführt habe – »der Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung« darüber gewesen, »was Alter ist, wie wir damit umgehen, wie wir das [Alter, Einf. d. Verf'in] rezipieren und wiederholen«⁶. Vor allem aber habe der Artikel einen Anstoß dazu gegeben, die eigenen performativen Praktiken von Doing Age und Undoing Age auf der Bühne zu diskutieren: »Wenn etwas [Doing Age, Einf. d. Verf'in] ist, kann es dann auch etwas nicht sein« und »können wir damit spielen?«⁷, habe sich die Gruppe gefragt. Auf der Basis dieser Diskussionen habe das Ensemble das Stück *Ätsch Age!* entwickelt, wobei es sich mitlaufend immer wieder über die eigenen »Rollenauffassungen« unterhalten und versucht habe, die »Aufsatzthemen dann wieder in das Leben der Beteiligten zurückzuholen«⁸, in dem alle Beteiligten nicht nur ihre schauspielerische Praxis, sondern auch ihre alltäglichen Praktiken von Doing Age und Undoing Age unter die Lupe genommen hätten.

Ich verstehe dieses Kapitel nun wiederum als meine Antwort auf *Ätsch Age!* im Sinne einer erlebensbezogenen Responsiven Kulturgeragogischen Aktionsforschung, so wie ich sie in Kapitel 9 beschrieben habe: Diese Form responsiver Forschung stellt für mich einen Dialog dar, in dem wir uns mit unterschiedlichen Methoden, Ausdrucksformen und Diskursformationen, aber dennoch gemeinsam auf die Suche nach einer performativen Ästhetik von Ageing Trouble und einer mit dieser Ästhetik verbundenen Form der Performativen Kulturgeragogik machen. Ron Rosenberg beschrieb in einer E-Mail an mich das Bildungsziel von Kultureller Bildung im Alter, das seine Angebote leitet, als »unlearning oneself«. Dieser Aussage will ich nachspüren: Was bedeutet es, sich selbst zu verlernen? Wie zeigt sich ein solcher Ansatz in der kulturgeragogischen Theaterarbeit der *Golden Gorkis*? Aber auch: Was lerne ich selbst durch die Beschäftigung mit diesem Ansatz? Werde ich mich selbst ver-lernen? Und: Was bedeutet das für das Konzept von Ageing Trouble?

Als Datenmaterial dient mir in diesem Kapitel mein Forschungstagebuch, in dem ich meine teilnehmende Beobachtung einer von Ron Rosenberg angeleiteten theatergeragogischen Übung und meine Focusing-Prozesse dokumentiert habe. Zudem arbeite ich mit den Transkriptionen des leitfadengestützten Gruppeninterviews, das ich mit den Ensemblemitgliedern per Zoom geführt habe (im Folgenden zitiert als *GID Golden Gorkis*), sowie des Online-Experteninterviews mit Ron Rosenberg (zitiert als *EID Rosenberg*). Zusätzlich ziehe ich die Internetseite des Gorki Theaters sowie die Festschrift zum 70-jährigen Jubiläum des Gorki Theaters heran, das Programmheft zum Stück *Ätsch Age!* sowie den Videomitschnitt von der Uraufführung des Stücks und last but not least das unveröffentlichte Textbuch zum Stück, das mir vom Ensemble zur Verfügung gestellt wurde.

6 Experten-Interview-Dramolett Rosenberg. Im Folgenden zitiert als EID Rosenberg.

7 Ebd.

8 Ebd.

11.1 Spüren: Ist das das Leben? Ist es Theater? Ageing Trouble als performatives Biografieren

Ich beginne dieses Kapitel mit einem Auszug aus meinen Forschungstagebuch, um den Felt Sense meiner ersten Eindrücke vom Ensemble und seinem Stück zu beschreiben:

»Als ich im Gorki Theater ankomme und mich suchend umschaue, wo ich wohl die Golden Gorkis finde, schickt mich jemand in die Theaterkantine. Die Begrüßung dort fühlt sich an wie: »Ja, komm erstmal in die Küche« – als wäre ich eine alte Freundin. So betrete ich das legendäre Gorki Theater, vor dem ich einigen Respekt habe, durch die Hintertür, und fühle mich, als würde ich direkt ins Innerste, in den Bauch des Theaters eingeladen. Hier in der Kantine versammeln sich die Golden Gorkis – bevor sie vor der Vorstellung zum Aufwärmen nach oben in einen der Proberäume gehen. Ein Heimspiel. Familiär kommt es mir hier vor. Man scheint sich sehr gut zu kennen. Ich erfahre, dass heute noch eine andere Theatergruppe die Kantine bevölkert: Es sind Mitglieder des Senior Lab aus Zürich zu Besuch – die andere Ü60-Theatergruppe, die Ron Rosenberg leitet. Sie haben sich »Ätsch Age!« schon am Abend zuvor angesehen. Nun wollen sie aber noch am Aufwärmen vor der nächsten Aufführung teilnehmen, um ihren Berliner Kolleg*innen ein Feedback zu geben. Wir gehen alle gemeinsam in den Probenraum.

Ron fordert die Ensemblemitglieder des Senior Lab dazu auf, etwas von der gestrigen Aufführung, das ihnen besonders in Erinnerung geblieben ist, das sie vielleicht ganz besonders berührt hat, an die Golden Gorkis »zurückzuspielen«. Sie sollen in ihrer je eigenen Gestik und Mimik einen für sie bedeutsamen Aufführungseindruck oder auch ein Gefühl zurückspeiegeln. Ein Mitglied des Senior Lab beginnt. Er lässt erst seinen Arm, dann seinen ganzen Körper zittern und sagt dazu: »Keine Macht den Drogen!« So geht es weiter: der Rücken scheint im Stück eine große Rolle zu spielen, etwas Zählen, in der Badewanne liegen. Viel Disparates. Ich bin gespannt auf die Aufführung.«⁹

In einem begleiteten Focusing-Prozess¹⁰ habe ich – zurück in Köln – diese Übung als Impuls aufgegriffen und in Erinnerung an den Aufführungsbesuch in meinen Körper hineingespiert, um eine Geste entstehen zu lassen, die ich an die *Golden Gorkis* als Resonanz auf ihre Aufführung zurückspielen kann. Es ist es eine Geste, die ich aus meinem Felt Sense entstehen lasse, zu der Frage, was ich von den *Golden Gorkis* über Ageing Trouble gelernt habe:

»Meine Hände bewegen sich langsam und gegenläufig, auf und ab, aneinander vorbei. Zwischen Daumen und Zeigefinger halte ich ein Stück imaginäres Papier, das ich präzise zerreiße. Immer wieder, auf und ab.

Dabei steigt eine Erinnerung in mir hoch: In der Aufführung schreddert eine der Figuren (es ist Martha) auf der Bühne ihr Tagebuch, das sie jahrzehntelang geführt hat. Sie schleppt das Ergebnis dieser Schredderei in drei großen Müllsäcken auf die Bühne und wirft es wie Konfetti über die Bühne bis in den Zuschauerraum. Ich habe damals im Zuschauerraum ein Stück von dem Papier aufgehoben und es

9 Forschungstagebuch.

10 Vgl. zur Focusing-Methode die Erläuterungen in Kapitel 9.

eingesteckt. Auf der Bühne entstand ein wunderschöner zarter, filigraner Teppich aus Papierfetzen: miteinander verwickeltes, verklebtes und verwebtes Papier. Ineinander verknüllte Seiten, die Verwicklungen einer Lebensgeschichte.

Gedanken und Worte kommen in mir auf: die eigene Biografie, den eigenen Lebenstext zerreißen, ihn aus dem Zusammenhang reißen und auf die Bühne werfen, um auf diese Weise etwas Neues daraus machen – Un/doing Biography. Biografieren und nicht Biografieren, die eigene Biografie schreiben, zerreißen und neu zusammensetzen. Autobiografisch spielen und nicht spielen. Darüber reflektieren, wie man die eigene Biografie im fortgeschrittenen Lebensalter spielt, sie vielleicht zerreißt und neu zusammensetzt. Und: Wie sehr bin ich mir eigentlich selbst darüber bewusst, dass ich diese Biografie konstruiere und je nach Gelegenheit, Stimmung und Adressat*innen neu zusammensetze und anders inszeniere? Wie und wann werde ich selbst dieses neue Kapitel anfangen, einen neuen Akt oder eine neue Szene, die ich mit dem Titel Alter überschreibe?

Ich kehre mit meiner Aufmerksamkeit zurück zur Bewegung meiner Hände, dem Zerreißen des Papiers, und lasse von dort aus Gedanken und Worte kommen: Es kommen Fragen. Entlang welcher gesellschaftlich anerkannten Topoi und Diskursstrategien erzähle ich eigentlich mein eigenes Altern? Welche Topoi versuche ich, anders zu konnotieren? Wie führe ich diese Erzählungen meiner Lebens- und Alternsgeschichte auf? Und: Wie führe ich sie nicht auf? Was verschweige ich? Was erzähle ich und was nicht? Darf ich in diesem wissenschaftlichen Diskurs, in dem ich mich bewege, in dem ich schreibe, überhaupt *Ich* sagen? Das Ich-Sagen und -Schreiben ist mir in meiner wissenschaftlichen Sozialisation im Studium und auch in den Jahren an der Universität erfolgreich ausgetrieben worden. Und trotzdem hat mich biografische Literatur ab einem bestimmten Alter fasziniert. Ich erinnere mich: Das hat begonnen, als ich auf die 40 zugeht. Vorher habe ich fast nur Romane gelesen. Biografien oder Autobiografien fand ich langweilig. Mit Ende 30 habe ich begonnen, Schreibweisen des alternden Ichs zu untersuchen und habe dann diesen Undoing-Age-Artikel geschrieben. Nur: An meine eigenen Schreib- und Erzählweisen des Alter(n)s habe ich damals beim Schreiben noch nicht gedacht – wenn ich mich richtig erinnere. Stimmt das? Die *Golden Gorkis* stoßen mich mit ihrer Art des theatralen Biografierens darauf: Was war denn damals mit meinen eigenen Schreib- und Inszenierungsweisen für all meine eigenen, unterschiedlich alten und unterschiedlich alternden Ich-Anteile? Und wie fühlt es sich heute an?

Da melden sich Gefühle und Körperempfindungen: Es schnürt mir etwas die Kehle zu. Mein Herz klopft schneller. Ist da etwas Ängstliches? Hat da etwas in mir Angst vor dem Altern? Habe ich vielleicht sogar die Angst vor meinem eigenen Altern durch all die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Altern verdrängt? Ich bleibe mit meiner Aufmerksamkeit bei der leiblichen Resonanz dieser Angst, die da in mir aufkommt. Ja, dieses ständige Theoretisieren und wissenschaftliche Analysieren hat mir lange Zeit buchstäblich die Gefühle vom Leib gehalten. Dieses Ängstliche in mir fürchtet sich aber auch davor, im oft so kompetitiven wissenschaftlichen Diskurs nun *Ich* zu sagen. Dabei spüre ich auch etwas Wütend-Kräftiges hinter dem Ängstlichen in meinem Brustkorb auftauchen: etwas Widerspenstiges. Ich verlasse mit dem Ich-Schreiben die mir vertrauten Aussagemuster wissenschaftlichen Schreibens. Ah, das klingt nach Ageing Trouble. Und – oh je – muss ich jetzt dieses ganze Buch nochmal umschreiben?

Ich versuche, mich einzufühlen, wie sich das Ich-Sagen für die *Golden Gorkis* wohl auf der Bühne anfühlen mag: Etwas Aufgeregtes steigt da vom Bauch ausgehend in mir hoch. Lampenfieber. Da ist auch etwas Lustvolles. Lust am Spiel mit dem eigenen Ich. Und viele Fragen tauchen auf – ein ganzer Fragenstrom: Werden mich andere verstehen? Werden sie mir überhaupt zuhören und zuschauen? Meine Ich-Geschichte auf der Bühne hören wollen? Werden sie mir glauben? Will ich, dass sie mir glauben, oder möchte ich mit meiner Ich-Geschichte nicht viel lieber spielen? Etwas vorspielen? Wie geht das überhaupt? Authentisch mein Ich spielen? Ist nicht Authentizität die höchste Kunst der Inszenierung? Und: Möchte ich mit diesem gespielten Ich etwas rückgängig machen oder in Frage stellen? Erzähle ich auf der Bühne mein alterndes Ich anders, als wenn ich einer Freundin von mir erzähle? Wie führe ich es auf – wie führe ich mich auf? Vielleicht in der pathetischen Version – oder doch besser ironisch? Erzähle ich mein Altern auf der Bühne als Tragödie oder als Komödie – oder als groteske Tragikomödie? Führe dich nicht so auf! Darf ich mir den Raum überhaupt nehmen? Welche Rolle spielt diese Figur mit dem Namen *Ich* auf der Bühne? Und was ist mit all dem, was ich im Alltag über mich und mein Leben, mein Altern erzähle und aufführe? Aus all den Geschichten, aus denen dann wieder mein Leben entsteht, meine Lebensgeschichte, die ich dann wieder rückgängig machen, neu machen, anders machen oder genauso erzählen will, wie es war – wohl wissend, dass das ja nie 1:1 gelingen kann und immer von all den Diskursregeln bestimmt ist, durch die ich mich überhaupt verständlich machen kann. Und: Wie beginne ich in dem Ganzen ein neues Kapitel, einen neuen Akt, der im Titel *Lebensphase Alter* trägt – oder auch nicht? Kommen diese Fragen wohl denjenigen Fragen nah, die sich die *Golden Gorkis* gestellt haben? Stopp. Mir wird schwindelig. Ich brauche Halt und kehre zurück zum Körperempfinden, zum Boden unter meinen Füßen und zu meinem Atem. So beruhigt sich der Schwindel.

Ich erinnere mich an meine Gefühle und Eindrücke als Zuschauerin der Aufführung: Daran, wie ich beim Anblick der biografischen Papierberge, durch die die *Golden Gorkis* auf der Bühne schließlich waten, gelächelt habe und gleichzeitig Tränen in den Augenwinkeln hatte. Ich erinnere mich, wie mich das Fragile, das Verletzliche ihrer Körper auf der Bühne berührt hat, mich traurig und melancholisch gemacht hat. Ich erinnere mich an mein Staunen über das Langsame und manchmal Abrupte ihrer Bewegungen, die tastenden, bisweilen unsicher scheinenden Schritte. Ich meinte, das Alter der Schauspieler*innen in ihren Bewegungen erkennen zu können. Dann wieder zweifelte ich: War dieser tastende Schritt gespielt? Oder hat sich das physische Alter nicht vielmehr unwillkürlich in ihre Bewegungen, ihren Körper und ihre Stimme eingeschrieben? In ihren Stimmen klingt manchmal etwas Brüchiges mit, so als ob ein zweiter Ton das gesprochene Wort überlagert. Ich denke an Bachtins Theorie des Grotesken. Und bei der Erinnerung daran, wie ich als junge Studentin in Köln Bachtins Schriften zur Karnevalisierung der Literatur verschlungen habe, steigt wieder etwas Melancholisch-Nostalgisches in mir auf. Ich spüre es in meinen Hüften, die jetzt gerade auch schmerzen. Neben bzw. halb hinter diesem Gefühl versteckt, entdecke ich nun wieder etwas Ängstliches in mir. Dieses Ängstliche fühlt sich jedoch anders als zuvor an. Es steckt in den Knochen. Ich denke an Zitate: Diese ›Schichtenmasse Zeit‹, wie der Philosoph Jean Améry das Alter nennt in seinem Buch über das Alter – mit dem Untertitel *Resignation und Revolte*. Als ›Massaker‹ bezeichnet der Schriftsteller Philip Roth das Alter. Was kommt da an Schmerzhaftem und Leidvollem vielleicht noch alles auf mich zu? Ich spüre, wo mir mein eigenes Alter in den Knochen sitzt. Und verweile

bei diesem Körpergefühl. Eine lange Weile. Dann plötzlich kommt mit einem Lachen ein deftiger Fluch in mir hoch: Verdammte Scheiße. Diese Verletzlichkeit betrifft uns alle. Und gemeinsam mit den *Golden Gorkis* würde ich gern fluchen, lachen und weinen – alles gleichzeitig – angesichts dieses Alter(n)s-Dramas, in dem wir alle mitspielen, auch wenn wir es unterschiedlich erleben. Die karnevaleske Lachkultur des Grotesken, die *Commedia dell'arte*, die die *Golden Gorkis* wieder zum Leben erwecken – die weiß etwas über die gleichzeitige Altersresignation und Altersrevolte. Sie hat eine besondere *Art*, eine besondere *Ästhetik*, all den Ageing Trouble auf (und über) die Bühne zu bringen. Da atmet etwas in mir auf.

Bin ich jetzt wieder beim Fest und beim Grotesken gelandet, worüber ich vor Jahren meine Dissertation geschrieben habe?¹¹ Schließt sich ein Kreis? Geht etwas zu Ende oder beginnt hier für mich etwas Neues? Hängen Fest, Karneval und Alter enger zusammen, als ich es mir hätte träumen lassen? Diesem Grotesken und Karnevalesken von Ageing Trouble will ich nachgehen.

Und – so dachte ich während der Aufführung: Jetzt muss ich mein Ageing-Trouble-Buch wohl oder übel wirklich zu Ende schreiben! Und muss darin selbst *Ich* sagen – mit allen Vorbehalten gegenüber der Unzuverlässigkeit dieses *Ichs*. Oder ich muss das Buch schreddern und einen Teppich daraus machen oder eine groteske Pappmaschee-Skulptur. Oder besser: Alles gleichzeitig. Voilà!«¹²

Beim Hören, Transkribieren, Lesen und Wiederlesen der Interviews mit den *Golden Gorkis* und Ron Rosenberg spürte ich, wie mir auch dabei immer mal wieder ein wenig schwindelig wurde – so als ob mir dabei irgendetwas den Boden unter den Füßen wegzöge. Auch diesem Körpergefühl des Schwindligen habe ich in einem begleiteten Focusing-Prozess genauer nachgespürt und eine Geste bzw. Bewegung daraus entstehen lassen: Was hat all das mit dem Schwindligen in mir, mit Ätsch Age und der theatergeragogischen Praxis der *Golden Gorkis* zu tun?

»Ich spüre diesem Schwindligen nach, das ich vor allem in den Beinen fühle und auch im Kopf. Ich stehe unsicher. Eine Geste dazu kommt in mir auf: Ich verschränke meine Hände ineinander, indem ich die Finger ineinanderfüge. Dabei falte ich die Finger ineinander – nicht wie man die Hände zum Gebet zusammenfaltet, sondern mit maximal gespreizten Fingern. Dann beginne ich, ausgehend von den Handgelenken die Hände, derart ineinander verschränkt, umeinander und gegeneinander kreisen zu lassen. Ich lasse sie langsam Fahrt aufnehmen, aber stoppe die Bewegung auch immer mal wieder abrupt ab, wechsele die Richtung. Wenn ich in dieser Bewegung von oben auf die Finger meiner beiden Hände, auf diese Zentrifuge, schaue, bin ich unsicher, welcher meiner Finger zu welcher Hand gehört: Ist das das Leben? Ist es Theater? Sind es biografische Interviews, die ich mit den *Golden Gorkis* und Ron Rosenberg geführt habe? Oder nicht vielmehr Dramolette? Da ist etwas Unsicheres in mir, aber auch etwas Fröhliches. Ich muss lachen. Eine *Fröhliche Wissenschaft*, die zwischen Kunst und Wissenschaft vermittelt? Bin ich nun bei Nietzsche gelandet? Stopp, dieses Fass werde ich nicht auch noch aufmachen.

11 Vgl. Haller, Miriam: Das Fest der Zeichen. Schreibweisen des Festes im modernen Drama, Köln/Weimar/Wien 2002.

12 Forschungstagebuch.

Von den Gedanken komme ich zurück ins leibliche Spüren: Wenn ich diese kreisende Bewegung mit meinen Händen mache, lockert sich etwas in den Unterarmen. Es schreibt sich dann leichter. Da lockert sich etwas – in diesem oft so fürchterlich verkopften und verkrampften wissenschaftlichen Schreiben, das sich über die Jahre in meinen Rücken, meine Schultern, meinen Nacken, meine Hüfte und meine Handgelenke eingeschrieben hat. Ich mache diese Bewegung nochmal. Sollte ich doch noch lernen, meine wissenschaftlichen Texte lächelnd zu schreiben? Kritische Gedanken kommen auf: Verlerne ich dann das wissenschaftliche Schreiben? Vielleicht verlerne ich am Ende dann tatsächlich eine bestimmte Art der wissenschaftlichen Topik, die das alternde Ich der Wissenschaftler*innen außen vorlässt. Welche Tropoi, welche rhetorischen Figuren bräuchte es dazu? Ich kehre zurück zum Körpergefühl, verschränke die Hände und beginne, sie immer schneller als gegenläufige Zentrifuge umeinander kreisen zu lassen. Da will etwas Aufbrechen. Ein Übergang? Na, dann mal los – und lockerer schreiben. Wenn's hakt – Hände kreisen lassen.«¹³

Auch deshalb: Danke für diese Übung, liebe *Golden Gorkis*!

11.2 Kontextualisieren: *Alter(n)stopoi in Ätsch Age!* im Zusammenhang der Programmatik des Maxim Gorki Theater Berlin

In diesem Kapitel beschreibe ich zunächst die *Alten- und Alterstopoi*¹⁴, also die wiederkehrenden Aussagemuster, mit denen die diskursiven Subjektpositionen der Mitglieder des Golden Gorki-Ensembles in Veröffentlichungen des Gorki Theaters markiert werden, und stelle ihnen die diskursiven Selbstpositionierungen der Golden Gorkis entgegen.

Danach stelle ich den *Alterns-Chronotopos des Übergangs*¹⁵ dar, so wie er die programmatische Veröffentlichung zum Jubiläumsjahr des Gorki Theaters prägt, und zeige auf, wie die Dramaturgie des Stücks *Ätsch Age!* diesen Chronotopos in seiner Struktur und Thematik aufgreift, variiert und resignifiziert.

11.2.1 Alten- und Alterstopoi

Die *Golden Gorkis* sind – laut Internetdarstellung des Gorki Theaters – das hauseigene »Ensemble mit Akteuren 60+«¹⁶. Aus Sicht des Theaters ist dieses Ensemble »ein Angebot an alle, die sich in der zweiten Lebenshälfte von einem künstlerischen Unruhestand anstecken lassen wollen«¹⁷. Adressat*innen dieses theatergeragogischen Angebots werden als »theaterbegeisterte und spielwütige Menschen« angesprochen, »die Lebenserfahrung in Bühnenaktionen kristallisieren lassen und die Inszenierungen des Gorki begleiten«¹⁸.

13 Forschungstagebuch.

14 Vgl. zu diesem Begriff: Kapitel 5.2 in diesem Buch.

15 Vgl. hierzu Kapitel 5.3 in diesem Buch.

16 Maxim Gorki Theater: Golden Gorkis, o.J., <https://www.gorki.de/de/gorki-x/gorki-club/die-golden-gorkis> vom 08.11.2025.

17 Ebd.

18 Ebd.

Mit dieser Adressat*innenkonstruktion setzt die Kultureinrichtung eine Altersgrenze bei einem kalendarischen Alter von 60 Jahren. Mit der numerischen Grenzziehung wird eine soziale Altersbestimmung vorgenommen, die das Leben in zwei Hälften aufteilt und den Topos des produktiven Alters zitiert: Suggestiert wird eine Einteilung in eine produktive Lebenshälfte, die bis zum 60. Lebensjahr dauert, gefolgt von der Lebensphase *Alter* als einem *unproduktiven* Ruhestand. Das Angebot richtet sich jedoch an Menschen, die ihr Alter durch die Theaterarbeit in einen »künstlerischen Unruhestand«¹⁹ verwandeln wollen. Das Theater bietet damit den Adressierten die Einnahme der Subjektposition von Künstler*innen an, die ihnen vermeintlich verlockender erscheint als diejenige von Ruheständler*innen.

Aus Sicht des *Golden-Gorki*-Ensembles schreibt Bernd Ocker Hölters als Gründungsmitglied über die Entstehungsgeschichte und das Selbstverständnis der Gruppe. In dieser Selbstpositionierung stehen jedoch nicht die Topoi des un/produktiven Alters im Zentrum, sondern die Topoi der un/sichtbaren Alten:

»Die Golden Gorkis gründeten wir – eingeladen vom Gorki – 2009 als die Gruppe der »Theateralten« am Maxim Gorki Theater. Mit dem Ensemble der Golden Gorkis haben wir unserem Verschwinden Theaterselbermachen entgegengesetzt. Stückentwicklungen, in denen wir versuchten, bei uns selbst und zugleich auf der Höhe der Zeit zu sein. Jetzt ganz bewusst am Gorki, an einem Stadttheater und mit diesem Gorki, bis heute sehnsüchtig nach Relevanz, verknüpft.«²⁰

Durch die selbstkreierte diskursive Subjektposition der »Theateralten« eignen sich die Ensemblemitglieder das Theater als elementaren Bestandteil ihrer Selbstbeschreibung an. Gleichzeitig scheuen sie nicht vor der Selbstidentifikation als Alte zurück, die in den Texten des Theaterhauses vermieden wird. Vielmehr verwendet die Gruppe die auch als Schimpfwort verunglimpfte Bezeichnung *Alte* und deutet sie durch die ironische Wendung positiv um.

Das Kompositum »Theateralte« lässt in seinem changierenden Assoziationsspektrum auch die Frage aufkommen, ob diese Alten ihr Altsein vielleicht nur spielen. Unterfüttert wird die diskursive Subjektposition, die das Ensemble selbst beansprucht, mit der Betonung des Erhalts eigener Selbstwirksamkeit: Es geht ihnen um das »Theaterselbermachen«²¹. Auf diese Art und Weise wird verdeutlicht, dass nicht das Theater die Gruppe gegründet hat, sondern die Ensemblemitglieder selbst – eben als »Theateralte« – die *Golden Gorkis* geschaffen haben. Gegen das »Verschwinden«, von dem sie sich als ältere Menschen bedroht sehen, suchen sie über das »Theaterselbermachen« weniger nach einem produktiven Alter – wie es ihnen von der Einrichtung aus suggeriert und zugeschrieben wird – als vielmehr nach dem Erhalt ihrer kollektiven Sichtbarkeit und Wirksamkeit: Die *Golden Gorkis* wollen auf der »Höhe der Zeit«²² sein und haben Sehnsucht nach gesellschaftlicher Relevanz. Deshalb verorten sie selbst sich »ganz

19 Ebd.

20 Hölters, Bernd O.: »Die goldenen Jahre«, in: Shermin Langhoff/Lutz Knospe (Hg.), *Zeitgenoss*in Gorki. Zwischenrufe. Comrade Gorki. Shout-outs*, Berlin 2023, S. 147–148, S. 147.

21 Ebd.

22 Ebd.

bewusst«²³ am Gorki Theater: Sie wollen an diesem Theater spielen, weil sie mit ihm gemeinsam eine Rolle in der (Stadt-)Gesellschaft spielen wollen.

Das Gorki Theater feierte im Jahr 2022 seinen 70. Geburtstag. Das Stück *Ätsch Age!* zählte zum Jubiläumsprogramm und wurde vom Theater als eine von mehreren Jubiläumsproduktionen offensiv beworben.²⁴ Ron Rosenberg erläutert aus der Sicht des Regisseurs im Interview, dass das Gorki Theater »mit diesem Jubiläum in gewisser Weise noch mal gezeigt [hat], dass das Theater, das sich jetzt sehr jung gibt oder jugendlich [...] auch mit den Alten zu tun hat«, die es – so Rosenberg – »noch mehr repräsentieren könnte«²⁵. Im Programmheft zu *Ätsch Age!* wird vielleicht auch deshalb sehr deutlich betont, dass die meisten Darsteller*innen der *Golden Gorkis* inzwischen »älter als das Gorki selbst«²⁶ sind. Das sich jugendlich gebende Theaterhaus wird damit an sein eigenes Alter erinnert und gleichzeitig wird auf die Seniorität seines Altenensembles hingewiesen.

Im Stück *Ätsch Age!* spielt das Motiv der Hausbesetzung aus dem Märchen von den Bremer Stadtmusikanten eine zentrale Rolle. Die Stadtmusikanten erobern im Märchen ein Haus, das von Räubern besetzt wurde. Ron Rosenberg betont im Interview die Verschränkung dieses Märchen-Topos mit der Praxis der *Golden Gorkis*, das Theater für sich in Besitz zu nehmen: »Wir versuchen, jedes Mal wieder das Haus zu besetzen mit eigenen Projekten«²⁷. Für die *Golden Gorkis* steht das Motiv auch metaphorisch für das Altern: »Altern« lasse sich als »immer wieder eine neue Hausbesetzung« verstehen, erklären sie mir im Gruppeninterview-Dramolett. In ihrer alltäglichen Lebenspraxis steht das Theaterhaus als Synonym für das eigene Heim: »Es ist wie ein Zuhause, wenn ich ins Gorki komme«²⁸. Der Topos der Hausbesetzung verwischt die Grenzen zwischen Drama und Leben.

11.2.2 Der Alterns-Chronotopos des Übergangs im Selbstverständnis des Gorki Theaters und im Stück *Ätsch Age!*

Schon diese ersten Hinweise auf die enge Verknüpfung der *Golden Gorkis* mit dem Gorki Theater als Kultureinrichtung verweisen darauf, dass ich das Konzept der künstlerisch-theatergeragogischen Stückentwicklung, die dramatischen Schreibweisen und die theatralen Aufführungsweisen des Stücks *Ätsch Age!* ebenso wie die Interview-Dramolette, die ich mit Ron Rosenberg und dem Ensemble der *Golden Gorkis* geführt habe, nur angemessen beschreiben kann, wenn ich sie mit dem Selbstverständnis des Gorki Theaters kontextualisiere.

Die Intendantin Shermin Langhoff formuliert in einer Grundsatzschrift aus Anlass des 70-jährigen Jubiläums des Theaterhauses ihr Theaterverständnis, in dem der Chro-

23 Ebd.

24 Vgl. Maxim Gorki Theater: PRESSEBRIEF, 12. SEPTEMBER 2022, <https://www.gorki.de/de/pressebrief-12-september-2022> vom 08.11.2025.

25 EID Rosenberg.

26 Maxim Gorki Theater (Hg.), *Ätsch Age!* Programmheft, S. 2.

27 EID Rosenberg.

28 GID Golden Gorkis.

notopos des Übergangs eine zentrale Rolle spielt. Sie beschreibt das Gorki Theater als ein diverses, polyphones und postmigrantisches Theater:

»Unser Gorki speist sich aus vielen Quellen. [...] Wir wissen, dass jede Geschichte, also auch die dieses Theaters, eine Geschichte von Vielen ist, dass sich jede Geschichte auch ganz anders erzählen lässt, dass erst aus der Vielzahl der Perspektiven und Stimmen ein lebendiges Bild entsteht, das dennoch nie ein vollständiges sein wird.«²⁹

Ziel sei es, in diesem Theater die Vielfalt migrantischer Stimmen hörbar und die Diversität von Migrationsgeschichten in Deutschland sichtbar zu machen: »Die Migration hat Deutschland Millionen neuer Geschichten geschenkt. Schreckliche und schöne. [...] Das Fehlen dieser Geschichten war der Ausgangspunkt für die Idee des postmigrantischen Theaters«³⁰. Um diesem Mangel im dramatischen Kanon in Deutschland etwas entgegenzusetzen, spielen am Gorki Theater »Stückentwicklungen mit den Mitgliedern des Ensembles«³¹ eine zentrale Rolle. Auf diese Weise sollen aus der kulturellen Diversität des Theaterensembles heraus neue Texte für ein Theater entwickelt werden, das die gesellschaftliche Realität einer postmigrantischen Diversität in Deutschland repräsentiert und »andere Körper auf der Bühne«³² zeigt. Dieses Selbstverständnis zeichnet sich durch einen identitätskritischen Ansatz aus, der sich normierenden Festlegungs- und Stilllegungsversuchen soziokultureller Identität verweigert: »Wir sind nicht festgelegt auf die Identität, die man uns zuspricht, nicht einmal auf die, die wir uns selbst zuschreiben. Das weiß niemand besser als wir am Theater. Das ist eine der wichtigsten Lektionen, die eine Gesellschaft vom Theater lernen kann.«³³ Zum Selbstverständnis des Theaters zählt auch ein klarer Bildungs- oder sogar Lehrauftrag: Aus dem theatralen Spiel kann oder vielmehr soll gelernt werden, starre Identitätszuweisungen – und seien es die eigenen – kritisch in Frage zu stellen und zu verflüssigen. Dieses Konzept eines engagierten und identitätskritischen Theaters verbindet die Intendantin mit der Geschichte des Gorki Theaters als ostdeutsches Berliner Stadttheater, das sich schon zu DDR-Zeiten als »kritisch und auch dissident«³⁴ verstanden habe:

»Das Maxim Gorki Theater wurde hier im Oktober 1952 als Theater für die Gegenwart eröffnet, damals für zeitgenössische sowjetische Dramatik. 1988 brachte Thomas Langhoffs Inszenierung von Volker Brauns Übergangsgesellschaft die Stimmung in der späten DDR auf die Bühne: ein Gemisch aus ideologischer Entfremdung, kleinbürgerlicher Unterspaltung und offener Dissidenz. Das half wohl mit beim Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989, der das Ende der DDR einläutete.«³⁵

29 Langhoff, Shermin: »Editorial. Das Gorki ist eine Geschichte von Vielen«, in: Shermin Langhoff/Lutz Knospe (Hg.), *Zeitgenoss*in Gorki. Zwischenrufe. Comrade Gorki. Shout-outs*, Berlin 2023, S. 7–13, S. 8.

30 Ebd., S. 9.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Maxim Gorki Theater: Profil, o.J., <https://www.gorki.de/de/haus/profil> vom 08.11.2024.

35 S. Langhoff: Editorial, S. 10.

Thomas Langhoffs Inszenierung von Volker Brauns Stück *Die Übergangsgesellschaft* prägt das Selbstverständnis und Selbstbewusstsein des Gorki Theaters bis heute. Die Inszenierung hat sich nicht nur in das kulturelle Gedächtnis des Theaters, sondern auch vieler Theaterbesucher*innen eingeschrieben und erlangte durch die Fernsehausstrahlung von 1990 im zweiten Programm des DFF noch eine zusätzliche politische Reich- und Tragweite. Sie gilt »als eine der großen Inszenierungen der späten DDR« und als Beweis für die politisch transformatorische Kraft des Theaters, auch wenn eine rassismuskritische »Wiederbegutachtung [...] nicht nur das Selbstverständnis der DDR-Gesellschaft, sondern auch das bedrohliche Potenzial ihrer blinden Flecken zu Tage«³⁶ führt.

Das heutige Gorki Theater profiliert sich als postmigrantisches Theater mit der immer wieder neu zu stellenden Frage: »Leben wir wieder in einer Gesellschaft im Übergang?«³⁷ Auf diese Frage versuchen viele der dortigen Inszenierungen eine Antwort zu geben. Besondere Aufmerksamkeit erregte 2013 die Neu-Inszenierung von Volker Brauns *Die Übergangsgesellschaft* durch Lukas Langhoff, den Sohn von Thomas Langhoff. In Lukas Langhoffs Inszenierung saß das Publikum auf der Bühne und die Schauspieler*innen nahmen im Zuschauerraum Platz. Die zentrale Metapher des Übergangs schwingt auch mit, wenn Shermin Langhoff in der Jubiläumsschrift das Publikum dazu einlädt, im und mit dem Gorki Theater »nahe und ferne Vergangenheiten und Weltgegenden aufzusuchen, um neue Wege auszukundschaften ins wirklich Unbekannte und Neue: in die Zukunft«³⁸.

Eine der Inszenierungen, die im Jubiläumsjahr des Theaters eine Antwort auf die Frage geben, ob wir in einer Übergangsgesellschaft leben, ist das Stück *Ätsch Age!*. In dem Stück setzen sich die *Golden Gorkis* damit auseinander, was Alter für sie bedeutet und welche Wünsche sie an das Älterwerden haben: »Welche Sehnsüchte werden mir erst im Alter klar? Was darf ich im Alter, was nicht, oder nicht mehr und was gerade? Wer macht eigentlich wen alt? Trägt das Alter dazu bei, inklusiver zu denken, zu fühlen und zu handeln?«³⁹ Sie beantworten diese Fragen mit einer theatralen Reflexion über die Bedeutung von biografischen Übergängen im Alter⁴⁰ sowie dem gesellschaftlichen Transformationsprozess einer alternden Gesellschaft. Dabei werden autobiografische Passagen über biografische Übergänge im Alter von den Ensemblemitgliedern mit intertextuellen Verweisen auf Anton Tschechows *Drei Schwestern*, aber auch Volker Brauns *Die Übergangsgesellschaft* verschränkt. Die Frage nach dem Übergang in eine ungewisse individuelle Zukunft im Alter wird mit der Frage nach der Zukunft einer alternden Gesellschaft verbunden.

Der Übergangs-Chronotopos prägt die Struktur des Stücks: Es ist in drei Akte gegliedert, die jeweils durch eine Passage aus dem Märchen von den Bremer Stadtmu-

36 Hussein, Atif M. N.: »Der Busch zwischen den Zehen. Thomas Langhoffs Inszenierung ›Die Übergangsgesellschaft‹ von Volker Braun von 1988. Eine Wiederbegegnung«, in: nachtkritik.de (2023), <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/die-uebergangsgesellschaft-von-volker-braun-was-das-wiederansehen-zeigt> vom 08.11.2024.

37 Maxim Gorki Theater: Profil.

38 S. Langhoff: Editorial, S. 10.

39 Maxim Gorki Theater: PRESSEBRIEF.

40 Vgl. hierzu Kapitel 2.4.5 in diesem Buch.

sikanten eingeleitet werden. Die drei Akte folgen einer klassischen Dramenstruktur: Im ersten Akt werden in der Exposition die Voraussetzungen der dramatischen Handlung entwickelt. Im zweiten Akt spitzen sich die Konflikte der *Dramatis personae* bis zu einem Höhepunkt zu. Der dritte Akt von *Ätsch Age!* jedoch verweigert sowohl eine Lösung der Konflikte, die das Stück der Komödie annähern würde, als auch ein Ende in der Katastrophe einer Tragödie. Das Ende bleibt dem ungewiss ambivalenten Ausgang der Tragikomödie verpflichtet.

Diese Akteinteilung reinszeniert die Struktur von traditionellen Übergangsriten als eine Struktur, die sich im Theaterspiel mit seinen rituellen Wurzeln seit der Antike wiederfindet, die aber über Märchen und Epen auch in den modernen Roman (bis in die zeitgenössische Gattung des Reifungsromans) eingegangen ist.⁴¹ Zur Erinnerung: Übergangsrituale bzw. *Rites de passage* – so wie sie der Anthropologe Arnold van Gennep anhand von Initiationsriten indigener Gemeinschaften beschrieben hat – dienen dazu, Übergänge von einer Lebensphase in die andere, von einem sozialen Status in den anderen, Abschiede und Beerdigungen, aber auch Übergänge von einer vertrauten Lebenswelt in eine andere fremde oder sakrale Lebenswelt rituell zu überformen.⁴² Bei solch grundlegenden Übergängen, die potenziell Gefährdungen und Unsicherheiten für das Individuum mit sich bringen, dienen Übergangsriten dazu, diese Übergänge nicht individuell und allein auf sich gestellt vollziehen zu müssen, sondern sie gestützt durch die Gemeinschaft nach festgelegten Ritualen zu bewältigen. Diese Rituale, die zur Absicherung des ungeschützten, weil undefinierten Zwischenzustandes während des Übergangs dienen, erläuterte der Ethnologe Arnold van Gennep als *Rites de passage*. Dabei arbeitete er ein Drei-Phasen-Modell heraus, dem alle Übergangsriten strukturell folgen: Sie gliedern sich in 1) eine Ablösungsphase, in der die Übergängler*innen separiert werden von der Gemeinschaft, 2) in eine Schwellenphase, in der ein undefiniertes »betwixt and between«⁴³ vorherrscht, wodurch die Betroffenen besonders fragil und gefährdet sind, und 3) eine Phase der Re-Integration in eine neue Ordnung, in der eine neue Identität angenommen wird.⁴⁴

In *Ätsch Age!* beinhaltet der erste Akt zahlreiche Motive einer Ablösungsphase. Im zweiten Akt spitzt sich die Handlung bis zur Szene *Marthas Verpuppung* zu. Dieser Akt gleicht der Schwellenphase eines Übergangsrituals. Der rudimentär gebliebene dritte Akt verweigert es jedoch, den Ritus der Re-Integration in eine neue Ordnung zu vollenden und verschiebt die Proklamation einer neuen Alters- und Generationenordnung mit dem Ausruf »Jetzt nicht!«⁴⁵ ins zeitlich Ungewisse: Innerhalb der Akte reihen sich die

41 Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 2.4.5 in diesem Buch; Wellbery, David E: »Rites de passage«, in: Gerhard Neumann (Hg.), »Hoffmanneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, Würzburg 2005, S. 317–335; Bauks, Michaela: »Märchen in Antike und Bibel«, in: Lothar Bluhm/Stefan Neuhaus (Hg.), Handbuch Märchen, Berlin 2023, S. 99–105, <https://doi.org/10.1007/978-3-662-66803-0>.

42 Vgl. A. van Gennep: Übergangsriten.

43 Turner, Victor: »Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage«, in: Victor Turner (Hg.), *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, New York 1967, S. 338–347, S. 338.

44 Vgl. A. van Gennep: Übergangsriten.

45 Golden Corkis in Regie von Ron Rosenberg: *Ätsch Age*. Unveröffentlichtes Textbuch, Fassung von 22.03.2023.

einzelnen Szenen in loser und assoziativer Folge, aber trotzdem leitmotivisch durch die Merkmale der jeweiligen Übergangsphase verbunden, in Form einer Revue aneinander. Die Struktur der Übergangsriten wird – ganz im buchstäblichen Sinne einer *Re-Vue* – aufs Neue kritisch gesichtet.

Das Stück beginnt, während das Publikum noch den Theatersaal betritt und sich hinsetzt. In diesem Vorspiel zählt Peter die Zuschauer bis zur Zahl 70 ab, verzählt sich dabei jedoch und muss wieder von vorn anfangen. Es bleibt unklar, ob der 71. Zuschauer draußen bleiben muss und somit jemand aufgrund einer Zahl vom Stück ausgeschlossen wird oder nicht. Die reglementierenden Praktiken der Corona-Schutzmaßnahmen halten in dieser Eingangsszene ebenso nach wie das 70. Jubiläum des Gorki Theaters und die vermeintlichen Gewissheiten eines numerisch gezählten Alters. Schließlich schüttelt Peter den Kopf und erklärt die numerische Ordnung für außer Kraft gesetzt. Alle Zuschauer*innen können sitzen bleiben, und die anderen Mitglieder des Ensembles betreten die Bühne.

Der erste Akt thematisiert Momente von Ablösung und Verlust, kritische Lebensereignisse im Alter, nach denen nichts mehr so ist, wie es mal war. Eingeleitet wird der Akt durch ein chorisches Lesen des Märchens von den Bremer Stadtmusikanten⁴⁶, das mit der gewaltsamen Vertreibung eines Esels, eines Hundes, einer Katze und eines Hahns von ihren angestammten Höfen beginnt. Aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters und ihrer sinkenden Leistungsfähigkeit werden sie unter Mordandrohungen vom Hof gejagt: Sie beschließen, sich gemeinsam auf den Weg nach Bremen zu machen, weil dort Stadtmusikanten gesucht werden. Getreu dem Motto »Etwas Besseres als den Tod, finden wir überall«⁴⁷ ziehen sie los. Bremen wird ihnen zu einem neuen Sehnsuchtsort, der ihnen ein besseres Leben und einen Neuanfang verheißt.

In loser Szenenfolge treten nun einzelne Figuren auf: Koos hält einen Monolog darüber, dass er in der letzten Nacht den »geilsten Sextraum«⁴⁸ hatte. Leider habe er ihn aber nicht aufschreiben können, weil er aufgrund eines Tremors in den Händen seine Schrift nicht lesen kann. Er zeigt, wie seine Hand zittert. Medikamente gegen den Tremor will er nicht nehmen, weil er dann zwar schreiben könne, aber Halluzinationen bekomme und keine Sexträume mehr habe. Es folgt Martha mit einer *Jacken-Choreo* zur Musik. An einer Leinwand scheinen die Worte *Alter und Zwang* auf. Danach betritt Charlie die Bühne und erzählt von einem schweren Unfall, bei dem sie eine Rolltreppe heruntergestürzt sei. Während das Ensemble auf der Bühne beginnt, Koffer zu packen und Papier zu zerreißen, erzählt Henriette von ihrer Erinnerung an das Stück *Die Übergangsgesellschaft* von Volker Braun, das 1988 am Gorki-Theater DDR-erstaufgeführt wurde. Sie erinnert an eine Schlüsselszene, in der die Figur der Irina gesagt hat: »Ich weiß nicht wozu ich die Erde drehte [sic!]. Aber deswegen... Alles muss geordnet und genehmigt sein. Ich würde etwas riskieren, einmal etwas anstellen, einmal leben.«⁴⁹ Schließlich sei Irina auch diejenige gewesen, die im Stück den Aufbruch gewagt und das Haus angezündet habe. Henriette

46 Vgl. Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, Bd. 1, 2. vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1819, S. 141–145.

47 Golden Gorkis in Regie von Ron Rosenberg: Ätsch Age, S. 4.

48 Ebd., S. 6.

49 Ebd., S. 7.

ruft: »Und jetzt fackeln wir das Theater ab!«, woraufhin sie Ocker bremst: »Jetzt nicht!«⁵⁰ Statt das Theater abzufackeln, stellen sie einen Papier-Schredder auf, um ihren Nachlass zu sortieren. Ocker ruft alle auf: »Kill your darlings«⁵¹. Er übergibt als Erster etwas dem Reißwolf: Eine Szene aus dem Stück, das gerade gespielt wird. Henriette schreddert das Stück *Die Übergangsgesellschaft*, weil sie meint, dass es an der Zeit ist, »wieder so ein Stück zu schreiben«⁵². Den Weg in den Schredder findet auch die Geschichte der KPD, Bücher von Karl May, das Reifezeugnis von Hans-Peter, Marthas gesammelte Tagebücher seit den 1950er Jahren und die Briefmarkensammlung von Charlies Mann. Zum Schluss schreddert Koos unter Theaterblitzen seinen Katechismus. In der nächsten Szene rezipiert Leyla ein persisches Gedicht, das von der Sehnsucht nach einem besseren Leben handelt und ihrem Warten darauf, dass dieser Tag endlich kommt. Nach einem Playback-Auftritt von Hans-Peter zu Roy Blacks Schlager *Du bist nicht allein* verliert Henriette ein Zitat aus Tschechows *Drei Schwestern*, in dem die Schwestern auf den Tag warten, an dem endlich ihr Leben anfängt. Henriette schließt die Szene, indem sie verkündet, dass sie ihr Leben nun noch einmal neu anfängt.

Der zweite Akt beinhaltet einen Reigen von Szenen, die Schwellenphasen schildern. Zur Erinnerung: Schwellenphasen sind gekennzeichnet durch eine verkehrte Welt, in der alles auf den Kopf gestellt ist. Es sind liminale Zeiten, in denen etwas Altes noch nicht gänzlich vorüber und etwas Neues noch nicht richtig angefangen hat. Auch dieser Akt wird durch eine Passage aus dem Märchen von den Bremer Stadtmusikanten eingeleitet. Geschildert wird, wie die alten Tiere auf ihrer Reise nach Bremen nachts im Wald nach einem Schlafplatz suchen. Nachdem sie den ersten Schlafplatz für nicht gut befinden und ihn wieder verlassen, sehen sie einen Lichtschein, dem sie folgen. Dort entdecken sie ein Haus, das von Räubern besetzt ist, die es sich bei einem Festmahl gutgehen lassen. In einer wagemutigen akrobatischen Aktion vertreiben die alten Tiere die Räuberbande und besetzen das Haus. Dazu stellt sich der Hund auf des Esels Rücken. Die Katze springt auf den Hund und der Hahn setzt sich auf den Kopf der Katze. Zu einem derart grotesken Monstrum aufgetürmt, blicken sie durchs Fenster zu den Räubern und stimmen ihre Stadtmusikanten-Musik an, indem jedes Tier so laut wie möglich jault, bellt, miaut und kräht. Von diesem furchteinflößenden Lärm erschreckt, fliehen die Räuber aus Angst vor dem Monster aus dem Haus.

In der folgenden Szene liegt Ocker in der Badewanne und sinniert darüber, dass sich eigentlich nicht viel verändert habe und doch alles anders erscheine: »Es regnet Quallen, Fische, sogar kleine Hühner«⁵³. Es folgt Martha, die noch einmal aus *Die Übergangsgesellschaft* zitiert und daran erinnert, wie Irina das Feuer gelegt habe. Martha fragt sich, wie aus einer Katastrophe ein Neuanfang werden kann. Leyla imaginiert ihr Haus in ihrem Heimatland Iran und ist unsicher, ob es eine Ruine oder doch noch ein Nest für ihre ganze Familie sei. Johanna zählt zu Beginn ihrer Szene Dinge auf, die am Alter schön seien, schlägt dabei aber gleichzeitig immer wütender auf einen Ballon ein. Schließlich zählt

50 Ebd., S. 8.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 14.

sie Dinge auf, die am Alter grausam sind und die sie mit dem inneren Schweinehund kämpfen lassen. Am Ende umarmt sie zärtlich den so arg geschlagenen Luftballon.

Im Zentrum des zweiten Aktes steht Marthas Szene der *Verpuppung*, in der sie in drei Säcken wühlt, die mit den geschredderten Papierschnipseln ihrer Tagebücher angefüllt sind. Sie spricht geheimnisvoll über den »Moment der vollkommenen Leere, bei dem auch etwas ganz Anderes anfangen kann«⁵⁴, der jetzt einsetze. Martha wirft jetzt nach und nach die geschredderten Tagebücher auf die Bühne und ins Publikum. Ocker kommentiert Marthas Aktionen, wie ein Zauberkünstler im Zirkus einen besonders beeindruckenden magischen Trick begleitet: »Jetzt macht sie das nochmal. Wegducken, wer das nicht möchte. Jetzt entsteht etwas Neues. 3 Säcke, 3 Schwestern, das dauert.«⁵⁵ In der nächsten Szene kommen alle auf die Bühne und beginnen chorische Sprechübungen. Sie sprechen Henriette nach, die den Chor anleitet und klingen dabei immer lauter und kämpferischer: »Noch einmal beginnen. [...] Mein Leben beginnen. [...] Über die Grenzen gehen. [...] Mit ihr leben. [...] Es ist ein Traum. Nicht wahr? [...] Die bessere Welt ist dort, wo man kämpft.«⁵⁶ Darauf folgt eine Szene, in der Charlie laut über Joni Mitchells Lied *Both sides now* nachdenkt: »Both sides now, sagt auch something's lost but something's gains in living every day. Und jetzt mit über 80 will ich noch was Neues machen, was Neues lernen. Hebräisch oder vielleicht Persisch.«⁵⁷ Ocker sitzt in der nächsten Szene wieder in der Badewanne und spricht bewundernd über die Verwandlungen und Neuanfänge, die er in der Natur und im Garten beobachtet: »Metamorphosen. Die blassblaue blüte [sic!] löst sich und flattert als Falter davon«⁵⁸.

Der dritte Akt wird im Textbuch nicht als eigenständiger Teil gekennzeichnet. Er bleibt auch auf der Bühne ein Rudiment. Im Übergangsritus ist die dritte Phase als Re-Integration in eine neue Ordnung gekennzeichnet, in der der Übergangsprozess in einen neuen Status erfolgreich vollzogen wurde. An dieser Stelle unterbricht jedoch Leyla das Spiel. Gegen die Regieanweisung revoltierend, weigert sie sich, die Szene zu spielen:

»Eigentlich müsste ich jetzt eine Szene spielen mit Granatapfel, aber ich habe keine Geduld mehr. Ich kann nicht mehr warten. Ich habe genug gewartet 45 Jahre, und jetzt soll ich nochmal auf die Freiheit im Iran warten. Wir müssen was tun! Ich will was tun! [...] Ich kürz das jetzt ab und wir machen das Ende vom Märchen!«⁵⁹

Der Granatapfel gilt in der persischen Kultur als Symbol des Lebens und der Fruchtbarkeit. Er spielt im Iran eine wichtige Rolle bei den rituellen Übergangsfeierlichkeiten der Yalda-Nacht, der Nacht der Wintersonnenwende. Die Frucht symbolisiert dabei den Segen für ein neues Leben. Mit dem rituellen Fest Shab-e Yalda wird die Veränderung eingeleitet: Das Warten ist dann vorbei und das neue Leben beginnt. Leylas Geduld und ihr Zutrauen in die Macht des traditionellen Übergangsrituals ist jedoch gebrochen. Sie

54 Ebd., S. 17.

55 Ebd., S. 18.

56 Ebd.

57 Ebd., S. 19.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 20.

drängt es, selbst das Zepter des Handelns in die Hand zu nehmen und politischen Widerstand angesichts der Unterdrückung von Frauen im Iran zu leisten. Auch bei den anderen Figuren scheint der Glaube an die Macht märchenhafter Übergangsrituale inzwischen geschwunden zu sein. Langsam und gedehnt, zögerlich und gelangweilt wird mit verteilten Rollen das Ende des Märchens von den Bremer Stadtmusikanten mehr geleiert als verlesen. Ocker fasst das glückliche Märchenende lapidar zusammen: »Was jetzt passiert ist klar. Die Stadtmusikanten feiern die erste erfolgreiche Hausbesetzung. Wir haben gesiegt.«⁶⁰ Als Martha jedoch in revolutionärer Pose kämpferisch aufsteht und das »Manifest der Golden Gorkis«⁶¹ mit insgesamt 99 Thesen verkünden will, hält Ocker sie zurück: »Nicht jetzt!«⁶² Statt die 99 Thesen an die Tür des Gorki Theaters zu nageln, schreien zum Ende alle Figuren in der chorischen Vielfalt ihrer Stimmen das Publikum an: »ÄÄÄÄtschAGE!«⁶³ Ob wir im Publikum die Räuber sind, die nun aus dem Haus vertrieben werden, oder ob wir nun endlich anfangen sollen, unseren eigenen biografischen Übergang, unsere Verpuppung und den Neuanfang für ein neu verstandenes Alter(n) zu wagen – das alles wird das Publikum wohl oder übel selbst herausfinden müssen.

Der Übergangs-Chronotopos prägt das Stück in Inhalt und Struktur. Mit dem Rekurs auf Volker Brauns Stück *Die Übergangsgesellschaft* wird das Thema des biografischen Übergangs in die Lebensphase Alter mit der Frage nach den sozialen Herausforderungen einer alternden Gesellschaft verknüpft: »Wir sind wieder in einer Übergangsgesellschaft mit riesigen Herausforderungen, was die Care-Arbeit angeht und die Finanzen«⁶⁴ und müssen uns die Frage stellen: »Was machen wir damit?«⁶⁵ – so Ron Rosenberg im Interview. »Wie gehen wir von hier aus weiter, wo es kein Weiter mehr gibt. Also wenn es ein Weiter gibt, dann kann man ja immer sehr schön vorwärts marschieren. Aber wenn es das eben nicht mehr gibt, dann wird diese Diskussion interessant und wir befinden uns als Gesellschaft in so einer Sackgasse«⁶⁶. Diese gesellschaftliche Übergangsherausforderung verbindet sich für Ron Rosenberg mit der Suche nach einer »neuen Ästhetik des Alter(n)s« als Aufgabe des Theaters. In *Ätsch Age!* wird diese Suche selbstreflexiv zum Thema gemacht. Im Programmheft wird sie als Forschungsreise beschrieben, auf der nach neuen Vorstellungen vom Altern gesucht wird – auf individueller, aber auch auf gesellschaftlicher Ebene: »Die *Golden Gorkis* brechen auf, ins Eis. Sie suchen nach schiffbaren Passagen. Welche Bedeutung wird das Altern noch haben, für zunehmend alternde Gesellschaften, für jede*n Einzelne*n von uns, für noch zu findende Geschichten, für Lebensläufe, für Identitäten?«⁶⁷ Die *Golden Gorkis* suchen nach für sie stimmigen performativen Praktiken, um das Alter(n) in dieser Übergangsgesellschaft zu erzählen und aufzuführen.

60 Ebd., S. 21.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 EID Rosenberg.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Maxim Gorki Theater (Hg.), *Ätsch Age!* Programmheft, o.S.

11.3 Kreuzen: Doing, Undoing und Un/doing Biography. Ageing Trouble als performative Praxis des Biografierens

Die Theaterpraxis der Golden Gorkis hat mir aufgezeigt, wie stark Ageing Trouble in der Performativen Kulturpädagogik mit den performativen Praktiken des Biografierens verbunden ist und dass sich nicht nur die diskursiven Schreibweisen des Alter(n)s, sondern auch die theatralen Praktiken des Biografierens in Formen des Doing, Undoing und Un/doing Biography unterscheiden lassen. In diesem kulturpädagogischen Projekt – so also meine These – werden Praktiken von Doing Age, Undoing Age und Un/doing Age mit Praktiken von Doing Biography, Undoing Biography und Un/doing Biography verschänkt.⁶⁸

Diese Praktiken beziehen sich auf den bis heute mit Geltungsanspruch aufgeladenen diskursiven Topos des biografisierten Alter(n)s, dessen wiederkehrende Aussagemuster im (kultur-)pädagogischen Diskurs ich in Kapitel 7 analysiert habe.

Mit dem Begriff des Biografierens knüpfe ich an ein theaterwissenschaftliches und theaterpädagogisches Konzept an, das zur Analyse der Praktiken einer in den letzten Jahren boomenden Form von Theaterproduktionen entwickelt wurde, in deren Zentrum die autobiografische Darstellung der Mitwirkenden steht.⁶⁹ In dieser Theaterform sind die Schauspieler*innen – ganz gleich, ob es sich um professionelle, semi-professionelle oder Amateur-Darsteller*innen handelt – in erster Linie (Auto-)Biografiespieler*innen. Die Stücke werden in kollektiver Autor*innenschaft entwickelt und die Darsteller*innen bringen auf der Bühne ihre eigenen Lebenshintergründe und Perspektiven ins Spiel und verhandeln sie vor dem Publikum.⁷⁰

Verwendet man den Begriff des Biografierens zur Beschreibung dieser theatralen Praxis, so schließt man nicht vorschnell den »autobiographischen Pakt«⁷¹, so wie ihn der Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune beschrieben hat. Ginge man den autobiografischen Pakt ein, so würde man das auf der Bühne erzählende und *sich darstellende Ich* mit dem *Ich der darstellenden Person* identifizieren. Eine solche Identifikationsleistung ist, wie Lejeune ausführt, der performative Effekt, der gemeinhin im Alltag eintritt, wenn wir *Ich* sagen oder schreiben.⁷² Das theaterwissenschaftliche Konzept des Biografierens erinnert jedoch daran, dass dieses autobiografische Paktieren eine performative Inszenierung und Bestandteil der jeweils soziokulturell bedingten Produktion von Lebensgeschichten ist, die auf die performative Inszenierung von Authentizität setzen. Wenn wir den autobiografischen Pakt schließen, glauben wir dieser Inszenierung von Authentizität. Wir setzen das Leben mit der Geschichte, die über dieses Leben erzählt wird, gleich. Mit dem theaterpädagogischen Konzept des

68 Mit der folgenden Unterscheidung spezifiziere und schärfe ich das Konzept des Un/doing Biography, das Lea Spahn in ihrer Dissertation in Bezug auf Praktiken der intergenerationellen Tanzimprovisation beschrieben hat; vgl. L. Spahn: *Biography Matters*.

69 Vgl. Köhler, Norma/Scheurle, Christoph/Hinz, Melanie: »Einleitung. BIOGRAFIEREN auf der Bühne«, in: Norma Köhler/Christoph Scheurle/Melanie Hinz (Hg.), *BIOGRAFIEREN auf der Bühne. Theater als Soziale Kunst I*, München 2020, S. 7–14, S. 7.

70 Vgl. ebd.

71 P. Lejeune: *Der autobiographische Pakt*.

72 Vgl. ebd.

Biografieren wird jedoch der Fokus darauf gerichtet, auch die theatralen Mittel zur Herstellung von autobiografischer Authentizität auf der Bühne darzustellen und ihre Machart zu untersuchen. Anders als Lejeunes Konzept vom autobiografischen Pakt es suggeriert, geht es beim Biografieren als theatrale Praxis deshalb nicht darum, »die Darstellung des (eigenen) Lebens als unhintergehbare Behauptung hinzunehmen, sondern darum, die Prämissen ihrer Darstellung zu klären«⁷³. Vom Biografieren auf der Bühne wird deshalb insbesondere dann gesprochen, »wenn das Theater seine Konstitutionsbedingungen des biografischen Erzählens offenlegt«⁷⁴: Im Zentrum steht dann weniger die Beschreibung und Darstellung des eigenen Lebens auf der Bühne als vielmehr die Erkundung von performativen Verfahren der Beschreibung und Darstellung der eigenen Lebensgeschichte.

Mit den Konzepten des *Doing Biography*, *Undoing Biography* und *Un/doing Biography* unterscheide ich deshalb folgende performative Praktiken des Biografierens:

Unter *Doing Biography* verstehe ich Praktiken des Biografierens, die affirmativ die herrschenden gesellschaftlich verankerten Vorstellungen vom Erzählen und Darstellen der eigenen Lebensgeschichte (im Alter) bestätigen und den hegemonialen Topoi des etablierten sozialen Lebenslaufregimes folgen (wie ich es in Kapitel 7 für die geragogische Topik des *biografisierten Alterns* beschrieben habe). In Praktiken des *Doing Biography* wird der biografische Pakt oder – wie es die sozialwissenschaftliche Biografieforschung formuliert – das »hermeneutische Bündnis«⁷⁵ mehr oder weniger naiv geschlossen. Unser Leben zu erzählen und unsere Altersidentität zu performen, sind gesellschaftliche Erzähl- und Darstellungsaufträge an uns, denen wir uns im sozialen Alltag kaum entziehen können, wenn wir als Subjekte anerkannt werden wollen. Zu den normativen Anforderungen einer sozial anerkannten Alter(n)sperformanz zählt die (auto-)biografische Verfertigung einer schlüssigen Identitätsentwicklung, die sich in der Kohärenz von sequenziell aufeinander folgenden Lebensphasen abbildet.⁷⁶

Auf der Theaterbühne stiften Praktiken des *Doing Biography* eine konsistente und weitgehend widerspruchsfreie Darstellung von Altern auf der Bühne. Autobiografisches Erzählen wird in der deutschsprachigen Kultur immer noch – trotz der Biografiegeneratoren Facebook, Instagram und Co., die viele jüngere Menschen mit autobiografischen Kurztexten, Bildern und Videos füllen – mit einem fortgeschrittenen Alter verbunden. Weil das Biografieren gemeinhin mit der Manifestation von Erinnerungen an ein langes bereits gelebtes Leben gleichgesetzt wird, gelten in diesen, den Status quo affirmierenden Praktiken des Biografierens, »die Alten, die ein langes Leben auf dem Buckel und im Körper haben« als besonders »bevorzugte Darsteller*innen

73 N. Köhler/C. Scheurle/M. Hinz: Einleitung. BIOGRAFIEn auf der Bühne, S. 7.

74 Ebd.

75 Bukow, Wolf-Dietrich/Spindler, Susanne: »Die biographische Ordnung der Lebensgeschichte. Eine einführende Diskussion«, in: Wolf-Dietrich Bukow/Markus Ottersbach/Elisabeth Tuidor/Erol Yildiz (Hg.), *Biographische Konstruktionen im multikulturellen Bildungsprozess. Individuelle Standortsicherung im globalisierten Alltag*, Wiesbaden 2006, S. 19–35, https://doi.org/10.1007/978-3-531-90071-1_2, S. 28: Bukow und Spindler verstehen das »hermeneutische Bündnis« als elementaren Bestandteil im »Prozess des doing biography« in den Sozialwissenschaften.

76 Vgl. hierzu detailliert Kapitel 7.1.2.

und Könnern*innen biografischen Theaters«⁷⁷. Deshalb arbeiten die affirmativen Praktiken des Biografierens im Senior*innentheater vornehmlich mit der Reminiszenz als Stilmittel der erinnernden Rückschau auf die bereits gelebte Biografie, die im Alter sequenziell geordnet wird, so dass im Rückblick das eigene Gewordensein plausibilisiert wird. Die Formulierung eines Lebensentwurfs in die Zukunft hinein wird alten Protagonist*innen in der Praxis des Doing Biography zumeist verweigert. Das mag daran liegen, dass diese Praxis einem (auto-)biografischen Schließungszwang folgt, nach dem die Biografie im Alter zu einem stimmigen Abschluss abgerundet werden soll. Der Zukunftsentwurf würde es erfordern, auch den mit fortschreitendem Alter näher rückenden Tod zu thematisieren, was jedoch in diesen, auf affirmative Identitätsvergewisserung ausgerichteten Praktiken eher vermieden wird.

Unter *Undoing Biography* verstehe ich hingegen Praktiken des Biografierens, die die normativ-normalisierenden Reglementierungen von (auto-)biografischen Darstellungen des Lebens im fortgeschrittenen Alter kritisieren. Sie weigern sich, die herrschende Topik des sozialen Lebenslaufregimes affirmativ zu bedienen. Stattdessen greifen sie sie an, negieren sie oder stellen sie in Frage. Beim Undoing Biography dominieren performative Praktiken, die die Lebensgeschichte beständig aktualisieren und reformulieren. Auf diese Weise wird die (auto-)biografische Darstellung eben gerade nicht auf eine in sich kohärente Bedeutung und Sinnstiftung hin festgelegt und festgeschrieben. Zum Beispiel können in Praktiken des Undoing Biography die dominanten Erzählmuster vom Altern als entweder Verfalls- oder Erfolgsgeschichte in Frage gestellt werden. Praktiken des Undoing Biography entlarven den zeitgenössischen Biografierdrang als einen Identitätszwang, der nicht zuletzt durch so mächtige Autobiografieagenten wie Facebook und Instagram zu einer hegemonialen Kulturtechnik avanciert ist, in der das Ich angehalten ist, die eigene Geschichte als Selbst-Optimierungs-Narrativ zu erzählen. Mit Praktiken des Undoing Biography werden die normativ-normalisierenden Aussage- und Wahrnehmungsmuster des Alter(n)s negiert und die soziokulturellen Bewertungskriterien des (auto-)biografischen Erzählens in Frage gestellt.

Unter *Un/doing Biography* verstehe ich diejenigen Praktiken, die zwischen *Doing Biography* und *Undoing Biography* changieren. Sie spüren der Wirkungsmacht beider Praktiken des Biografierens nach und eröffnen durch Stilmittel der Ambiguität einen Zwischenraum oder Schwebezustand ambivalenter Unentscheidbarkeit. Durch Praktiken des Un/doing Biography wird die performative Kraft beider Praktiken – wenn auch vielleicht nur für einen Moment – ausgesetzt, aufgehoben oder zumindest aufgeschoben. Praktiken von Un/doing Biography entfalten – wie Lea Spahn ausführt – eine »ambivalente Dynamik der (dekonstruktiven) Reiteration«⁷⁸ sozialer Normierungen des Alterns. Sie wiederholen die sozialen Normierungen auf der Bühne. In und durch diese reiterierende Wiederholung entsteht ein Raum der ironischen Verunsicherung. Auf diese Weise stiften sie einen reflexiven Raum für Varianz, in dem ein Neu-Schreiben

77 Kurzenberger, Hajo: »Biografisches Theater, aber welches?«, in: Norma Köhler/Christoph Scheurle/Melanie Hinz (Hg.), BIOGRAFIERen auf der Bühne. Theater als Soziale Kunst I, München 2020, S. 31–43, S. 41.

78 L. Spahn: Biography Matters, S. 17.

der Topik von Lebensgeschichten im Alter möglich erscheint. Theatrale Praktiken von Un/doing Biography halten die Zuschauenden nicht davon ab, den autobiografischen Pakt zu schließen, aber sie stiften sie dazu an, ihn nicht vorschnell zu schließen. Sie stellen die normalisierenden Herstellungsweisen von autobiografischer Authentizität im Alter auf der Bühne dar und machen auf diese Weise die vorherrschende Topik in biografischen Erzählungen sichtbar, durch die diskursive Subjektpositionen des *älteren Menschen* anerkennbar gemacht werden oder eben auch nicht. Praktiken des Un/doing Biography zeigen auf, wie stark wir in unserem Leben in Lebensgeschichten verstrickt sind, die nicht unser Leben sind, sondern eben Geschichten. Praktiken des Un/doing Biography lassen einen naiven Authentizitätsbegriff hinter sich und bewirken einen Schwindel- und Schwebезustand, in dem nicht so leicht entscheidbar ist, ob es sich gerade um das Leben (bios) oder die Schrift (graphia), um das Drama oder die Aufführung des Lebens handelt oder um alles gleichzeitig.

11.4 Praktiken analysieren: Groteske und ironisch-verfremdende Praktiken von Un/doing Biography in *Ätsch Age!*

In diesem Kapitel geht es nun darum, die performativen Praktiken von Ageing Trouble als Un/doing Biography und Un/doing Age in der Aufführungspraxis in ihrer Verbindung mit den diskursiven Strategien der Dekonstruktion von stereotypen Alter(n)stopoi zu analysieren. Dazu greife ich als Datenmaterial auf die Videoaufzeichnung von der Ur-aufführung des Stücks zurück sowie auf die Interview-Dramolette, die ich per Zoom mit dem Ensemble und seinem Regisseur geführt und danach transkribiert habe.

Ich folge in der Analyse der Spur des Felt Sense und frage danach, durch welche performativen Praktiken dieses leibkörperliche Gefühl angeregt wurde.

In der Stückentwicklung von *Ätsch Age!* und der Aufführungspraxis der *Golden Gorkis* wurde eine performative Ästhetik des Biografierens hervorgebracht, die die normativ-normalisierenden Techniken der autobiografischen Konstruktion von Übergängen und Neuanfängen im Alter aufführt und dabei gleichzeitig die eigene Praxis des Biografierens mitlaufend beobachtet, befragt und problematisiert. In diesem Wechselspiel – so meine Hypothese – changieren die performativen Praktiken der Biografiespieler*innen zwischen Formen von Doing Biography und Undoing Biography. Sie bewirken, dass ich als Zuschauerin in einem Moment aufgrund der Authentizität der Darstellung zum Schließen des autobiografischen Pakts verleitet werde, im nächsten Augenblick jedoch sofort wieder an die Theatralität der Situation erinnert werde. Um diese Wirkung zu erzielen, arbeiten die *Golden Gorkis* mit performativen Strategien und theatralen Aufführungsweisen des Grotesken und der ironischen Verfremdung.⁷⁹ Durch diese performativen Strategien wird nicht nur die etablierte Topik und Praxis des Biografierens verunsichert, sondern mit ihr auch stereotype Alter(n)stopoi und Inszenierungen des Alter(n)s ironisch ins Gleiten gebracht.

Die zentralen Stilmittel dieses *Un/doing Biography* stelle ich im Folgenden dar.

79 Vgl. zum Brecht'schen Verfremdungseffekt auch: Kapitel 6.2.1.

11.4.1 Das Groteske als Medium kulturellen Wandels

Im Gruppeninterview-Dramolett bringt Ocker als langjähriges Ensemblemitglied den besonderen Reiz ihrer Art, Theater zu spielen, auf den Punkt. Er resultiere aus der Verwendung von Stilmitteln des »Grotesken« und der »Verfremdung«: »Und die Groteske«, so erläutert er weiter, »die liegt eben im Alltag. Die ist draußen. Draußen ist alles komisch. So komisch können wir gar nicht sein, wie die Welt ist«⁸⁰. In Ockers Formulierung, die von den anderen interviewten Ensemblemitgliedern bekräftigt wird, zeigt sich nicht nur die besondere Bedeutung, die die *Golden Gorkis* dem Grotesken zumessen, sondern auch, wie eng sie ihre Praktiken des Theaterspielens mit denen des performativen Alltagshandelns verknüpft sehen. Das Groteske scheint für die *Golden Gorkis* das bevorzugte Medium der Vermittlung zwischen *drinnen* (der Welt des Theaters) und *draußen* (der alltäglichen Lebenswelt). Diesem Selbstverständnis gehe ich in meiner praxeologischen Analyse nun genauer nach. Was hat es mit dem Grotesken als theatrale Praxis in der performativen theatergeragogischen Arbeit auf sich?

Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Peter Fuß beschreibt das Groteske als »Medium des kulturellen Wandels« und der »Transformation kultureller Formationen«: In der jeweiligen Kulturformation, auf die das Groteske ziele, setze es »den dichotomischen Aufbau symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen« außer Kraft und ersetze »ihre Antagonismen durch Ambiguität«⁸¹. Das Groteske bringe bevorzugt – so erläutert Fuß weiter – die Dichotomien zum Wanken, auf denen die je nach Ort und Zeit dominante symbolische Ordnung beruht: Es verunsichere zum Beispiel Entgegensetzungen wie »verständlich/unverständlich, gut/böse, wahr/falsch und schön/hässlich«⁸² samt ihren Positiv-Negativ-Konnotationen.

Der russische Literaturtheoretiker Bachtin verweist in seiner einflussreichen Theorie des Grotesken explizit auf die Alt-Jung-Dichotomie, die durch eine groteske Vermischung und Verkehrung in mittelalterlichen Karnevalsritualen, der Theatertradition der *Commedia dell'arte* und später in literarischen Schreibweisen in Frage gestellt werde.⁸³ Nach Fuß speisen sich die transformierenden Wirkungen der Verunsicherung kultureller Setzungen aus den anamorphotischen Praktiken der Verkehrung, Verzerrung und Vermischung, die sich in ästhetischen Gestaltungen des Inversen, Monströsen und Chimärischen manifestieren.⁸⁴ Fuß zeigt in seiner umfangreichen Studie über das Groteske auf, wie die drei Praktiken der Verkehrung, Verzerrung und Vermischung Mechanismen außer Kraft setzen können, mit denen die symbolische Ordnung zu unterschiedlichen Zeiten stabilisiert wurde. Zu diesen stabilisierenden Mechanismen kultureller Strukturen zählt Fuß die Praxis der Hierarchisierung, der Linearisierung, der polarisierenden Dichotomisierung und der Kategorisierung: Diese Praktiken, durch

80 GID *Golden Gorkis*.

81 Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 13.

82 Ebd.

83 Vgl. Bachtin, Michail M.: »Die groteske Gestalt des Leibes«, in: Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russ. v. Alexander Kaempfe. Frankfurt a.M. 1990, S. 15–23, S. 22.

84 Vgl. P. Fuß: *Das Groteske*.

die die jeweils herrschende Topik und Topografie eines Dispositivs stabilisiert wird, werden durch die ästhetischen Praktiken des Grotesken verunsichert, wenn nicht gar außer Kraft gesetzt.⁸⁵

Performative Praktiken des Grotesken finden sich sowohl in der Aufführungspraxis von *Ätsch Age!* als auch in den Interviews, die ich mit den *Golden Gorkis* geführt habe. Ich folge mit dem Konzept des Grotesken aber auch der Spur des verwirrenden Schwindels, die in meinem Felt Sense zum Ausdruck kam. Peter Fuß charakterisiert das Erleben des Grotesken folgendermaßen:

»Das Erleben des Grotesken hebt an mit einem Stutzen. Etwas stört. Der Eindruck, man habe etwas nicht richtig wahrgenommen oder verstanden, läßt stocken. Der flüchtige Blick, der das Erlebte unmittelbar und automatisch verarbeitende Zugriff versagt. Etwas verhakt sich. Eine Verstörung ergreift von uns Besitz. Man fühlt sich genötigt, noch einmal hinzuschauen, hinzuhören, nachzulesen. Doch die Irritation verschwindet nicht. Sie verstärkt sich, steigert sich zur ›Verwirrung‹. [...] Gleichzeitig tendiert die Verstörung dazu, in Lachen überzugehen, jedoch ohne dabei zu verschwinden. Sie bleibt vielmehr im Lachen erhalten, das daher ein von Kopfschütteln begleitetes, verstörtes und irritiertes Lachen wird: ein ambivalentes Lachen.«⁸⁶

In meiner Analyse achte ich darauf, den autobiografischen Pakt nicht nur in der Aufführungsanalyse, sondern auch in der Analyse der Interviews nicht vorschnell zu schließen, sondern eine analytische Distanz zu wahren: Indem ich die Interviews als Dramolette analysiere, klammere ich die Homologiethe⁸⁷ der sozialwissenschaftlichen Biografieforschung in ihrem Geltungsanspruch ein. Das erleichtert den Blick auf die dramatischen Verfremdungseffekte, die in der Aufführung ebenso wie im Gruppeninterview mit den *Golden Gorkis* zum Tragen kommen.

11.4.2 »Also ›Ich‹ war ich selbst – alt«. Un/doing Biography und Un/doing Age

Der von Bernd Ocker Hölters als Gründungsmitglied der *Golden Gorkis* verfasste »Zwischenruf«⁸⁸ für die Jubiläumsschrift des Gorki Theaters lässt sich als selbstreflexiver Metakommentar für die Verschränkung von Praktiken des Un/doing Biography mit Praktiken des Un/doing Age lesen, mit denen die *Golden Gorkis* schon seit einigen Inszenierungen arbeiten:

»Wir sind Durchgangsmenschen, fast Überwundene. Alle treten irgendwann in diese Zone ein. Wir sind angejährt wie die künstlerischen Prozesse, mit denen wir uns

85 Vgl. ebd.

86 Ebd., S. 100.

87 Vgl. Koller, Hans-Christoph: Bildung und Widerstreit. Zur Struktur biographischer Bildungsprozesse in der (Post-)Moderne, München 1999, S. 171f.: Die »Homologiethe« besagt nach Koller, »daß die Struktur von Erzählungen (sofern es sich um die Erzählung selbsterlebter Erfahrungen handelt) der Struktur dessen, wovon erzählt wird, homolog sei – oder mit anderen Worten: daß solche Erzählungen mehr oder minder getreues Abbild tatsächlich vergangener Erfahrungen liefern«.

88 B. O. Hölters: Die goldenen Jahre.

spielerisch beschäftigen: Betrachten, Staunen, Anhalten, Versenken, Nachfassen, Fantasieren, Beeindrucken, Kleines groß machen und Großes klein, Sichtbarsein und -bleiben. Das Publikum möchte auf seinem Beutefang hinter unsere Vorhänge sehen: Altersglühen ist angesagt. [...] Spielerische Annäherungen an die ersten und die letzten Dinge im Leben. Immer umkreisen wir das Unnabare, das Spirituelle, und das Faktische. In *Das letzte Zimmer* (2017) entwickelten wir unsere eigenen Nachrufe, horchten ins Unbeschreibliche, inszenierten wir den Versuch, das Nicht-mehr-Sein zu berühren, ohne gänzlich darin zu verschwinden. Ein Traum aus dem letzten Zimmer war es, noch einmal an einem Marathon teilzunehmen. Mein Marathon-Man war geboren und ging mit der Frage ›Wer werde ich gewesen sein‹ in die nächste Performance *Bilder aus Nichts* (2018) ein. [...] Wir lockten das Publikum in einen szenischen Parcours des Abschiednehmens, in geheimnisvolle Räume unserer eigenen Biografie. Wie Bilder einer Ausstellung reihten sich Momente der Auseinandersetzung mit dem Prozess des Verschwindens aneinander und überschrieben sich.«⁸⁹

Die *Golden Gorkis* arbeiten – wie diese Selbstbeschreibung zeigt – sehr bewusst mit dem Begehren des Publikums, ein *erfolgreiches Alter* auf der Bühne zu sehen, das hier ironisch als »Altersglühen«⁹⁰ bezeichnet wird. Diesem Publikumswunsch widersetzt sich das Ensemble, indem es auch vor Darstellungen der problematischen, ernsten, traurigen und beängstigenden Facetten des Alters nicht zurückschreckt. Die *Golden Gorkis* treiben die theatrale Praxis ihres Biografierens bis hin zum »Unbeschreiblichen« des eigenen »Nicht-mehr-Seins«⁹¹: Sie üben sich in der biografischen Gattung des Nachrufs, verschieben aber dessen Topik in dem entscheidenden Punkt, als sie selbst ihre eigenen Nachrufe *auto-nom* – also im eigenen Namen – schreiben. Damit beharren sie über den Tod hinaus auf die eigene Autor*innenschaft ihrer Lebensgeschichte und überschreiben damit in ironischer Weise den gerontologischen und geragogischen Topos des *autonomen Alters*.

Der Metakommentar zur eigenen Aufführungspraxis zeigt, dass die *Golden Gorkis* sehr genau um die »künstlerischen Prozesse« wissen, mit denen sie ihre Biografie inszenieren und das Publikum in die Räume dieser Inszenierung »locken«⁹². Dazu zählt nicht zuletzt die Praxis »Kleines groß machen und Großes klein«⁹³ – eine der zentralen grotesken Praktiken der Verzerrung und der Inversion. Zur Ästhetik des Alterns, die die *Golden Gorkis* etablieren wollen, zählt es auch, die Heterogenität des Alters betonen: Sie wollen »die Bühne mit altersbedingten Widersprüchen und Brüchen füllen«⁹⁴. Auch dieses Streben, Gegensätzliches und Heterogenes zu kombinieren und damit eine eindeutige semantische Festlegung von Alter zu unterlaufen, verweist auf Ästhetik des Grotesken als Medium kulturellen Wandels. Durch die Vielfalt autobiografischer Perspektiven, die die einzelnen Ensemblemitglieder beisteuern, werden diskursive Setzungen, durch die

89 Ebd., S. 147.

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Maxim Gorki Theater: Ätsch Age! Programmheft.

die Lebensphase Alter auf Dichotomien wie aktiv/passiv oder autonom/heteronom festgelegt würde, diversifiziert und immer wieder neu gegenseitig »überschrieben«⁹⁵.

Das sei schließlich das »Wesen der Kunst«, wie der Regisseur Ron Rosenberg im Interview zu seinem Verständnis der performativen Praktiken der Golden Gorkis darlegt: »Dinge in Frage zu stellen, um sie zu verändern und sie als veränderbar darzustellen«⁹⁶. Wenn »man Alter spielt«, führt Rosenberg weiter aus, spiele bei den Golden Gorkis immer die Frage eine Rolle, »welches Alter spielt man eigentlich: [...] ein biologisches Alter oder ein, also ein gefühltes Alter oder *die* Alten, weil es *die* Alten nachspielt oder ob die Alten sich selber spielen«⁹⁷. Stelle man diese Fragen in der kulturgeragogischen Theaterarbeit – davon ist Rosenberg überzeugt –, so fächere sich das Alter ähnlich facettenreich auf wie der »Schwanz eines Pfaus«⁹⁸.

Das unentscheidbare Changieren von Praktiken des Un/doing Age mit denen des Un/doing Biography umschreibt Ensemblemitglied Leyla Mehrmann im Gruppeninterview-Dramolett folgendermaßen: »Das würde dann diesen Begriff [des Un/doing Age, Anm. d. Verf'in] sehr gut klar für mich stellen: Also ›Ich‹ war ich selbst – alt«⁹⁹.

Die Formulierung »Also ›Ich‹ war ich selbst – alt« zeigt auf, wie in Formen des performativen Un/doing Biography die Praktiken des Doing und die des Undoing Biography miteinander verwoben werden. In dem Satz ist von zwei unterschiedlichen Ichs die Rede: ein Ich, das auf der Bühne steht, und ein Ich, das den Satz spricht und auch jenseits der Bühne existiert. Dabei wird einem dieser beiden Ichs die Eigenschaft »alt« zugeschrieben. Ob das Bühnen-Ich oder das andere Ich alt ist, bleibt unentscheidbar. Ebenso unentscheidbar bleibt, welches Ich das andere Ich spielt oder wann sie gegebenenfalls identisch miteinander sind. Im Prozess der Stückentwicklung und der Aufführung habe sie, sagt Leyla, ihr »eigenes Alter angeschaut«: »Ich war Zuschauer und war auch Mitspieler«¹⁰⁰. Sie habe sich dabei »selbst sehr gerne beobachtet, therapiert, geschaut [...], mit mir geweint oder auch gelacht«¹⁰¹.

Responsiver Kommentar von Leyla Mehrmann:

Vor *Ätsch Age* haben wir mit den Golden Gorkis einen Film gedreht, indem ich eine zerbrochene Teekanne zusammenklebte. Bei dem zweiten Film legte Ron Rosenberg eine orientalische traurige Musik auf, zu der ich die Zerbrechlichkeit meiner Seele austanzte. Ein Jahr später filmte er mich mit derselben Musik tanzend in demselben Kleid, in dem mein Körper ganz schwach, meine Haare ganz weg und meine Seele traurig war. Auf meine rechte Brust schrieb ich mit schwarzer Tinte persische Gedichte à la Shirin Neshat. Der schwache Körper bewegte sich zur Musik. Die mit Öl benetzten Hände verschmierten die Gedichte und die schwarze Tinte bedeckte mein Gesicht und meine nackten Schultern. Ich spielte mit in *Ätsch Age*, während ich noch in

95 Ebd.

96 EID Rosenberg.

97 Ebd.

98 Ebd.

99 GID Golden Gorkis.

100 Ebd.

101 Ebd.

Krebsbehandlung war. Mein Kostüm, ein Plattenpanzer, stellte eine Schutzkleidung dar, während meine Brust darunter ganz krank war. Gegen die Regieanweisung nutzte ich die Stärke, die mein Kostüm vermittelte, trat revoltierend auf die Bühne und unterbrach die 3. Szene. Ich habe in diesem Moment nicht gewusst, ob »ich« es war oder die Figur, die mich spielte. Das ist für mich »Doing/Undoing Age«: Durch die Methodik des Regisseurs Ron Rosenberg werden aus Biografien Prototypen gemacht und so können wir, befreit von unserer Vergangenheit, als neutrale Figur auf der Bühne sein. Die befreite »Ich«-Figur kann federleicht über die Bühne schweben und ihr »facettenreiches Alter wie der Schwanz eines Pfaus auffächern« – wie Ron so schön sagt.

In der Praxis des Un/doing Biography, die die *Golden Gorkis* entwickelt haben, bleibt die Authentizität der subjektiven autobiografischen Erfahrung, die die einzelnen Spieler*innen auf die Bühne bringen, gewahrt. Gleichzeitig wird jedoch ihr Aufführungscharakter inszenatorisch ausgestellt. Auf diese Weise kommt ein Verfremdungseffekt zum Tragen, der das Publikum immer wieder darauf hinweist, dass es sich um eine theatrale Inszenierung von autobiografischer Authentizität handelt.

Diesen Metakomentaren von den *Golden Gorkis* und Ron Rosenberg zu ihrer Theaterpraxis gehe ich in meiner Analyse weiter nach und frage danach, welche performativen Praktiken des Grotesken die stereotype Topik des *biografisierten Alter(n)s* in *Ätsch Age!* verunsichern.

11.4.3 Chimärische *Dramatis personae*

Die Namen der *Dramatis personae*¹⁰² im Stück *Ätsch Age!* ähneln stark den Namen der Besetzungsliste, wobei die Figuren im Dramentext nur mit Vornamen gekennzeichnet werden: »Henriette Bothe, Peter Fieback, Martha Hölters-Freier, Bernd Ocker Hölters, Koos Martens, Leyla Mehrmann, Hans Peter Niendorf, Renate Charlie Sörensen, Liz Schmidt, Johanna Skirecki«¹⁰³ spielen Henriette, Peter, Martha, Ocker, Koos, Leyla, Hans Peter, Charlie, Liz und Johanna. Dem Publikum wird in diesem Akt von Doing Biography eine 1:1-Übereinstimmung zwischen Schauspieler*in und dramatischer Figur suggeriert. Beim genaueren Hinsehen geht die Rechnung aber nicht ganz auf. Zum einen werden die dramatischen Figuren nur mit Vornamen benannt und zum anderen werden bei zwei Figuren nur einer ihrer zwei Vornamen verwendet. Das Namensspiel führt dazu, dass ich im Gruppeninterview mit den Namen von Bernd Ocker Hölters und Renate Charlie Sörensen durcheinanderkomme. Beide erklären mir daraufhin, dass sie manchmal ihre Geburtsnamen und manchmal ihre Künstlernamen verwenden.¹⁰⁴ Mich verweist diese Szene von Un/doing Biography im Interview mit der

102 Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 2000, S. 221: In der Dramenanalyse wird der Begriff der *Dramatis personae* oder der dramatischen Figur verwendet, um der »weitverbreiteten Tendenz, dramatische Figuren wie Personen oder Charaktere des realen Lebens zu diskutieren, schon terminologisch entgegenzuwirken und so die ontologische Differenz zwischen fiktiven Figuren und realen Charakteren zu betonen«.

103 *Golden Gorkis: Ätsch Age. Textbuch*, S. 1.

104 Vgl. *GID Golden Gorkis*.

Gruppe gleich zu Beginn darauf, dass ich in meiner Analyse keinem naiven Verständnis der biografischen Identität von Schauspieler*in, Interviewpartner*in und dramatischer Figur aufsitzen sollte.

Bereits im Programmheft zur Aufführung von *Ätsch Age!* wird die besondere Praxis des Un/doing Biography, die auf der Bühne zum Tragen kommt, beschrieben: Die *Golden Gorkis* »strecken ihre Fühler aus, verpuppen sich, entkernen sich, setzen sich auseinander und wieder zusammen und möchten mit dem, was sie mit und über sich verhandeln, einen Weg ebnen, der noch gegangen werden will«¹⁰⁵. In dieser Charakterisierung werden die *Dramatis personae* mit pflanzlichen und animalischen Zügen aufgeladen. Eine chimärische Metamorphose wird in Aussicht gestellt.¹⁰⁶ Das Chimärische, also die Vermischung von Mensch mit Tier oder Mensch mit Pflanze, gilt als eine der »ältesten Formen der Groteske«¹⁰⁷, die sich besonders in der Gattung der Satire ebenso wie im Märchen wiederfindet. Im Stück zeigt sich die grotesk-chimärische Vermischung darin, dass die *Dramatis personae* mit den Tierfiguren der Bremer Stadtmusikanten verknüpft werden. Ebenso wie die Tierfiguren im Märchen von den Bremer Stadtmusikanten sehr unterschiedlich auf ihre altersbedingte Vertreibung von Haus und Hof reagieren, zeigen auch die Protagonist*innen von *Ätsch Age!* eine ganze Bandbreite unterschiedlicher Umgangsformen mit dem Altern auf. So vermischt sich auf der Bühne die Märchenfabel von den Bremer Stadtmusikanten mit denjenigen Szenen, in denen die Biografiespieler*innen von unterschiedlichen kritischen Lebensereignissen im Alter berichten. Die Figuren erzählen, wie sie nach Krankheiten, Unfällen, Verlusterfahrungen und anderen Schicksalsschlägen nach einem Übergang in eine neue Lebensphase suchen. Einige der Figuren zeigen dabei eher eine kämpferische Haltung, andere vertrauen auf das Schicksal oder eine schützende Macht. Wieder andere pochen auf die eigene Handlungsfähigkeit oder bringen ihre Ambivalenzen zum Ausdruck. Dabei gibt es keine hervorstechende Hauptfigur und auch keine*n Gegenspieler*in.

Diese auf Diversität der Stimmen und Mehrdeutigkeit zielende Inszenierungspraxis wird durch die Materialität des Bühnenbilds unterstützt. Die Tierfiguren der Bremer Stadtmusikanten hängen als Teil der Kulisse wie aus einem überdimensioniert großen Malbuch für Kinder als große, schwarz umrandete Silhouetten aus weißer Pappe von der Decke. Sie werden von den Darsteller*innen im Verlauf des Stücks betont krakelig bunt ausgemalt. Hier wird in der Darstellung der Topos vom *alten Kind* ironisch wiederholt, aber zur gleichen Zeit durch das gesprochene Wort auf der Bühne (die Erzählungen der Figuren über kritische Lebensereignisse im Alter) direkt wieder unterlaufen.

11.4.4 Ironisches Wiederholen

Das Stück *Ätsch Age!* verbindet das Biografieren der Ensemblemitglieder mit intertextuellen Versatzstücken aus dem Märchen von den Bremer Stadtmusikanten und aus Volker

105 Maxim Gorki Theater: *Ätsch Age!* Programmheft, o.S.

106 Vgl. ebd.

107 M. M. Bachtin: Die groteske Gestalt des Leibes, S. 15.

Brauns *Die Übergangsgesellschaft* als Stück, das wiederum Tschechovs *Drei Schwestern* zitiert. Außerdem sind in loser Folge immer wieder Schlager in die Szenen eingestreut, die von Hans Peter im Playback-Modus performt werden. Alle Texte stammen aus unterschiedlichen Gattungskonventionen, haben aber das Thema des Übergangs und die sehnstüchtige Erwartung eines Neuanfangs angesichts einer Zeitetappe, die zu ihrem Ende gekommen ist, gemeinsam. Diese ironische Strategie von Intertextualität besteht im Zitieren von auf den ersten Blick so disparaten Referenzdiskursen wie dem Märchen, den Dramen *Die Übergangsgesellschaft* und *Drei Schwestern*, die in der Verschränkung mit dem Sujet des Alters und den biografischen Versatzstücken der Spieler*innen über ihre biografischen Übergänge, Sehnsüchte und Neuanfänge resignifiziert und mit neuen Bedeutungsebenen überlagert werden.

Ron Rosenberg beschreibt das intertextuelle Zitieren anderer Theaterstücke und Texte im Stück als eine Praxis von »Überschreibungen«, in der durch Wiederholungen, die nie 1:1 wiederholen können, »immer wieder etwas Neues«¹⁰⁸ hineinkommt. Aber nicht nur das intertextuelle Zitat anderer literarischer Texte verschiebt deren Bedeutungen durch die Rekontextualisierung in einem Stück über das Alter. Auch die alltäglichen Praktiken der Inszenierung und Aufführung von Alter(n) werden in den ironischen Wiederholungen auf der Bühne verschoben, wie Ron Rosenberg erläutert:

»Wir gehen ins Theater, [...] um in der Wiederholung der Darstellung – weil jede Darstellung eine Wiederholung ist, die wir sehen können, während wir die Wiederholung der Darstellung im Alltag für selbstverständlich erachten [...] – um in der Wiederholung uns bewusst zu werden, dass wir Dinge wiederholen. Und in dieser Kopie der Kopie der Kopie sind so viele Fehler und so viele Unstimmigkeiten, dass das Bild an und für sich nicht stimmen kann und dass wir also immer wieder aufgefordert sind, die Bilder, die wir produzieren[...] zu hinterfragen und zu diskutieren.«¹⁰⁹

Das ironisch wiederholende Zitieren von stereotypen Alter(n)stopoi und Alter(n)inszenierungen durch Verschränkungen und Überlagerungen ist eine der zentralen Praktiken der performativen Ästhetik des Alter(n)s, die die *Golden Gorkis* mit ihrem Regisseur weiterentwickeln.

11.4.5 Eigenzeit des Alterns. Rhythmuswechsel als Spielweisen der Commedia dell'arte

Die Kostüme der Darsteller*innen erinnern an die sogenannten *Zanni*, die Figuren der Commedia dell'arte aus dem 16. und 17. Jahrhundert, deren Wurzeln in der grotesken Lachkultur des mittelalterlichen Karnevals liegen.¹¹⁰ Ein *Arlecchino* und eine *Columbina* ist zu erkennen. Aus dem Figurenarsenal der *Vecchi*, dem Rollenfach der *reichen Alten* in dieser frühen Form der Stehgreifkomödie, scheint ein *Pantalone* vertreten zu sein und zwei

¹⁰⁸ EID Rosenberg.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Bachtin, Michail M.: »Die sprachliche Situation der Renaissance«, in: M. M. Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 7–24, S. 11.

oder drei *reiche alte Damen* aus der Oberschicht in Pelzjacke und langem Kleid scheinen mir auch auf diese Theatertradition zu verweisen.

Auch die lose Szenenfolge der Aufführung zitiert die Theatergattung der *Commedia dell'arte*, die im Wesentlichen von Improvisationen lebte und deren Dramaturgie nur als grobe Abfolge einzelner Szenen vorher festgelegt wurde.¹¹¹ In der *Commedia dell'arte* wurden Zitate aus klassischen Werken dazu genutzt, das Geschehen auf der Bühne zu konterkarieren. Im Zentrum dieser Kunstform standen jedoch Szenen, die von den Schauspieler*innen selbst entwickelt wurden. Diese Szenen speisten sich aus einem immer wieder variierten Handlungsrepertoire. Aufgrund dieses Stehgreif-Charakters, der eine politische Zensur erschwerte, gab die *Commedia dell'arte* Raum für Kritik an den herrschenden Verhältnissen.

Diese für die *Commedia dell'arte* charakteristischen Stehgreif-Spielweisen werden in *Ätsch Age!* insofern aufgegriffen, als sich die einzelnen Figuren in ihren jeweiligen Szenen gegenseitig kommentieren und damit die jeweilige Handlung auf der Bühne ironisieren. Durch die wiederkehrenden Verunsicherungen der zentralen Handlung von den Bühnenrändern aus, erscheinen die *Dramatis personae* als unzuverlässige Erzähler*innen¹¹² ihrer eigenen Alternsbiografie. Auch die Zuschauenden werden durch diese Spielweisen angehalten, die autobiografischen Performanzen des Alter(n)s auf der Bühne zu hinterfragen und so im besten Fall auch die eigenen Selbstverständlichkeiten des Biografierens auf den Prüfstand zu stellen.

Die Verunsicherungen beziehen sich insbesondere auf die Zeitlichkeit der Alternstopoi. Einzelne Figuren wie Leyla oder Ocker treiben die anderen auf der Bühne entweder zu mehr Tempo an oder stoppen sie in ihren jeweiligen Handlungen, indem sie »Nicht jetzt!« rufen. Durch diese Dynamisierungen und Verzögerungen des Tempos vom Bühnenrand aus erscheint die dramatische Handlungsabfolge wie aus dem Rhythmus gerissen. Diese exaltierten, abrupt beschleunigenden und wieder verharrenden Bewegungen verweisen auf die theatrale Tradition der *Commedia dell'arte*. Im Kontext der Alternsthematik wird durch diese Spielweisen auf die Eigenzeitlichkeit des biografischen Alterns hingewiesen: Es lässt sich nicht mechanisch und chronologisch messen. Stattdessen nehmen sich die *Golden Gorkis* – so das Programmheft – »die Freiheit, miteinander ihr eigenes Zeitmaß zu finden«¹¹³.

Ocker beschreibt diese andere zeitliche Dynamik im Gruppeninterview am Beispiel einer Szene, die er spielt: Er spreche in der gesamten Szene ständig vom »Aufbrechen«¹¹⁴, bleibe dabei aber bewegungslos in einer Badewanne liegen. Der Widerspruch von »Ich will nochmal mich verlaufen, aber ich laufe gar nicht«¹¹⁵ sei gewollt: Er zeigt die gegenläufige Dynamik, die aus einem regelmäßigen Rhythmus ausbricht, und von der diese Inszenierung vom biografischen Altern lebt. Biografisches Altern erscheint so als a-rhythmischer, widersprüchlicher und diskontinuierlicher Prozess. Die Forderung

111 Vgl. Krömer, Wolfram: Die italienische *Commedia dell'arte*, Darmstadt 1976.

112 Vgl. zum literaturwissenschaftlichen Begriff des *unreliable narrator*: Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

113 Maxim Gorki Theater: *Ätsch Age!* Programmheft, o.S.

114 GID *Golden Gorkis*.

115 Ebd.

nach biografischer Kohärenz aus der geragogischen Topik von Bildung als *biografisiertes Altern* wird auf diese Weise ironisch gebrochen.

Im Gruppeninterview verwenden mehrere der Biografiespieler*innen zur Charakterisierung dieser Alternskonzeption die Redewendung »mal so, mal so«. Johanna bringt das mit dem Zeithorizont ihres Lebens zusammen: »Manchmal fühle ich mich so, als denke ich, ich lebe ewig und manchmal fühle ich mich, als ob ich den heutigen Tag wusste, den willst du nicht mehr überstehen«¹¹⁶. Ocker beschreibt ein relationales Altersempfinden, das abhängig von seinen Gesprächspartner*innen und den jeweiligen Inhalten seines Denkens sei: »Das kommt ganz drauf an, worüber ich nachdenke, mit wem ich spreche. Wenn ich mit Marta spreche, fühle ich mich oft sehr jung, nämlich aus unserer Zeit«¹¹⁷. Wenn man – so wie sie – gemeinsam in einer Theatergruppe schon so lange Zeit, nämlich über ein Jahrzehnt, »zusammen das Älterwerden erlebe«, dann erlebe man das Altern als diskontinuierlich, »wie andere eben plötzlich, plötzlich, also später ist sozusagen plötzlich. Jetzt ist Johanna siebenundachtzig. Ich fasse es nicht. Das ist doch plötzlich«¹¹⁸. Es ist dieses Zeitmaß des subjektiven Zeiterlebens, das auch die diskontinuierliche Dynamik und den Rhythmus von *Ätsch Age!* hervorhebt, wodurch die Chrononormativität der Alternstopoi des *biografisierten Alterns* konterkariert und unterlaufen wird.¹¹⁹ Dieses Zeitempfinden läuft nicht nach dem regelmäßigen Uhrwerk einer chronologischen Alternskonzeption. Vielmehr fliegt die Zeit manchmal und ein anderes Mal dehnt sie sich. Diese Eigenzeit des Alterns wird auch durch die Suche nach dem richtigen Moment geprägt: Nicht umsonst steht der Ausruf »Nicht jetzt!«¹²⁰ am Ende des Stücks. Auf den *Kairos* muss man warten.

11.4.6 Die schöne »krumme« Gestalt des alten Leibes

Zur Ästhetik des Alterns, die die *Golden Gorkis* entwickeln und aufführen, zählt es, »vermeintliche Schwächen willkommen zu heißen« und »sich mit ›Gebrechen‹ und ›Hässlichkeiten‹ anzufreunden«¹²¹. Diese andere Ästhetik des Alterns wendet sich gegen ein herrschendes Schönheitsideal, das allein auf jugendliche, leistungsfähige und aufgerichtete Körper ausgerichtet ist, und setzt ihm die Inszenierung des »krummen«¹²² und gebeugten alten Körpers entgegen. Auch darin knüpfen sie an die Figuren der *Commedia dell'arte* an: Es ist der *karnevaleske Leib* des unbeherrschbaren Werdens und Vergehens, den Bachtin am Beispiel der Figuren der *Commedia dell'arte* in seiner Theorie von der Karnevalisierung der Literatur und des Grotesken beschreibt.¹²³ Ensemblemitglied Martha Hölter-Freier beschreibt in einem Radio-Interview, dass gerade die körperlichen Grenzen und Einschränkungen von ihnen als ältere Schauspieler*innen

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Ebd.

119 Vgl. hierzu auch die Analyse der Chronotopoi in Mayröckers Erzählung *Reise durch die Nacht* in Kapitel 7.2.3.

120 Golden Gorkis: *Ätsch Age*. Textbuch, S. 21

121 Maxim Gorki Theater: *Ätsch Age!* Programmheft, o.S.

122 GID Golden Gorkis.

123 Vgl. M.M. Bachtin: *Die groteske Gestalt des Leibes*.

ein elementarer Bestandteil ihrer Aufführungen sind: »Der Lernprozess ist eigentlich der, dass wir die Körperlichkeit zeigen wollen, obwohl sie so eingeschränkt ist: In ihrer Gebrechlichkeit, oder wenn man runtergeht auf den Fußboden und nicht wieder hochkommt, dass alles mitspielt.«¹²⁴ Im Gruppeninterview beschreibt Martha die neue Art der Altersästhetik, nach der die *Golden Gorkis* suchen, folgendermaßen: Menschen seien umso »spannender«, »je mehr Falten sie im Gesicht haben und je mehr Leben sich in ihnen widerspiegelt«:

»Weil man eigentlich sein Leben lang ein bisschen auf Jugend gepolt ist, und alle sich bemühen, noch jünger auszusehen und noch knackiger und sportlicher und so weiter. Und ich finde wirklich, die auch etwas gebrechlich sind und sich nicht mehr so glatt bewegen können, finde ich auch auf der Bühne viel interessanter«¹²⁵.

In *Ätsch Age!* sticht diese Ästhetik des Alters besonders in einer Szene hervor: Charly erzählt darin über den schweren Rolltreppenunfall, der die Skoliose ihres Rückens verursacht habe: »Also ich habe ja lange mit meinem Krummsein innerlich gehadert und bin immer krummer geworden [...]. Und inzwischen merke ich, gibt es mir – auch wenn ich mit dem Stock rumlaufe und meinem Köfferchen [...] – gibt es mir auch Freiheit«¹²⁶. Dabei trägt sie ein langes, elegantes Ballkleid, das am Rücken tief ausgeschnitten ist, so dass die Skoliose ins Rampenlicht gestellt wird und den Blick auf jeden einzelnen Wirbel der Rundung ihres schönen Rückens freigibt.

Leyla erinnert sich an den Moment ganz besonders, als Charly zu Beginn der Proben für *Ätsch Age!* zum Regisseur gesagt habe: »So wie ich aussehe, möchte ich ganz gerne mal ganz schön aussehen auf der Bühne«¹²⁷. Martha ergänzt das: »Also. Dass Schönheit etwas anderes ist. Die Charly braucht kein Brett im Kreuz. Die ist schön, obwohl sie – nein, *auch* wenn sie krumm ist, ist sie schön für mich«¹²⁸. Darum geht es in der Ästhetik des Alters, nach der die *Golden Gorkis* suchen: Dass wir »einen anderen Blick« bekommen, »für das, was in der Welt schön ist«¹²⁹. Es gehe darum, sich erst einmal selbst »mit dem Alter anzufreunden« und »sich selber mit einem Wohlwollen zu betrachten« und dann aber auch darum, diesen wohlwollenden Blick vor dem Publikum »auszustellen«¹³⁰, fasst Ocker zusammen.

124 Dietel, Bruno: Alt sein heißt aufbegehren: Die Golden Gorkis in »Ätsch Age«, Radio-Feature vom 07.10.2022, <https://www.inforadio.de/rubriken/kultur/beitraege/2022/10/alt-sein-heisst-auf-begehren--die-golden-gorkis-im--aetsch-age-.html> vom 09.11.2025.

125 GID Golden Gorkis.

126 Ebd.

127 Ebd.

128 Ebd.

129 Ebd.

130 Ebd.

11.4.7 Wie Marmelade oder ein persischer Teppich. Theatrales Biografieren als Impuls von Bildungsprozessen

Sich selbst »mit dem Alter anzufreunden«¹³¹, ein anderes Selbst-Bild vom alternden Ich zu entwickeln, das mehr Frei- und Spielräume eröffnet und einen wohlwollenden Blick auf sich selbst ermöglicht – ist das erklärte Bildungsideal der *Golden Gorkis*.

Leyla beschreibt im Gruppeninterview-Dramolett ihren Bildungsprozess, den sie in der gemeinsamen Theaterarbeit durchlaufen hat, mit noch detaillierteren Metaphern:

»Es war fast wie, man sagt Marmelade, zum Beispiel, wenn das länger bleibt oder saure Gurken oder so. Wenn das länger bleibt, wenn du es aufmachst. Persische Teppiche, sagt man auch, wenn man länger darauf gelaufen ist – das ist schöner. Das Theaterstück war für mich wie die Marmelade aufzumachen oder diesen Teppich betrachten«¹³².

Gleich dem Einkochen von Marmelade und sauren Gurken wurden in ihrem Erleben des Produktionsprozesses von *Ätsch Age!* von den *Golden Gorkis* das Süße und das Saure des Alters, all die scheinbaren Widersprüche, Ambivalenzen und Facetten des Alters *eingemacht*, *fermentiert* und im Stück *konserviert*.

Ihren eigenen ästhetischen Alter(n)sbildungsprozess im Kontext des theatralen Biografierens vergleicht Leyla mit der Ästhetik eines persischen Teppichs, der mit dem Alter und den Gebrauchsspuren, die sich auf ihm zeigen, immer schöner werde, weil sich im Teppich das gelebte Leben einwebe. Gleich einem persischen Teppich, der in persischen Familien anlässlich von wichtigen biografischen Übergängen, wie zum Beispiel der Geburt, dem Schulabschluss oder einer Hochzeit, geschenkt werde, so würden auch die *Golden Gorkis* dem Publikum und sich selbst »diese Erfahrungen, diesen Schatz« von unterschiedlichen Wahrnehmungen des Alter(n)s als Spiegel schenken: »Mich selber nochmal anders anzugucken, also das ist wie so ein Spiegel, in dem man sich sieht«¹³³, sagt Leyla im Gruppeninterview-Dramolett.

In diesem *Spiegel* wollen die *Golden Gorkis* sich selbst und anderen zeigen, wie stereotype Alterszuschreibungen unterlaufen werden können: »diese Klischeebilder von alten Menschen, die so grassieren – von denen wir auch nicht frei sind – die zu unterlaufen und zu zeigen, was ist eigentlich dahinter? Oder wie lebendig, vielschichtig kann Alter sein, wenn man es nicht nur als Hülle oder Formel oder so betrachtet!«¹³⁴

Das theatrale Biografieren als Transformation von Selbstbildern des Alter(n)s wird zum Spiegel, der nicht nur zur eigenen Selbstreflexion der Biografiespieler*innen dient, sondern von ihnen als generatives »Geschenk«¹³⁵ an die Zuschauenden weitergegeben wird.

Leyla kontextualisiert diese Form des bewussten Biografierens als Bildungsprozess mit den Konzepten von Doing und Undoing Age: »Bei dem Doing und Undoing Age habe ich jetzt das Gefühl, ich habe nicht mein Altsein, das ich auf der Bühne gezeigt habe,

131 Ebd.

132 Ebd.

133 Ebd.

134 Ebd.

135 Ebd.

nicht in die Hand anderer gegeben, die mich so sehen wollten, sondern ich habe mich entschieden, [...] so viel von mir zu geben, wie es mir selber gut tut [...].«¹³⁶

Der Bildungsprozess manifestiert sich auf der Bühne: als eine selbstbestimmte und selbstbewusste Form der Darstellung des alten und alternden Ichs – ein performativer Akt der Selbstermächtigung, der sich jedoch weit facettenreicher auffächert als die bivalente geragogische Topik von Bildung als biografisierten, emanzipierten und autonomen Alter, die ich in Teil B analysiert habe, es suggeriert.

Ron sieht seine Rolle als Spielleiter darin, in einer »oszillierenden Schwingung«¹³⁷ mit den Grenzen und Widerständen, aber vielleicht auch einem zu großen Wagemut der Spieler*innen in der biografischen Selbstentäußerung auf der Bühne umzugehen und sie darin zu begleiten. Er sieht seine Verantwortung einerseits darin, »dass eine Person im Nachhinein nicht denkt ›Scheiße, warum hab ich das gemacht?‹« und andererseits, darin, dass beim Publikum nicht der Eindruck einer »Freakshow«¹³⁸ entstehe. Das seien die »zwei Klippen«¹³⁹, auf die er als Theatergeragoge achte.

Responsiver Kommentar von Ron Rosenberg:

»In der Rolle als Spielleiter«... Wenn ich diesen Text wieder und wieder lese, fällt mir auf, dass diese Unterscheidung immer wichtiger wird für mich. Es ist dieser Spalt. Der Spalt in der Rolle zu sein. Zunächst fällt das gar nicht auf. Man ist, was man ist. Oder man ist, was man isst. Große Teller, kleine Teller. Aber dann kommt das Haar in die Suppe. Und es ist in der Suppe, das Haar. Und jetzt ist es keine Suppe mehr. Sondern eine Suppe mit Haar. Oder eben keine Suppe mehr im hergebrachten Sinne, sondern keine Suppe mehr. Und in der Rolle zu sein, das bedeutet für mich als Spielleiter, als Regisseur, als Person allgemein, zu verstehen, dass es immer Haare in der Suppe gibt. Feine Brüche zunächst, die dann immer größer werden. Und dann ist man auf einmal mehr in der Rolle als die Rolle. Und vielleicht ist man dann in der Rolle, mehr das Haar in der Suppe als die Rolle. Also vielleicht ist man die Regie-führende Person, die Person, die die Suppe verdirbt. Weil man ja nicht nur die Rolle ist, sondern immer gleichzeitig vieles mehr. Und das fällt mir auf. Jetzt beim wiederholten Lesen. Dass ich als Regisseur verstehen muss, welche Rolle ich im Prozesseinnehme. Manchmal befördere ich ihn durch mich, das bin ich aber nicht selbst, und manchmal verhindere ich ihn, den Prozess, und eben das bin auch nicht ich oder selbst. Und manchmal verändere ich den Prozess und auch das geschieht, ohne dass ich Zeit habe, links oder rechts zu sagen. Es ist eben in der Rolle der Person, die diese Rolle übernommen hat. Und jetzt zittere ich ein wenig, weil ich mich wie Picasso auseinandergenommen habe und doch viel lieber ein Gemälde von O'Keeffe wäre. Also im Flow.

Aber jetzt kommt ein weiterer Gedanke, der diesen Spalt heilt oder heiligt.

Und es ist abermals ein Blick in die asiatische Kultur, der hilft, also der Blick über den Osten hinaus. Das Kintsugi. Das Kintsugi und aus dieser Perspektive betrachte ich auch den Ansatz von uns und damit die Arbeit im Schatten von Brecht, das Kintsugi ist eine

136 Ebd.

137 EID Rosenberg.

138 Ebd.

139 Ebd.

traditionelle Reparaturmethode, mit der in die Brüche gegangene Porzellangefäße repariert werden. Anschließend werden die Reparaturspuren, also die Spalten zwischen den Bruchstücken, mit Gold bemalt um das Besondere am unganzen Ganzen herauszuarbeiten. In der Rolle zu sein und in den Spalt zu fallen, das bedeutet für mich, das Haar in der Suppe zu sein und nicht mehr so genau zu wissen, was man jetzt ist. Suppe, Haar, nicht-Suppe. Und eben indem ich diesen Bruch heile, indem ich ihn herausstelle, wird aus dem Ganzen stets ein Unganzes. Und als unganzen Ganzes kriert es einen Mehrwert, der natürlich nur entsteht, weil er gegen die Erwartung, dass das Ganze ganz sei, also vollendet, echt, bedeutsam, unbedingt – wie auch immer – als unganzen Ganzes in die Kunst zu gehen, das sehe ich eben – als Arbeit im Sinne der Verfremdung und der Veränderbarkeit im Prozess. Man muss das aushalten lernen. Dass es nichts gibt. Und dass oder was dieses Nichts will. Und man muss aushalten, dass niemand dieses Nichts will. Die Theater am allerwenigsten. Die Kunst geht nach Brot. Die müssen immer vorher wissen, was sie nachher vergessen haben. Aber es ist schön, wenn man das selber weiß. Aber man weiß es immer zu spät. Nur so sollte man es versuchen. Haar zu sein in der Suppe. Und dann weder das eine oder andere. Um dann weder das eine oder andere zu behaupten. Und wenn ich noch hinzufügen darf, um dem Spalt, der Ader, dem Bruch zu folgen, dem Lauf der Tränen, den Anläufen und Abwicklungen. Man kann es ja nicht wissen, wie die Äste wachsen, in die Sonne. Aber wir hoffen, dass die Kirschbäume blühen. Jedes Mal von Neuem.

Diesem Konzept des Biografierens auf der Bühne liegt eine Vorstellung kulturgeragogischer und ästhetischer Bildung zugrunde, die Ron Rosenberg im Interview folgendermaßen beschreibt: Es gehe darum, im Spiel zu einer biografischen »Wahrhaftigkeit« zu finden, die die Spieler*innen »immer schön«¹⁴⁰ mache. Das beinhalte auch die »Notwendigkeit«, im Prozess der Stückentwicklung und der Proben, gemeinsam die »Schichten abzutragen« und »abzuklopfen«, so dass die Spieler*innen auch zu »Dingen« vorstoßen, die sie erlebt haben und die sie geformt haben, zu denen sie aber »keinen Zugang« hätten oder die sie »nicht zugeben«¹⁴¹ wollten. Es geht also in dieser Form der performativen Theatergeragogik auch darum, Ereignisse des Lebens in Erinnerung zu rufen, die »unter der Geschichte oder der Lebensgeschichte oder [...] in der Sprache verschütt gegangen«¹⁴² sind.

In Kapitel 7 habe ich den bivalenten geragogischen Topoi des biografisierten Alters die schillernden narrativen Schreibweisen und Tropoi von Mayröckers Erzählung *Reise durch die Nacht* entgegengestellt. Bei den *Golden Gorkis* konnte ich nun nachvollziehen, welche Bildungsimpulse die facettenreichen Praktiken des Un/doing Biography in der theatergeragogischen Arbeit ganz konkret entfalten können: Diese Praktiken des Biografierens setzen – statt auf Kontinuität, Sequenzialität und Chrononormativität – vielmehr auf Vielstimmigkeit, Heterogenität und die Zeitsouveränität der erlebten Eigenzeit des Alter(n)s. Anders ausgedrückt: Sie können große Geschenke machen – wie einen persischen Teppich, einen Spiegel, saure Gurken und Marmelade.

140 EID Rosenberg.

141 Ebd.

142 Ebd.

Im Programmheft wird die gesamte Produktion von *Ätsch Age!* als ein Akt der »Ermächtigung«¹⁴³ charakterisiert. Denn – da sind sich die Golden Gorkis auch im Gruppeninterview einig –: »man muss schon was selber dazu tun, nicht dem Alter zu entsprechen, das die Gesellschaft von einem erwartet«¹⁴⁴. Es wundert mich am Ende überhaupt nicht mehr, dass die *Golden Gorkis* dem Interview-Dramolett, das sie mit mir *gespielt* haben, mit der deutlichen Regieanweisung »Jetzt kommen wir zum Schluss« selbst ein Ende setzen: »Ja, jetzt ist es gut.«¹⁴⁵

143 Maxim Gorki Theater: *Ätsch Age!* Programmheft.

144 GID Golden Gorkis.

145 Ebd.

12 Un/doing Beauty

Schönheit und AnMut in *Wunderschönes Welkfleisch* von der *OLDSCHOOL* am Schauspiel Köln

Wunderschönes Welkfleisch verspricht programmatisch der Titel einer Stückentwicklung der *OLDSCHOOL* am Schauspiel Köln, in der sich das Senior*innen-Ensemble mit Körper- und Schönheitsnormen im Alter auseinandersetzt. Das Stück wurde am 3. Februar 2022 unter der künstlerischen Leitung des Regisseurs, Theaterpädagogen und -geragogen David Vogel im Depot 2 des Schauspiels uraufgeführt.

Das im Jahr 2013 gegründete *OLDSCHOOL*-Ensemble¹ setzt sich im Kern aus insgesamt 25 Laien-Schauspieler*innen im Alter zwischen 60 und 91 Jahren zusammen. Beruflich sozialisiert in unterschiedlichen Arbeitsfeldern wie Sozialer Arbeit, Schule, Textilhandwerk, Kfz-Mechanik, Museumspädagogik und Fotografie haben einige der Ensemblemitglieder bereits in anderen Lebensphasen Erfahrungen im nicht-professionellen Theaterspielen gesammelt. So hat beispielsweise ein Ensemblemitglied früher ein Schultheater geleitet. Für viele ist das Theaterspielen jedoch Neuland. In *Wunderschönes Welkfleisch* spielten Freya Dietrich, Anne Kaute, Elisabeth Mick, Behshid Najafi, Monika Immekus, Jürgen Kempf, Horst Sommerfeld, Lily Schumacher, Gabriele Seiler-Seidler, Wolfgang Günther, Gisela Pflughaupt und Jane Dunker. Das Gruppeninterview habe ich mit Freya Dietrich, Monika Immekus, Horst Sommerfeld, Lily Schumacher, Gabriele Seiler-Seidler und Jane Dunker geführt.²

Die *OLDSCHOOL* wird seit 2019 von David Vogel geleitet. Seit 2022 teilt er sich die künstlerische Leitung mit der Choreografin und Theaterpädagogin Nina Mackenthun, die bereits bei *Wunderschönes Welkfleisch* als Choreografin mitgearbeitet hat.³ Die dramaturgische Begleitung der Stückentwicklung übernahm Dominika Široká. Die

1 Ab Sommer 2025 fusionierte das *OLDSCHOOL*-Ensemble mit der von A.TONAL.THEATER 2022 gegründeten BÜRGER:INNENBÜHNE KÖLN unter dem Namen »NEW TERRITORIES« zu einem neuen Ensemble. Meine Ausführungen beziehen sich jedoch nur auf das *OLDSCHOOL*-Ensemble am Schauspiel Köln.

2 Im Folgenden markiere ich Zitate aus dem Gruppeninterview mit GI *OLDSCHOOL*.

3 Vgl. Schauspiel Köln (Hg.), »*OLDSCHOOL*«, in: Theater.Stadt.Schule. Theaterpädagogische Angebote 2023/24., S. 8.

Produktionsassistentz lag bei Johanna Rummeny, die auch die Aktfotografien erstellt hat, die in der Inszenierung zum Einsatz kommen. Sie wird das Ensemble in späteren Produktionen als Dramaturgin begleiten. Das Expert*innen-Interview⁴ habe ich mit David Vogel, Nina Mackenthun und Johanna Rummeny geführt, die ihre je spezifischen Sichtweisen auf den Prozess der Stückentwicklung von *Wunderschönes Welkfleisch* und ihre theatergeragogische Arbeit mit dem Ensemble eingebracht haben.

Zusätzlich stütze ich mich im Folgenden auf das unveröffentlichte Textbuch der Stückentwicklung *Wunderschönes Welkfleisch*⁵, einen Aufführungsmitschnitt, den mir David Vogel zur Verfügung gestellt hat, sowie auf Veröffentlichungen und Internetseiten des Schauspiel Köln und mein Forschungstagebuch, in dem ich meine Focusing-Prozesse und den Felt Sense zur Aufführung dokumentiert habe.

Ich besuche die Aufführung gemeinsam mit der Bildwissenschaftlerin Sabine Kampmann. Von 2013 bis 2014 haben wir gemeinsam mit dem Literatur- und Medienwissenschaftler Thomas Küpper ein intergenerationelles partizipatives Forschungs- und Lehrprojekt über Alter(n)sbilder in Literatur, Kunst und Alltagskultur geleitet, dessen Ergebnisse in das Themenheft *Altern* der Zeitschrift *Querformat* eingeflossen sind.⁶ Auch damals ging es schon um die kunst- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schönheit, Altern und Ageing Trouble: Die Projektpartner*innen untersuchten in ihren Einzelstudien die »künstlerischen Strategien der Affirmation« und »Subversion von restriktiven Normierungen des Alters und des Alterns«⁷. Dabei ging es auch um Darstellungen des Schönheitshandelns älterer Menschen in Kunst und Kultur. Nun bin ich gespannt darauf, wie die *OLDSCHOOL* diese Thematik auf der Bühne verhandelt und welche neuen Facetten von Ageing Trouble ich kennenlernen werde. Wir wissen bereits, dass sich das Ensemble eingehend mit dem Diskurs über Schönheit und Altern auseinandergesetzt hat und dabei auch Sabine Kampmanns grundlegende Studie *Bilder des Alterns. Greise Körper in Kunst und visueller Kultur*⁸ rezipierte. Sabine gab ein Interview für das Spielzeit-Magazin des Schauspiel Köln, um das Stück im Diskurs und der Bildgeschichte von Schönheit im Alter zu kontextualisieren.⁹ Nach der abklingenden Covid-19-Pandemie stellte das Schauspiel Köln – unter der Intendanz von Stefan Bachmann – den Körper in den thematischen Mittelpunkt der Spielzeit 2021/2022. Die Uraufführung der Stückentwicklung der *OLDSCHOOL* ist ein essenzieller Bestandteil und Beitrag zum Themenschwerpunkt dieser Spielzeit und zählte mit 15 Aufführungen vor ausverkauftem Haus zu den Publikumsbeliebten. Insgesamt haben das Stück ca. 1.850 Zuschauer*innen gesehen.

4 Im Folgenden markiere ich Zitate aus dem Expert*innen-Interview mit *El OLDSCHOOL*.

5 Schauspiel Köln: Textbuch *Wunderschönes Welkfleisch*, Finale Fassung, Februar 2022.

6 Vgl. S. Kampmann/M. Haller/T. Küpper (Hg.), *Altern*.

7 Kampmann, Sabine/Haller, Miriam/Küpper, Thomas: »Altern – medial produziert«, in: S. Kampmann/M. Haller/T. Küpper (Hg.), *Altern*, S. 7–11, S. 10, <https://doi.org/10.14361/quer-2014-0102>.

8 S. Kampmann: *Bilder des Alterns*.

9 Kampmann, Sabine: »Der weiße Fleck. Ein Interview mit Sabine Kampmann«, geführt von Dominika Široká, in: Schauspiel Köln (Hg.), *Körper. Magazin* Nr. 01, Spielzeit 2021/22, Köln 2021, S. 20–23, https://www.schauspiel.koeln/download/3367/web_mago1_koerper_2021.pdf vom 19.05.2025.

12.1 Spüren: Ageing Trouble als anMutiger Balanceakt: Zwischen Körperscham und zärtlich geteilter Zartheit alternder Körper

»Wenn ich der Aufführung von *Wunderschönes Welkfleisch* leiblich nachspüre, spüre ich etwas Zartes, das meinen Oberkörper umhüllt. Es fühlt sich an, wie ein Lufthauch, der meine Oberarme streift, oder ein zartes Streicheln – als ob mich etwas Seidiges berühren würde.

Eine Szene aus dem Stück kommt vor mein inneres Auge: In ihr sitzt das gesamte Ensemble eng nebeneinander auf einem der weiß erleuchteten Podeste auf der Bühne, gewandet in rosa- und fleischfarbene Lingerie: keine Reizwäsche, so wie man sie kennt, sondern zarte Stoffgebilde und Dessous aus Seide und Spitze, die jedoch in den seltsamsten Formen geschneidert sind und mit Ausbuchtungen, Dellen und Wellen an Körperstellen überraschen, wo man sie nicht vermuten würde. Neue Körperbilder. Andere Körperbilder. Die Spieler*innen streicheln sich in dieser Szene gegenseitig in einer besonderen Zartheit. Sie erkunden in einer so anrührend gespielten Neugierde die Körperteile des jeweils nächstsitzenden Ensemblemitglieds, dass ich in der Erinnerung daran immer noch berührt bin: Da ist etwas Wehmütiges, Trauriges in der Herzgegend und gleichzeitig keimt dahinter etwas Zartes und Hoffnungsfrohes in mir auf, etwas leise Freudiges.

Wenn ich meinen leibkörperlichen Empfindungen dazu Raum gebe und ihnen genauer nachspüre, breitet sich dieses Zart-Freudige im gesamten Brust- und Bauchraum aus. Gleichzeitig spüre ich ein feines, kleines Kribbeln. Es rieselt über meine Haut von den Ober- herunter zu den Unterarmen. Ich versuche, es den Spieler*innen nachzutun und streichele meinen Unterarm, versuche, mit geschlossenen Augen eine feine Falte an meinem Handgelenk zu erkunden, sie mit den Fingern nachzuzeichnen, ihr nachzuspüren.

Ich denke, dass sich meine Haut zarter anfühlt als früher, und erinnere mich, dass das eine der Figuren auf der Bühne auch über ihre Haut sagte: Meine Haut ist mit dem Alter zarter geworden. Es fühlt sich angenehm an: schön, gut. Aber wie genau fühlt sich dieses Schöne und Gute an? Was ist schön und gut daran? Die Härchen an den Armen richten sich auf. Das Wort ›Sensibilität‹ ploppt auf. Mich dem eigenen Körper, seinen Veränderungen, seinem Altern sensibel zuwenden: Zart, spürsinnig, spielerisch, wohlwollend und gleichzeitig neugierig, zupackend, lustig und lustvoll – das ist das Gute und Schöne daran.

Doch schon melden sich kritische Stimmen in mir. Ich mache die Augen auf und schüttele meinen Oberarm, beobachte das Nachwippen und -schwingen des Fleisches, spanne die Muskeln an: *noch* kein *Welkfleisch*, denke ich, aber *Winkefleisch* ist das schon. Mir fallen Yogaübungen ein, die dem Oberarm wieder zu Festigkeit und Straffheit verhelfen sollen. Eine kritische Stimme in mir mahnt: ›Du solltest öfter zum Yoga gehen!‹ Und: ›Du hast mindestens fünf Kilo zu viel auf den Hüften!‹ Es wird eng in meiner Brust. Diese kritische Stimme ist mir vertraut. Ich kenne sie seit meiner Jugend. Was befürchtet sie? Worum geht es ihr? Dazugehören. Keine kritisch musternden Blicke von anderen abbekommen. Gefallen wollen. Gemocht, ja begehrt werden wollen und gleichzeitig davon unabhängig sein wollen – vom Blick der anderen. Das alles schwingt mit. Auch Gesundheit – du willst doch gesund älter werden! Disziplin. Reiß Dich zusammen! Andere können das doch auch. Kann ich das schreiben? Ah, da ist etwas, was sich schämt. Puh, ein Balanceakt. Und es soll doch alles mühelos erscheinen. Ohne Anstrengung. Ich beginne zu ahnen, wie schwer es sein mag, das

eigene Körperschönheitsempfinden, das eigene Schönheitshandeln auf die Bühne zu bringen. Das braucht Mut. Ich atme durch. Ich denke: Im Wort Anmut steckt Mut. An/Mut.

Ich erinnere eine weitere Szene: Im Stück wird von den Sauna- und Hamam-Ritualen früherer Zeiten berichtet. Ich erinnere mich an die Damensauna, die ich mit einer Freundin in den 1990er Jahren regelmäßig besuchte. Wir waren dort damals meist die jüngsten. Wie die Saunabesitzerin einer Gruppe von geschätzt fünfzig- bis siebzيجjährigen Frauen, die sich dort regelmäßig am Donnerstag traf, in handfestem Kölsch zurief: »Marianne, heute für dich aber nur den Salatteller« – und sich die Damen (Marianne eingeschlossen) darüber schier ausschütten wollten vor Lachen. Mir erscheint dieses erdige Lachen noch heute als ein wohlwollendes, geteiltes Lachen über die Pfunde ihrer Körper, die ihnen allen wohl irgendwie zu viel erschienen, die sie aber doch nicht ernsthaft loswerden wollten. Jedenfalls hat keine der Frauen in meiner Erinnerung in der Gaststube der Sauna jemals nur den kleinen Salatteller gegessen. Ich erinnere mich, wie sich die älteren Frauen gegenseitig den Rücken abrubbelten, sich eincremten und Gesichtsmasken auflegten. Irgendwann einmal Teil von einem solchen Damensaunaklübchen zu werden, erschien mir als begehrenswert.

Inzwischen hat die Sauna längst zugemacht. Wahrscheinlich musste sie der Übermacht sündhaft teurer Saunaparadiese und Wellnesstempel weichen, die die alten Volksbäder verdrängt und sich in ihren alten Gemäuern breit gemacht haben.

Eine weitere Erinnerung ploppt auf: Ich sitze auf dem Boden in einem Frauen-Hamam in Marokko. Zwei Frauen, die neben mir auf dem Boden sitzen und sich aus Plastikemern Wasser über den Körper gießen, bieten mir Mandarinen zum Essen an. Auch wenn wir keine gemeinsame Sprache fanden, genießen wir gemeinsam den Geschmack und Geruch der Mandarinen, der sich mit dem warmen Dampf im gesamten Raum ausbreitete. Ich sollte ihr Haarwaschmittel ausprobieren. Eine junge Frau bat mich, auch ihre Haare damit zu waschen. Wir konnten nicht miteinander sprechen, aber gemeinsam lachen und gegenseitig unsere Körper pflegen – das konnten wir. Dieses Gefühl der Verbundenheit spüre ich in der Gegend um den Solarplexus. Dort wird es warm: so als ob eine Sonne von dort aus in meinen gesamten Körper strahlt. Mein Oberkörper richtet sich auf. Die Schulterblätter sinken und mein Kopf hebt sich. Ich lächle und fühle, wie mich etwas Starkes – ein starkes Band – ganz zart und gleichzeitig fest mit den Frauen in der Sauna und dem Hamam verbindet. Lerne ich in dieser OLDSCHOOL, dass Ageing Trouble auch heißen kann, meinen alternden Körper als geselligen Körper zu erfahren?

Wenn ich in mir nachspüre, welche Bewegung oder Geste ich der OLDSCHOOL in Resonanz auf ihr Stück gern zurückgeben möchte, so taucht eine Geste vor meinem inneren Auge auf: Ich erinnere mich genau an die unerschrockene und exakte Bewegung, mit der sich Lily auf der Bühne pantomimisch ein Haar am Kinn auszupft. Diese Bewegung geht mir nicht aus dem Sinn. Mir erscheint sie in ihrer energischen Geradlinigkeit gleichzeitig mutig und anmutig. Ich versuche, die Bewegung nachzuahmen. Das Bild vom jugendlichen Dornauszieher kommt in mir auf, der in der Tradition der ästhetischen Theorie und der Theatertheorie spätestens seit Kleists Aufsatz über das Marionettentheater als Inbegriff von Anmut gilt. Als diesem jungen Dornauszieher gesagt wird, dass seine Haltung anmutig sei, kann er sie nicht mehr in gleicher Anmut wiederholen. Anmut ist etwas Fragiles. Kann

man Anmut spielen, bewusst wiederholen, inszenieren – oder ist sie damit bereits verwirkt? Etwas Wehmütiges, Kratziges schnürt meine Kehle zu: Ich schlucke und atme durch.

Darum geht es: Um eine performative ästhetische Alter(n)sbildung, die einen Raum öffnet und eine Zeit, in der die Anmut dieser alten Haarauszieherin erlebt, wahrgenommen und genossen werden kann – und das heißt, dass sie immer auch scheitern kann. Anmut kann leicht kippen. Den ageistischen Ballast der Jahrhunderte in seinen Geltungsansprüchen und Selbstverständlichkeiten einzuklammern – und sei es nur für einen einzigen flüchtigen Moment – braucht Mut. Vielleicht sogar Über/Mut zum Scheitern, zum Straucheln und zum Kippen. Genau darin kann An/Mut gewonnen werden.«¹⁰

Responsiver Kommentar von David Vogel:

Sie hatte tatsächlich eine Pinzette, mit der sie die Haare auszupfte: Es war ein performativer Akt. Die Spielerinnen erzählten mir einmal, dass sie sich für die Vorstellungen die Haare immer wachsen ließen, damit sie tatsächlich etwas zum Zupfen haben.

12.2 Kontextualisieren: Alter(n)stopoi in *Wunderschönes Welkfleisch* und seinen Intertexten

Das Stück folgt der klassischen dramatischen Struktur des Dreiakters: Die Akte sind mit *Erster Teil: Konstruktion*, *Zweiter Teil: Biografie* und *Dritter Teil: Dekonstruktion* übertitelt. Dabei näherte sich die Stückentwicklung ihrem zentralen Gegenstand – der Schönheit im Alter – ähnlich einer wissenschaftlichen Recherche: Eine Hypothese wird aufgestellt. Aus ihr leitet sich die Fragestellung ab. Es folgt eine historische Einordnung der Topoi im Diskurs über Altersschönheit und eine Untersuchung der aktuellen autobiografischen Relevanz des Themas für die beteiligten Spieler*innen. Aufbauend auf den Ergebnissen werden in dekonstruktivistischer Herangehensweise Szenarien entwickelt, mit denen die traditionellen Topoi zur Altersschönheit in ihrem Geltungsanspruch eingeklammert werden. Diese historisch gewachsenen Topoi der Altersklage und Altersschelte¹¹ werden im Stück zitiert, aber gleichzeitig sowohl in synchroner als auch in diachroner Perspektive immer wieder umcodiert und überblendet. Das Stück bringt auf diese Weise die Geschichte einer Alterstopik auf die Bühne, die älteren Körpern seit der Antike Schönheit und Anmut abspricht. Ziel des theatergeragogischen Projekts ist es, diese wirkmächtige Topik aufzuzeigen und sie nach Möglichkeit zu dekonstruieren und performativ zu resignifizieren.

Das Stück erinnert in seinem Aufbau an eine wissenschaftliche Arbeit. Laut Programmankündigung geht das Stück von folgender Hypothese aus: »Spätestens seit der Antike ist Schönheit in der abendländischen Kultur unweigerlich mit Jugendlichkeit verbunden. Ältere Menschen hingegen werden für ihr Aussehen oft entwertet und

10 Forschungstagebuch.

11 Vgl. hierzu Kapitel 5.

unsichtbar gemacht. Doch diese Norm beginnt langsam zu bröckeln«¹². Die Infragestellung dieser Norm werde daran deutlich, dass es immer mehr erfolgreiche ältere Models auf den Laufstegen und Granfluencer*innen in den Sozialen Medien gebe.¹³

Aus dieser Hypothese wird die zentrale Fragestellung des Stückes abgeleitet: »Wie steht es also wirklich um die Akzeptanz alter(nder) Körper?«¹⁴ Zur Beantwortung setzt sich die *OLDSCHOOL* – so die Programmankündigung weiter – mit »eigenen Alterungsprozessen auseinander und bringt persönliche (Körper)-Geschichten auf die Bühne«¹⁵. Dazu werden weitere Fragen aufgefächert: »Was erzählt der Blick in den Spiegel? Welche Ereignisse haben sich über die Jahre in die Haut eingeschrieben? Wer würde ein Bad im Jungbrunnen nehmen? Und ist der Blick auf gesellschaftliche Schönheitsideale verhandelbar?«¹⁶

Der erste Akt rekonstruiert die lange Tradition abwertender Urteile gegenüber dem alten Körper, indem Zitate aus dem antiken Altersdiskurs – zum Beispiel aus Ovids *Metamorphosen* über die Figur des Adonis – mit Audioaufnahmen autobiografischer Selbstaussagen der Spieler*innen über ihre Assoziationen zu Schönheit und Alter zu einer Collage miteinander verwoben werden. In den Audioeinspielungen wird die antike Position bestätigt, dass es keine Altersschönheit gebe: »Ich gehe davon aus, das ist die erste Empfindung, dass es im Alter keine offensichtliche Schönheit gibt. Das Absterben, das Zurückgehen von Materie, von Substanz in jeder Hinsicht, kann überhaupt nicht schön sein.«¹⁷ Die in antike Gewänder gekleideten Spieler*innen nehmen zu diesen verbalen Positionen körperliche Haltungen ein, die antiken Statuen gleichen. Sie setzen damit einen performativen Kontrapunkt zum dramatischen Text – als ob sie der Geschichte der antiken Plastik ein Kapitel hinzufügen wollten: Durch ihre eigenen Altersskulpturen erweitern sie den antiken Skulpturenkanon mit seinem allein auf Jugendlichkeit ausgerichteten Schönheitsideal.

In der nächsten Szene folgt – ein Sprung zum allgegenwärtig praktizierten Ageismus – ein *Publikumsflirt*, in dem die Spieler*innen Blickkontakt mit dem Publikum aufnehmen und einzelnen Zuschauer*innen ageistische, d.h. vermeintliche Komplimente zurufen: »Für Dein Alter siehst Du aber gut aus« oder »Du hast Dich aber gut gehalten«¹⁸. Daraufhin wird die Audio-Collage mit autobiografischen Zitaten der Spieler*innen über ihre Einstellungen zur Schönheit im Alter fortgesetzt. Die Zitate repräsentieren zwar eine Bandbreite von unterschiedlichen Ansichten der Spieler*innen zur körperlichen Schönheit im Alter sowie zu unterschiedlichen Praktiken des Schönheitshandelns, aber abwertende oder zumindest ambivalente Einschätzungen hinsichtlich der eigenen körperlichen Schönheit sind in der Überzahl. In der nächsten Szene kommt es zu einem Wettstreit zwischen zwei Spieler*innen, die Passagen

12 Schauspiel Köln: Wunderschönes Welkfleisch, <https://www.schauspiel.koeln/archiv/archiv-produktionen/w/wunderschoenes-welkfleisch/> vom 19.05.2025. Nach dem Intendantenwechsel am Schauspiel Köln ist diese Seite leider nicht mehr verfügbar.

13 Vgl. ebd.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Schauspiel Köln: Textbuch Wunderschönes Welkfleisch, Finale Fassung, Februar 2022, S. 3.

18 Ebd., S. 5.

über Narcissus aus Ovids *Metamorphosen* zitieren. Dabei werden sie aber von den anderen unterbrochen, die – über imaginäre spiegelnde Wasseroberflächen gebeugt – immer lauter werdend eine *Inventur* ihrer eigenen Alterserscheinungen abhalten: »Warzen, Altersflecken, Graue Haare, weiße Haare, Haarausfall, Haare auf dem Rücken, Damenbart«¹⁹. Eine Rezitatorin gibt schließlich auf und stimmt in die Inventur mit ein.

Der zweite Akt mit dem Titel *Biografie* beginnt mit einer Szene über den Jungbrunnen als mythologisches Symbol für die Sehnsucht nach ewiger Jugend. Ähnlich wie die antiken Skulpturen wird auch das Motiv des Jungbrunnens mit autobiografischen Episoden der Protagonist*innen verschränkt: Sie reflektieren ihre persönlichen Erlebnisse in Saunen und Bädern. Dazu zählen Erfahrungen von intergenerationeller Gemeinschaft, aber auch Erinnerungen an die eigene Abscheu gegenüber älteren Körpern in der Jugend. Die antiken Kostüme aus dem ersten Akt weichen moderner Bademode. In Bademäntel gehüllt, lauschen Spieler*innen wie Publikum einer Audio-Collage über die Altersverteilung der professionellen Schauspieler*innen am Schauspiel Köln, die die Marginalisierung älterer Schauspieler*innen aufzeigt. Während sich die Spieler*innen in den hinteren Bühnenraum zurückziehen, folgen weitere Audio-Einspielungen mit kritischen Perspektiven auf die gesellschaftliche Unsichtbarkeit und mangelnde Wertschätzung älterer Menschen.

Die nächste Szene verhandelt die beharrliche Kontinuität des Vanitas-Motivs und verschränkt dazu Zitate aus Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* von 1890 mit Zitaten aus dem 1992 erschienenen Song *Creep* der britischen Band Radiohead. Danach schließen Szenen zu unterschiedlichen Praktiken des Schönheitshandelns an: Einschätzungen und Haltungen zum Haarefärben, zur Rasur und Enthaarung des Gesichts, gefolgt von einer Szene über Eingriffe wie Oberlidstraffung und Botoxspritzen. In der Szene *Die Brust ist ab* wird der autobiografische Umgang mit einer Brustoperation, der sich eine der Spielerinnen unterziehen musste, thematisiert. Während die erste Spielerin mit dem Text »Die Brust ist ab« einsetzt und ein auf Seidenstoff gedrucktes Aktfoto, das eine weibliche Brustpartie nach einer Mastektomie zeigt, vor ihren Oberkörper hält, greifen andere Spielerinnen den autobiografischen Text auf und sprechen ihn weiter.²⁰

Im dritten Akt mit dem Titel *Dekonstruktion – Wäsche* transformieren sich die Sichtweisen auf Altersschönheit. Er wird eingeleitet durch das Solo einer Protagonistin, die eine Ode an ihren Hallux Valgus halb spricht, halb auf die Hallelujah-Melodie aus Georg Friedrich Händels *Messiah-Oratorium* singt:

»Wie die Sonne aus dem Meer
hebt sich dein stolzes Haupt
kugelrund
aus meinem Fußgewölbe
Du rot glänzender Edelstein
Krönst meinen Fuß:
Hallo Hallux.

19 Ebd.

20 Vgl. ebd., S. 27.

Hallo Hallux,
hallo Hallux, hallo Ha-ha-ha-lux«²¹

Danach beginnt eine Szene mit dem Titel *Wäschetransformation*: Alle Spieler*innen ziehen ihre Morgenmäntel aus und präsentieren ein darunterliegendes neues Kostüm, das aus seidenen, zumeist fleischfarbenen, zarten Wäscheteilen in den unterschiedlichsten Formen besteht. Die Spieler*innen ziehen sich weitere Wäscheteile über den Körper: Dabei werden Büstenhalter zu Hüten, Unterhemden zu Hosen. Neue Körperformen bilden sich heraus – mit ungewöhnlichen Ausbuchtungen, Dellen und Wellen. Die Spieler*innen rücken auf einem Podest in der Mitte der Bühne zusammen und beginnen, zart und neugierig ihre Körper zu erkunden. Dabei scheinen die Körper der Spieler*innen ineinander überzugehen und sich zu einem einzigen großen »Wäsche-Organismus«²² zu transformieren. Zugleich werden Audiozitate von ihnen eingespielt, die eine positive Selbstwahrnehmung von Alterserscheinungen zum Ausdruck bringen: Eine Spielerin schätzt die Zartheit ihrer älteren Haut. Eine andere betont die widerständige Freude darüber, eben nicht dem gängigen Schönheitsideal zu entsprechen. Eine andere wirft einen wohlwollenden Blick auf ihre Rundungen, die sie an die Venus von Willendorf erinnern. Ein Spieler erklärt, wie stolz er auf die im Leben erworbenen Falten sei. Ein anderer erfreut sich verwundert an dem Begehren, das der jüngere Partner seinem alten Körper entgegenbringt. In der nächsten Szene lassen die Spieler*innen ihre Körper wackeln und zittern: Sie präsentieren und zelebrieren ihre Alterserscheinungen im Rhythmus der Musik. Das Stück endet mit einem letzten Balanceakt: Die Spieler*innen versuchen, auf einem Bein balancierend, ihr Gleichgewicht in der Yoga-Position des Baumes zu halten – während eine Spielerin ein letztes Zitat über den Tod des Narcissus aus Ovids *Metamorphosen* rezitiert.

In jedem der drei Akte gibt es unter der Überschrift *Alter forscht* einen parabatischen Einschub, der den Blick auf die Geschichte des wissenschaftlichen Diskurses über Altersschönheit lenkt. Parabasen dienen im Drama dazu, die Grenze zwischen dem »internen« und dem »externen Kommunikationssystem«²³ zu reflektieren und gleichzeitig den semiotischen Raum auf der Bühne hin zur gesellschaftlichen Realität zu öffnen. Im ersten Akt referieren Darsteller*innen Textpassagen aus Simone de Beauvoirs *Das Alter*²⁴, im zweiten Akt aus Susan Sontags *The Double Standard of Aging*²⁵ und im dritten Akt aus Elisabeth Lechners Manifest *Riot, don't diet!*²⁶. Alle drei Texte kritisieren vor ihrem jeweiligen historischen Hintergrund Formen von sozialer Ausgrenzung und Abwertung, die alten Körpern und insbesondere den Körpern älterer Frauen* bis heute entgegenschlagen. Im dritten Akt kulminiert die Kritik am aktuell herrschenden Ageismus, indem mit Zita-

21 Ebd., S. 31.

22 Ebd., S. 32.

23 Mit dem Begriff der Parabase werden metatheatralische Effekte wie das Spiel im Spiel bezeichnet; vgl. Ishida, Yuichi: »Dramaturgie und Theatertheorie im Spiegel der modernen Logik und Linguistik«, in: Forum modernes Theater 9/2 (1994). S. 115–125.

24 S. de Beauvoir: *Das Alter*.

25 S. Sontag: *The Double Standard of Aging*.

26 Lechner, Elisabeth: *Riot, don't diet! Aufstand der widerspenstigen Körper*, Wien 2022.

ten aus Elisabeth Lechners Manifest der Aufstand der *widerspenstigen Körper* ausgerufen wird:

»In den neoliberalen Leistungsgesellschaften der reichen Industrienationen, sind Schönheit und Attraktivität kein glücklicher Zufall. Ganz im Gegenteil: Wer nicht schön genug ist, hat das als persönliches Versagen zu interpretieren. Er*sie hat nicht hart genug am zu optimierenden »unternehmerischen Selbst« gearbeitet. Der eigene Körper wird zum Projekt und zur lebenslangen Baustelle, er wird immer wieder aufs Neue produziert. [...] Wann ist es Zeit für eine Schönheitsrevolution, einen Aufstand der widerspenstigen Körper? [...] Werden wir und mit »wir« meine ich vor allem ältere Menschen, Frauen, queere Menschen, Schwarze Menschen und People of Color, Menschen mit Behinderungen und alle Marginalisierten nicht immer noch vorwiegend über unser Äußeres definiert? [...] Wie können wir Schönheit wieder politisch denken? [...] Was hält uns davon ab, eine Kultur der oberflächlichen Bewertung zu verwandeln in eine Kultur des solidarischen Miteinanders?«²⁷

Im Folgenden erläutere ich die lange kulturgeragogische Diskursgeschichte, die die *OLDSCHOOL* mit ihrem Stück versucht zu dekonstruieren.

12.2.1 Kulturgeragogische Alter(n)stopik. Vom antiken ästhetischen Bildungs- und Erziehungsideal der *Kalokagathia* zum *Dis/Graceful Ageing*

Mit den Verweisen auf das antike Schönheitsideal gräbt die *OLDSCHOOL* nach den Wurzeln der abendländischen Geringschätzung des alten Körpers, die eng mit der Geschichte des geragogischen Diskurses verknüpft ist. Diese diskursarchäologische Spur will ich im Folgenden vertiefen, damit deutlich wird, welche lange Topik- und Diskursgeschichte in der Stückentwicklung *Wunderschönes Welkfleisch* verhandelt und performativ resignifiziert wird – und was das mit dem kulturgeragogischen Diskurs zu tun hat.

Sabine Kampmann zeigt in ihrer – von der *OLDSCHOOL* rezipierten – Bildgeschichte der *Greisen Körper in Kunst und Kultur* am Beispiel antiker Plastiken auf, wie die bis heute vorherrschenden »weitgehend negative[n] Empfindungen gegenüber alternden Körpern«²⁸ auf die lange Geschichte und Wirkungsmacht des antiken Erziehungsideals der *Kalokagathia* zurückweisen.

Die *Kalokagathia* ist ein klassisches platonisches Erziehungsideal, das auf die harmonische Einheit von körperlicher Vortrefflichkeit, moralischer Tugend sowie ästhetischer und intellektueller Bildung zielt.²⁹ Körperliche Schönheit, ein tugendhafter Charakter und die Fähigkeit zur rationalen Einsicht sollten so ausgebildet werden, dass sie zum harmonischen Ganzen einer Person verschmelzen, die sowohl äußerlich ansprechend als auch innerlich tugendhaft ist. Ästhetisches und Ethisches, das Schöne und Gute wurden als Einheit aufgefasst. Die *Kalokagathia* war zentraler Bestandteil

27 Schauspiel Köln: Textbuch *Wunderschönes Welkfleisch*, S. 33; E. Lechner: *Riot, don't diet!*, S. 6.

28 S. Kampmann: *Bilder des Alterns*, S. 29.

29 Vgl. zur Begriffsgeschichte: Horn, Christoph: »Kalokagathie«, in: Otto Depenheuer (Hg.), *Staat und Schönheit*, Wiesbaden 2005, https://doi.org/10.1007/978-3-322-80792-2_2.

der Paideia, der antiken Knabenerziehung, und beinhaltete die Ausbildung sowohl körperlicher als auch geistiger Fähigkeiten und Tugenden. Mit diesem Ideal wurde der ästhetischen Erziehung im antiken Griechenland eine zentrale Funktion in der gleichrangigen Ausbildung von Körper und Geist zugesprochen, um den »freien Bürger« zu »politisch-moralischer Vollkommenheit«³⁰ zu führen. Dabei wurde der Praxis der Mimesis eine große Bedeutung zugeschrieben: Man ging davon aus, dass in der Erziehung »nur Schönes zur Nachahmung gebracht werde [dürfe], da alles, was Menschen früh und intensiv aufnehmen, zur zweiten Natur«³¹ werde. Es ging jedoch nicht um eine freie ästhetische Entfaltung um ihrer selbst willen, sondern vielmehr um die Erziehung zum Athener Staatsbürger.³² Ausdekliniert wurde das Ideal in philosophischen und historiografischen Schriften; es wurde in sportlichen Wettkämpfen im Stadion ebenso wie im antiken Theater aufgeführt und in der klassisch-griechischen Plastik in Stein gemeißelt. Was an der Idee der Kalokagathia immer noch fasziniert, ist das ganzheitliche Verständnis von Erziehung. In geragogischer Hinsicht hatte das antike Ideal jedoch fatale Folgen. Die Skulpturen zeigten nämlich die anzustrebende sittliche Vorbildlichkeit und körperliche Schönheit stets am jungen, zeitlosen Körper eines »vornehmen, freien Menschen, der anders als die Sklaven und kleinen Leute durch Genuss und Wohlleben seinen Geist verfeinern und seinen Körper pflegen konnte«³³.

Diejenigen Plastiken hingegen, die zum Zwecke der Abschreckung vom Ideal abweichende Körper zeigten, stellten zumeist alte Körper dar. Wurde das Idealbild des Schönen, Guten und Tugendhaften in der altgriechischen Plastik mit Darstellungen von Jugend verbunden, so wurde im Umkehrschluss der alte Körper überwiegend nicht nur als hässlich, sondern auch als moralisch verwerflich gezeigt.³⁴ Das antike Theater brachte diese negative Geragogik auf die Bühne, wie zum Beispiel in Aristophanes' antiker Komödie *Die Wespen*, in der der alte Körper verspottet und sinnliches Begehren im Alter als unmoralisch getadelt wird.³⁵

Dieses ästhetische Erziehungsideal, das die gleichzeitige Ausbildung von körperlicher Schönheit und sittlicher Vorbildlichkeit allein am jugendlichen Körper zeigte, entwickelte sich im 18. Jahrhundert im Zuge der damaligen Antikenbegeisterung in Deutschland zu einer nahezu »unhinterfragten Kategorie«³⁶. Der alte Körper galt als abstoßend. Im Zuge des Aufkommens der Pathognomik in dieser Zeit wurde jedoch zunehmend zumindest dem alten Gesicht auch Schönheit und Anmut zugesprochen.³⁷

30 S. Kampmann: Bilder des Alterns, S. 29; vgl. hierzu auch Zanker, Paul: Die trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten, Frankfurt a.M. 1989., S. 18.

31 Klepacki, Leopold/Zirfas, Jörg: »Die Geschichte der Ästhetischen Bildung«, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE (2013/2012), S. 2, <https://doi.org/10.25529/92552.100>.

32 Vgl. ebd.

33 S. Kampmann: Bilder des Alterns, S. 30.

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. Aristophanes: »Die Wespen« (422 v. Chr. uraufgeführt), in: Jürgen Werner/Walter Hofmann (Hg.), Aristophanes. Komödien in zwei Bänden, Bd. 1, Weimar 1963.

36 S. Kampmann: Der weiße Fleck.

37 Vgl. hierzu ausführlich Kampmann, Sabine: »Greise Gesichter. Das Antlitz des Alters«, in: Sabine Kampmann, Bilder des Alterns, S. 117–146, <https://doi.org/10.5771/9783496030232-117>.

Hier nimmt Friedrich Schillers Schrift *Über Anmut und Würde*³⁸ eine zentrale Stellung ein, die für die Geschichte der kulturellen Bildung bis heute bedeutsam ist. Unter Anmut fasst Friedrich Schiller ästhetische Phänomene, in denen Charakterschönheit als Freiheit der *schönen Seele* in zwangloser Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit sinnlich erfahrbar wird. Zu diesen ästhetischen Phänomenen zählt er den Charakterkopf eines besonders *schön und gut* gebildeten alten Menschen:

»Ein reger Geist verschafft [sic!] sich auf alle körperlichen Bewegungen Einfluß, und kommt zuletzt mittelbar dahin, auch selbst die festen Formen der Natur, die dem Willen unerreichbar sind, durch die Macht des sympathetischen Spiels zu verändern. An einem solchen Menschen wird endlich alles Charakterzug, wie wir an manchen Köpfen finden, die ein langes Leben, außerordentliche Schicksale und ein thätiger Geist völlig durchgearbeitet haben. Der plastischen Natur gehört an solchen Formen nur das Generische, die ganze Individualität der Ausführung aber der Person an; daher sagt man sehr richtig, daß an einer solchen Gestalt alles Seele sey.«³⁹

Anmut ist für Schiller eine prozessuale und – heute würde man sagen – performativ zum Ausdruck gebrachte Schönheit der Seele: eine Schönheit in Bewegung, die sich mit der Zeit in den Zügen des alten Gesichts niederschlägt. Anmut ist eine Schönheit, die vom Subjekt selbst hervorgebracht wird.⁴⁰ Bildung bedeutet für Schiller nie nur geistige, sondern immer auch sinnlich-körperliche Bildung. Damit verhilft er nicht nur dem Begriff der Anmut zu einer neuen ästhetisch-pädagogischen Konturierung, sondern auch dem Alter. Auch in seiner Theorie der ästhetischen Erziehung des Menschen⁴¹ ist diese keineswegs nur auf die Lebensphasen der Kindheit und Jugend beschränkt. Sie dauert ein Leben lang an. Die ästhetisch gebildete, schöne alte Seele findet nach Schiller schließlich im über die Lebensspanne gebildeten Charakterkopf ihren sinnlich erfahrbaren, ebenso anmutigen wie würdigen Ausdruck. Denjenigen Menschen jedoch, die sich einseitig nur auf die Schönheit des Körperbaus (und nicht auf die Bildung zur schönen Seele) ausrichten, prophezeit er zu Zwecken der Abschreckung das Folgende:

»[D]aß solche Schönheiten des Baues sich schon im mittlern Alter durch Obesität sehr merklich vergrößern, daß, anstatt jener kaum angedeuteten zarten Lineamente der Haut, sich Gruben einsenken und wurstförmige Falten aufwerfen, daß das Gewicht unvermerkt auf die Form Einfluß bekommt, und das reizende mannichfache Spiel schöner Linien auf der Oberfläche sich in einem gleichförmig schwellenden Polster von Fette verliert.«⁴²

38 Schiller, Friedrich: »Ueber Anmuth und Würde«, in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band: Philosophische Schriften, Erster Teil, Weimar 1962, S. 251–308.

39 Ebd., S. 274.

40 Vgl. ebd.: »Wo also Anmuth statt findet, da ist die Seele das bewegende Princip, und in ihr ist der Grund von der Schönheit der Bewegung enthalten. Und so löst sich denn jene mythische Vorstellung in folgenden Gedanken auf: »Anmuth ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekte selbst hervorgebracht wird.«

41 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen, hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000.

42 F. Schiller: Ueber Anmuth und Würde, S. 308.

Heute wird im Alternsdiskurs mit dem Konzept des *Graceful Ageing* zwar begrifflich an die Topoi der Anmut und Würde des Alters angeknüpft, aber einen Verweis auf die lange geragogische Traditionslinie des Konzepts sucht man in den geriatrisch-gerontologischen Texten, die dieses Konzept aktuell vertreten, vergeblich. Von (ästhetischer) Erziehung oder Bildung ist in ihnen keine Rede mehr: Der erzieherische Impetus der Texte ist zwar in ihren Schreibweisen manifest, wird jedoch nicht erläutert oder gar problematisiert. Das Konzept des *Graceful Ageing* umfasst unterschiedliche Praktiken zur körperlich-mentalentalen Selbstoptimierung und Perfektionierung im Alter, deren Ziel es ist, den Körper möglichst lange zu konservieren, um den als schön geltenden jugendlichen Anschein und Habitus und dafür soziale Anerkennung zu erhalten. Auch wenn in etlichen der Texte als eine der zentralen Praktiken des *Graceful Ageing* deckmantelartig die Kultivierung von Akzeptanz der mit dem Alter einhergehenden Veränderungen genannt wird, zielen die empfohlenen Praktiken doch insgesamt auf den Erhalt von Jugendlichkeit. Mit der Alter(n)stopik des *Graceful Ageing* sind die Topoi des aktiven, produktiven und erfolgreichen Alterns aufs Engste verknüpft.

In einem Scope Review werden die Topoi des Konzepts des *Graceful Ageing* in alterswissenschaftlichen Texten von 2018 bis 2023 analysiert: Das Konzept umfasst demnach zehn zentrale Verhaltensempfehlungen, die vor allem darauf zielen, körperliche und geistige Stärke, Flexibilität gegenüber Veränderungen und die Mobilität im Alter zu erhalten.⁴³ Dazu zählen regelmäßige körperliche Aktivitäten und Diät. Soziale Aktivitäten, Lebenslanges Lernen und Übungen zur Dankbarkeit und Wertschätzung der eigenen Biografie (biografisiertes Altern) sollen der Konzentration auf die positiven Aspekte des Älterwerdens dienen. Der Appell, regelmäßige Gesundheitsuntersuchungen wahrzunehmen, geht einher mit Hinweisen zu Hygiene- und Hautpflegepraktiken.

43 Vgl. Olorunfemi, Olaolorunpo/Irinye, Oluwapelumi K.: »Aging gracefully. Navigating the journey of growing older«, in: MGM Journal of Medical Sciences, 11 (2024), S. 345–350, S. 346. https://doi.org/10.4103/mgmj.mgmj_44_24: »Aging gracefully is about accepting and embracing the changes that come with aging with dignity and grace. As we age, our bodies undergo different changes, such as the appearance of wrinkles and gray hair. Aging gracefully means having the right attitude and outlook on aging. The followings are some steps that old adults can take to grow old gracefully: 1. Maintain a positive attitude: Embrace the aging process and focus on the positive aspects of growing older, such as wisdom and experience. 2. Stay active: Engage in regular physical activity to maintain strength, flexibility, and mobility. This can include walking, swimming, yoga, or other activities you enjoy. 3. Eat a healthy diet: Maintain a balanced diet rich in fruits, vegetables, whole grains, and lean proteins. Limit processed foods, sugary snacks, and excessive alcohol consumption. 4. Stay socially connected: Maintain relationships with friends and family members. Join clubs, volunteer, or participate in community activities to stay connected and engaged. 5. Keep learning: Stay mentally active by learning new skills, taking up hobbies, or engaging in activities that challenge your mind. 6. Practice gratitude: Focus on the things you are grateful for and cultivate a sense of appreciation for the life you have lived. 7. Take care of your body: Get regular check-ups with your healthcare provider and address any health concerns promptly. Practice good hygiene and skincare habits. 8. Manage stress: Practice stress-reducing techniques such as meditation, deep breathing, or yoga. Engage in activities that help you relax and unwind. 9. Stay positive: Maintain a positive outlook on life and surround yourself with positive influences. 10. Embrace change: Accept that change is a natural part of life and embrace the opportunities that come with each stage of life. Change is a natural part of life and embrace the opportunities that come with each stage of life.«

Zusätzlich sollen Meditations-, Atmungs- und Yogaübungen der Stressreduktion dienen.⁴⁴ Es fällt auf, dass die Praktiken des Graceful Ageing eine große Schnittmenge mit den Praktiken aufweisen, die in der Soziologie zum Doing Beauty gezählt werden.⁴⁵

Die Topik des Graceful Ageing beschränkt sich ebenso wenig wie die der Kalokagathia auf Texte und Abhandlungen. Heute sind es vor allem Film- und Star-Kultur, in denen diese Topik verkörpert, in Fotografien popularisiert und in Filmen und Werbevideos in Bewegung gesetzt wird. Die Topik des Graceful Ageing wird spätestens seit der Jahrtausendwende maßgeblich in romantischen Komödien mit Schauspielerinnen wie Diane Keaton, Meryl Streep, Helen Mirren, Jane Fonda oder Judi Dench auf der Kinoleinwand verkörpert und in Szene gesetzt. In den letzten beiden Jahrzehnten ist es so zu einem signifikanten Wandel der Sichtbarkeit älterer Frauen auf der Kinoleinwand gekommen. Die Schauspielerinnen beziehen sich auch in ihren Social-Media-Kanälen und Interviews auf die Topik des Graceful Ageing und tragen damit maßgeblich dazu bei, überhaupt eine begehrte Form weiblichen Alterns zu kreieren.⁴⁶ Auch wenn die Filme damit erheblich zur Diversifizierung des Alter(n)s narrativs beitragen und den Topoi vom Alter(n) als Verfall Inszenierungen eines begehrten Alterns entgegensetzen, errichten sie damit gleichzeitig einen neuen normativen Standard: Die Filmwissenschaftlerinnen Núria Casado-Gual und Maricel Oró-Piqueras zeigen kritisch auf, wie die Topoi des Graceful Ageing das Konzept des *erfolgreichen Alterns* affirmieren und insofern variieren, als zur Selbstoptimierung nun auch spirituelle Übungen hinzugezogen werden, mit denen ein positives *Mind-Set* zum Thema Alter(n) entwickelt werden soll.⁴⁷ Gemeinsam ist beiden alter(n)swissenschaftlichen Konzepten, dass die Verantwortung für ein erfolgreiches und anmutiges Alter(n) individualisiert wird. Beiden liegt ein neoliberales Subjektverständnis mit einem sehr begrenzten Set von jugendorientierten, heteronormativen, *weißen* Schönheits- und Körperidealen der Mittel- und Oberschicht zugrunde, in dem nur jeweils einzelne Altersmarker eine Rolle spielen dürfen.⁴⁸ So wird in den Filmen das möglichst jugendlich erscheinende, weitgehend faltenfreie Gesicht der Heldin zwar von grauen Haaren gerahmt und ihr schlanker und sportlich trainierter Körper mit einem einzelnen mit Alter assoziierten Krankheitsmerkmal versehen.

44 Vgl. zu den zehn Praktiken, die im Scope Review zum Konzept des Graceful Ageing aufgeführt werden: ebd.

45 Vgl. Krause, Johannes: »Schönheitssoziologie – ein Überblick«, in: Analyse & Kritik, 1 (2014), S. 153–175, <https://doi.org/10.1515/auk-2014-0107>, S. 159: Zu den Praktiken des jugendorientierten Schönheitshandelns (Doing Beauty) werden einerseits alltägliche Handlungen, wie die Körperpflege und das Schminken, gezählt, die Rasur und Enthaarung bestimmter Körperpartien, die Mundhygiene, aber auch sportliche Aktivitäten zur Erlangung eines schlanken, flexiblen und fitten Körpers, die Kontrolle der Nahrungsaufnahme zum Erhalt oder Reduktion des Körpergewichts, die Begrenzung des Alkoholkonsums sowie Wellness-Aktivitäten wie »zum Beispiel Yoga, autogenes Training, der Besuch von Badehäusern, aber auch das Saunieren oder die Meditation«.

46 Vgl. Casado-Gual, Núria/Oró-Piqueras, Maricel: »Diane Keaton's late films: aging gracefully for the silvering Screen«, in: Feminist Media Studies 23,6 (2023), S. 2562–2575, <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2071318>. Vgl. zum Konzept des erfolgreichen Alterns: Kapitel 8 in diesem Buch.

47 Vgl. N. Casado-Gual/M. Oró-Piqueras: Diane Keaton's late films. Vgl. zum Konzept des erfolgreichen Alterns: Kapitel 8 in diesem Buch.

48 Vgl. N. Casado-Gual/M. Oró-Piqueras: Diane Keaton's late films.

Jedoch gehört es zum Plot der Filme, dass diese Krankheit oder Einschränkung von der Protagonistin zum Ende des Films akzeptiert oder besser: in einem verjüngenden *zweiten Frühling* überwunden wird.⁴⁹ Dazu zählt eine weitere Komponente: nämlich die Aufrechterhaltung oder Wiederentdeckung sexueller Aktivität und Attraktivität, die im wissenschaftlichen Alter(n)sdiskurs ebenso wie in den romantischen Filmkomödien eine zunehmende Rolle spielt. In der Topik des Graceful Ageing kulminiert ein normativer Wandel, der sich spätestens seit der Jahrtausendwende im Diskurs über Sexualität und Alter zeigt.⁵⁰ Kulturwissenschaftliche Studien weisen nach, wie in dieser Diskursformation Sexualität und Begehren im Alter immer mehr normalisiert werden.⁵¹ Sex wird neben einer Reihe von – auf die Optimierung mentaler Fitness heruntergebrochenen – Achtsamkeitsübungen, sportlichen Aktivitäten und andauernder Produktivität als zu bevorzugendes Anti-Aging-Mittel empfohlen. Diese Neuverhandlung im Altersdispositiv birgt zwar auch emanzipatorische Potenziale, bringt aber gleichzeitig neue Normierungen von Sexualität und Begehren im Alter hervor. Mit dem erklärten Ziel, ageistische Konventionen sexueller Unterdrückung aufzulösen, wurde im wissenschaftlichen Diskurs am Ende des 20. Jahrhunderts die Rede vom Zusammenhang zwischen dem Nachlassen sexuellen Interesses und dem alternden Körper als Mythos entlarvt. Anhaltende sexuelle Aktivität im Alter wurde in diversen empirischen Studien konstatiert, avancierte damit aber – wie die Kritische Gerontologie zeigt – zugleich zum elementaren Bestandteil der normativen gerontologischen Diskurse vom gesunden, positiven, erfolgreichen und nun eben anmutigen Altern.⁵² Die mit der Geste altersemanzipatorischer Aufklärungsarbeit vorgebrachte Kritik am Mythos allgemeiner Asexualität im Alter bereite damit einer neuen Ideologie den Boden: »Ein begehrender und begehrter Körper bleibt länger jung, so das Versprechen.«⁵³ Der alterslose Körper bildet das Ideal des restriktiven Körper-Geist-Regimes des Graceful Ageing, dessen Maßstab sich daran bemisst, inwieweit sexuelle Funktionalität, mentale Stärke und Flexibilität, körperliche Fitness und anmutige Schönheit auch in fortgeschrittenem Alter an einen jugendlichen Standard heranreichen.⁵⁴ Gegenüber den Topoi des erfolgreichen Alterns wird der Aufwand, der betrieben werden muss, um dem Ideal gerecht zu werden, damit nochmals gesteigert, denn beim Graceful Ageing muss genau dieser Aufwand verborgen werden: Die Anmut soll mühelos wirken.

49 Vgl. ebd.

50 Vgl. Haller, Miriam: »Scary Old Sex. Sexualität und Begehren im Alter aus kulturwissenschaftlicher Perspektive«, in: Kulturräume+. Das kubia-Magazin, 17, 2019, S. 15–19, https://www.kubia.nrw/wp-content/uploads/2023/10/Kulturräume_17.pdf vom 01.06.2025.

51 Vgl. Sandberg, Linn: »Sex, Sexuality and Later Life«, in: Julia Twigg/Wendy Martin (Hg.), Routledge Handbook of Cultural Gerontology, New York 2015, S. 218–225.

52 Vgl. ebd.; Marshall, Barbara/Katz, Stephen: »Forever Functional. Sexual Fitness and the Ageing Male Body«, in: Body and Society, 8,4 (2002), S. 43–70, <https://doi.org/10.1177/1357034X02008004003>.

53 S. Kampmann: Bilder des Alterns, S. 110.

54 Vgl. L. Sandberg: Sex, Sexuality and Later Life; B. Marshall/S. Katz: Forever Functional; M. Haller: Scary Old Sex.

Die Topik des Graceful Ageing arbeitet mit widersprüchlichen Imperativen: Akzeptiere das Altern, aber erscheine nichtalternd! Bleib stets positiv, aber akzeptiere deine Grenzen! Diszipliniere dich, aber sei entspannt dabei! Sei authentisch, aber pass dich an!⁵⁵

Ein Blog-Artikel des Mediziners und plastischen Chirurgen Stephen Bresnick verdeutlicht die zwischen Altersakzeptanz und Arbeit gegen das Alter changierende Double-Bind-Rhetorik, die das Graceful-Ageing-Konzept prägt:

»Aging gracefully« is often used as a euphemism. People may use the phrase to mean, ›Looking old, but embracing it‹ or ›showing signs of aging, but still powering forward with life‹. In this way, the term feels almost negative or backhanded – it's the phrase we use to describe someone who isn't looking as good as they once did. [...] ›Aging gracefully‹ has also been a word used to describe women who choose to grow older without undergoing any aesthetic procedures to help them maintain their looks. This perspective, however, feels a bit outdated. There was a time when plastic surgery was a taboo subject, but today, it's gained wide acceptance, because people have realized that there truly are benefits to cosmetic procedures. They can help you not only look younger, but also feel more confident. Aging gracefully doesn't mean you have to wear your wrinkles with pride – instead, you need to do whatever is necessary to stride into your older years with confidence. For some people, this may mean simply embracing the natural signs of aging without visiting a board-certified plastic surgeon along the way. For others, it means taking steps to make your outside appearance match the way you feel on the inside. If you feel energetic and youthful internally, then there's no shame in getting a facelift, tummy tuck or breast lift to keep your body at the same level.«⁵⁶

In diesem Zitat wird deutlich, wie die soziale Altersidentität durch Arbeit an der innerlichen und äußerlichen Jugendlichkeit stabilisiert werden soll. Plastische Chirurgie soll dabei helfen, der subjektiv gefühlten jugendlichen Altersidentität kalendarisch älterer Menschen körperlichen Ausdruck verschaffen. Ziel ist es dabei, den Körper auf demselben »Level«⁵⁷ wie die junge Seele zu halten. Die Topik kulminiert aktuell im *Longevity*-Dispositiv, durch das Jugend und Alter als binäre Polarität von einerseits Lebendigem und andererseits Absterbendem konstruiert wird, wobei anhaltend jugendliche Langlebigkeit als *machbar* suggeriert wird.

In letzter Zeit gewinnt der ironische Begriff des *Disgraceful Ageing* in den Medien und der Populärkultur immer mehr an Bedeutung. Seien es Songs, Internetseiten, Social-Media-Beiträge oder autobiografische Texte – unter der Überschrift des *Disgraceful Ageing* wird dazu aufgerufen, sich den Erwartungen an ein im Sinne des Graceful Ageing

55 Vgl. zu den Widersprüchen des Graceful-Ageing-Konzepts: Applewhite, Ashton: »The thing about ›ageing gracefully‹: whatever you call it, I'll do it my way«, in: The Guardian, 7. Juli 2025, https://www.theguardian.com/wellness/2025/jul/07/the-thing-about-ageing-gracefully?fbclid=IwY2xjawLcjgRleHRuA2FlbQIxmQABHioAstWeUoQvTBb1FcJwwflqCtiqivV6NpaSLjHT64NT8w6LHTUHG oetxR6_aem_C1kpnXoBFbMDbflMgDL3Pw vom 10.11.2025.

56 Bresnick, Stephen: What does ›Aging Gracefully‹ mean?, Encino 2025, <https://www.drbresnick.com/what-does-aging-gracefully-mean/vom> 10.11.2025.

57 Ebd.

altersgerechtes und altersangemessenes Verhalten offensiv zu widersetzen.⁵⁸ Hier geht es darum, Verhaltensweisen und Haltungen zu kultivieren, die in direkter Opposition zu den Imperativen des Graceful Ageing stehen: Statt anmutig und würdevoll zu altern – also ruhig, zurückhaltend, gesundheitsbewusst und angepasst – gilt es als Ziel dieses nicht weniger normativen Ansatzes, das Alter rebellisch zu gestalten.

Die *OLDSCHOOL* schreibt sich mit ihrer Stückentwicklung *Wunderschönes Welkfleisch* in diese lange Diskursgeschichte von Anmut und Würde im Alter selbstkritisch ein. Das Stück bringt auf die Bühne, wie die Spieler*innen dem zum Teil verdeckt, zum Teil sehr offensichtlich erzieherischen bis demagogischen normativen Imperativen des Schönheits- als Altersvermeidungsdiskurses folgen und wie dessen Topik nicht nur ihr autobiografisches Sprechen über das Alter(n) formt, sondern gleichzeitig Gefühle, Körperempfinden und Körperhandeln prägt. Das Stück macht deutlich, wie die Spieler*innen dieser biopolitischen Körper-Mindset-Formation im buchstäblichen Sinne psychosomatisch Folge leisten und der Diskurs tatsächlich das Körper- und Schönheitshandeln lenkt.

Das Stück zeigt aber auch – und das ist das Besondere – die eigensinnigen autobiografischen Umgangsweisen der Spieler*innen mit den Ambivalenzen hinsichtlich der eigenen Praktiken dieses Doing Beauty und Doing Graceful Ageing auf, die zwischen Erschöpfung, Selbstermächtigung, eigen-sinniger Aneignung und kreativer Revolte gegenüber den normativen Imperativen changieren. Um diesen Umgang mit Ambivalenzen genauer beschreiben zu können, muss über die Diskursivität und Topik des dramatischen Textes hinaus das performative Agieren auf und hinter der Bühne genauer in den Blick genommen werden. Hier spielen die Praktiken des Biografierens – wie auch bei den *Golden Gorkis* oder den Projekten von Silke Z. – eine besondere Rolle. Die Ebene der Performativität des Diskurses mit der Ebene der konkreten Performanzen verschränkend, versuche ich, eben nicht nur die Diskursivierungsweisen des herrschenden Körperdiskurses zu untersuchen, sondern auch die widerspenstigen und eigen-sinnigen performativen Handlungen und die Bildungsprozesse der Individuen, die an dem Projekt beteiligt sind, in den Blick zu nehmen.

58 Vgl. Gurley, Mary H.: Aging Gracefully vs. Disgracefully—Let's Break it Down (2025), <https://mar-yharveygurley.com/aging-gracefully-vs-disgracefully-lets-break-it-down/vom-21.07.2025>: »Aging Gracefully: Sipping tea while knitting or reading a classic novel, wearing elegant, matching loungewear. Wearing sensible but stylish shoes and matching attire that is »age appropriate«. Opting for timeless haircuts and letting your gray grow. Practicing gentle yoga or going on nature walks. Offering advice with calm wisdom, only when asked. Aging Disgracefully: Picking up a wild new hobby like salsa dancing or zip-lining. Wearing loud, bold clothes that make a statement—forget blending in. Dancing in the living room, no matter who's watching. Laughing at every wrinkle and refusing to slow down just because society says we should. Giving your opinion to everyone you feel needs to hear.«; Nell, Joanna: A Beginner's Guide to Ageing Disgracefully, <https://www.welcometobookends.co.uk/bookends-news/2019/01/23/joanna-nell-on-ageing-disgracefully/> vom 10.11.2025; Pooley, Clare: How to age disgracefully, London 2024.

12.3 Kreuzen: Doing, Undoing und Un/doing Beauty. Ageing Trouble in Performanzen von Schönheit und Anmut im Alter

Um die konkreten performativen Praktiken der *OLDSCHOOL* genauer analysieren zu können, unterscheide ich mit den Konzepten des Doing, Undoing und Un/doing Beauty performative Praktiken der Affirmation (Doing), Negation (Undoing) und der zwischen beiden Praktiken oszillierenden Dekonstruktion (Un/doing) eines normativ an Jugendlichkeit ausgerichteten Schönheitshandelns im fortgeschrittenen Alter.

Als *Doing Beauty* bezeichne ich affirmative performative Praktiken, mit denen jugendliche Schönheit im Alter angestrebt wird.⁵⁹ Unter solch einem affirmativen Doing Beauty fasse ich all diejenigen Praktiken zusammen, die zu einem »Sich-schön-machen« als »Jugendlichkeits- und das heißt als Altersverdrängungskompetenz«⁶⁰ zählen.

Das Konzept des *Undoing Beauty* führe ich ein, um performative Praktiken zu kennzeichnen, die die normativ-normalisierenden Reglementierungen eines an der Norm von Jugendlichkeit ausgerichteten Schönheitshandelns im fortgeschrittenen Alter kritisieren und negieren. Diese Praktiken verweigern sich den Imperativen der Graceful Ageing-Topik und wirken ihnen radikal entgegen.

Unter *Un/doing Beauty* verstehe ich schließlich all diejenigen performativen Praktiken, die zwischen Praktiken von Doing Beauty und Undoing Beauty changieren und oszillieren. Sie eröffnen einen Zwischenraum oder besser gesagt: einen Schwebezustand ambivalenter Unentscheidbarkeit. Durch Praktiken des Un/doing Beauty wird die performative Kraft und Wirkungsmacht von Praktiken des Doing Beauty – wenn auch vielleicht nur für einen Moment – ausgesetzt, aufgehoben oder zumindest aufgeschoben und so der Reflexion zugänglich gemacht.

12.4 Praktiken analysieren: Un/doing Beauty in der kulturgeragogischen Praxis der *Old School*

Wie genau *verhandelt* die *OLDSCHOOL* ageistische Schönheitsnormen? Wie bringt das Ensemble autobiografischen Eigensinn und Ambivalenzen hinsichtlich des eigenen Schönheitshandelns und -empfindens auf die Bühne? Wie *macht* die *OLDSCHOOL* diesbezüglich Ageing Trouble und welche Bildungsprozesse durchlaufen die Akteur*innen dabei?

Im Folgenden untersuche ich die Hypothese, dass neben Praktiken des Doing und Undoing Beauty insbesondere die performativen Praktiken des Un/doing Beauty, die zwischen affirmativem Doing und verweigerndem Undoing der Körper- und

59 Vgl. Clarke, Laura H./Korotchenko, Alexandra: »Doing Beauty. Women, Ageing and Identity«, in: Virpi Yläne (Hg.), *Representing Ageing*, London 2012, S. 103–114, https://doi.org/10.1057/9781137009340_7.

60 Degele, Nina: »Schöner Altern. Altershandeln zwischen Verdrängung, Resonanzen und Solidaritäten«, in: Sylvia Buchen/Maja S. Maier: *Älterwerden neu denken. Interdisziplinäre Perspektiven auf den demografischen Wandel*, Wiesbaden 2008, S. 165–180, S. 166, https://doi.org/10.1007/978-3-531-91109-0_10.

Schönheitsimperative des Graceful Ageing changieren, auf und hinter der Bühne im Kontext der *OLDSCHOOL* eine zentrale Rolle spielen.

12.4.1 *Alter forscht! Undoing Beauty durch Einbettung von kritischen wissenschaftlichen Perspektiven auf Schönheitsnormen*

Grundlegend für die theatergeragogische Arbeit der *OLDSCHOOL* sind Recherchen zu wissenschaftlichen Perspektiven auf die jeweilige Thematik, die in ihren Stückentwicklungen behandelt wird. Gezielt wurden im Prozess der Stückentwicklung von *Wunderschönes Welkfleisch* wissenschaftliche Texte eingebunden, in denen Kritik an ageistischen Schönheitsnormen geübt wird, um den eigenen internalisierten Praktiken eines Schönheitshandelns auf die Spur zu kommen, durch das ageistische Stereotype bestätigt und verfestigt werden. Der Rekurs auf wissenschaftliche Texte zur Thematik beschränkte sich nicht nur auf die Zeit der Stückentwicklung, sondern wurde als dramaturgisches Element – wie oben beschrieben – auch zum Bestandteil der Inszenierung: Übertitelt mit *Alter forscht* strukturieren die drei parabatischen Einschübe das Stück. Sie historisieren das kritische wissenschaftliche Wissen zum Schönheitshandeln im Alter und zeigen durch diesen Verfremdungseffekt⁶¹ auf, dass die Praktiken nicht unveränderbar sind. Die affirmativen Praktiken können durch eine widerständige emanzipatorische Praxis des Undoing Beauty – so schwer es auch immer sein mag – doch hinterfragt, dekonstruiert und erneuert werden. Vermittelt über die Kritik, die Philosoph*innen und Wissenschaftler*innen wie Simone de Beauvoir, Susan Sontag oder Elisabeth Lechner an jeweils historisch herrschenden Praktiken des Doing Beauty äußern, wird aufgezeigt, dass Veränderung möglich ist.

Im Expert*inneninterview mit dem künstlerischen Leitungsteam der *OLDSCHOOL* betonten Nina Mackenthun und Johanna Rummeny, dass der Einbezug wissenschaftlicher Texte und wissenschaftlichen Wissens in die theatergeragogische Arbeit die »gesellschaftliche Relevanz«⁶² des Themas unterstreiche. Das wissenschaftliche Wissen wird von ihnen als eine »Grundlage« für die Projekte der *OLDSCHOOL* gesehen, als »ein Fundament, auf dem man dann aufbauen kann«⁶³. Hilfreich sei auch, dass durch die Auseinandersetzung mit dem kritischen wissenschaftlichen Wissen im Prozess der Stückentwicklung auch die Neueinsteiger*innen im Ensemble beginnen können, »sich erst einmal grundsätzlich mit Altersbildern, mit Stereotypen auseinanderzusetzen«⁶⁴. Der Regisseur David Vogel erläutert hierzu, dass es in der Stückentwicklung darum gegangen sei, »einen Diskurs zu ästhetisieren« und eine »gesellschaftsrelevante Frage spielerisch, künstlerisch, in all ihrer Offenheit [...] auf die Bühne zu bringen«⁶⁵. Dabei baue der Prozess der Stückentwicklung, den alle an der *OLDSCHOOL*-Beteiligten durchlaufen hätten, auf »drei Quellen«⁶⁶ auf:

61 Vgl. zum Verfremdungseffekt als Strategie von Ageing Trouble auch: Kapitel 6.2.1 sowie Kapitel 11.

62 EI *OLDSCHOOL*.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd.

Eine wichtige Quelle sind die autobiografischen Aussagen der Ensemblemitglieder, die entweder in Interviews aufgezeichnet wurden und dann als Audio-Collagen in der Aufführung zum Einsatz gebracht wurden oder als »Hausaufgaben«⁶⁷ von den Ensemblemitgliedern zu Hause geschrieben wurden. Eine weitere Quelle sind historische literarische Texte (wie zum Beispiel Textpassagen aus Ovids *Metamorphosen* oder Oscar Wildes *Bildnis des Dorian Gray*) sowie aktuelle popkulturelle Zitate, Songs, Gesten oder Slogans. Drittens spielen dann wissenschaftliche Texte eine zentrale Rolle. Durch sie würden die subjektiven und oft kontroversen »biografischen Erfahrungen« der Ensemblemitglieder im Prozess der Stückentwicklung mit objektivierenden wissenschaftlichen Wissensformen konfrontiert, die jedoch auch »schon eine bestimmte Historie mit sich bringen«⁶⁸ und die biografischen Erfahrungen, die die Akteur*innen im Laufe ihres Lebens gemacht haben, in ihrer Historizität rahmen können. Vogel betont, dass durch die Konfrontation von biografischem mit wissenschaftlichem Wissen »die Erfahrungen und die Gespräche ganz anders [gefärbt werden], als wenn [...] in Anführungsstrichen »nur« zwanzig subjektive Meinungen zusammenkommen«⁶⁹. Das wissenschaftliche Wissen habe allen Beteiligten einen anderen *Blick* auf die Thematik von Schönheit und Alter eröffnet: Im Laufe der Stückentwicklung hätten schließlich die Ensemblemitglieder selbst begonnen, nach wissenschaftlichen Artikeln zum Thema Ausschau zu halten und den anderen zur Verfügung zu stellen.⁷⁰

Den Unterschied zwischen Ageing Trouble im wissenschaftlichen Diskurs und Ageing Trouble auf der Bühne bringt Vogel eindrücklich auf den Punkt, indem er die Ziele theatergeragogischer Arbeit von denen der Wissenschaft abgrenzt: »Wir versuchen ja nicht, Altersbilder zu erklären, sondern [...] wir versuchen zu provozieren und anzustoßen und zu emotionalisieren und auch zu hinterfragen, [...] zu verwirren oder Unruhe zu stiften und zu begeistern«⁷¹. Das Theater biete einen Schutzraum und einen Möglichkeitsraum, um Altersbilder zu »verhandeln« und dabei aber die »Verhandlung offen zu lassen«⁷². Diesen offenen Ver-Handlungs-Raum zu bewahren, sei die besondere Herausforderung und Aufgabe, der sich die Theatergeragogik und das Biografische Theater zu stellen habe.

12.4.2 Un/doing Beauty durch Praktiken der Diversifizierung und reflexiven Biografisierung von Schönheitshandeln

Neben der Auseinandersetzung mit wissenschaftlichem Wissen ist die Biografarbeit in der kulturgeragogischen Praxis der *OLDSCHOOL* – wie in den beiden zuvor dargestellten Ansätzen der Performativen Kulturgeragogik auch – ein ganz zentrales Element, auf dem die Stückentwicklung aufbaut. Das Ensemble ist divers zusammengesetzt: Das autobiografische Wissen der Akteur*innen zum normativen Schönheitshandeln im Alter

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Vgl. ebd.

71 Ebd.

72 Ebd.

(Doing Beauty) umfasst auch migrantische und queere Perspektiven auf die intersektionalen Verschränkungen des ageistischen Blickregimes. Darüber lässt sich – so David Vogel – ein »thematisches Spannungsfeld« öffnen, um »die unterschiedlichen Perspektiven, die Kontraste zu verhandeln und zu präsentieren und nicht die *eine* Haltung zu der Thematik«⁷³ einmal mehr in affirmativer Weise zur Aufführung zu bringen. Bei der Stückentwicklung von *Wunderschönes Welkfleisch* sei es ein ganz zentraler Punkt gewesen, dass das Ensemble »alles andere als einig ist oder war«⁷⁴ hinsichtlich der Beurteilung und Einschätzung von Schönheitsnormen und Praktiken des Schönheitshandelns im Alter.

Das künstlerische Leitungsteam betont die Notwendigkeit einer sensiblen und sensibilisierenden theatergeragogischen Biografiearbeit, in der theatrale Verfremdungseffekte eine große Rolle spielen: Das Theater ermöglicht – so Nina Mackenthun – »diesen tollen Moment der Behauptung«, durch den autobiografisches Material so verfremdet werden kann, dass es nicht mehr auf eine bestimmte Person zurückführbar ist: »Es wird ästhetisiert oder es wird transformiert, es wird in eine Bewegung umgesetzt«⁷⁵. Schließlich wisse das Publikum nie genau, was Fiktion und was biografisch authentisch sei. Die Spieler*innen überlegen gemeinsam mit dem Leitungsteam sehr genau: »Was gebe ich von mir preis? Wie viel gebe ich von mir preis – sowohl körperlich als auch inhaltlich?«⁷⁶ Als theatergeragogische Methode hilft dabei – so Vogel – die konsequente Unterscheidung »zwischen Persönlichem und Privaten«: »das ganze Material, das biografische, ist alles persönlich«, aber die Spieler*innen werden im Prozess der Stückentwicklung immer wieder dazu angeregt, sich bewusst zu machen, »was von diesem Material vielleicht auch einfach privat bleiben soll«⁷⁷ und nicht verwendet wird. Für Vogel ist es wichtig, dass »wir niemanden ausstellen«: »Auf gar keinen Fall soll es irgendetwas Voyeuristisches haben«, auch dürfe es nicht passieren, dass »jemand reduziert auf sein Schicksal inszeniert«⁷⁸ werde. Darin sieht er eine große Verantwortung der künstlerischen Leitung, die gemeinsam mit dem Ensemble überlegen muss, wie Texte gegebenenfalls anonymisiert werden können, indem andere Ensemblemitglieder sie sprechen oder – wie im Fall des Textes über die Erfahrung einer Mastektomie – von mehreren Spieler*innen gesprochen werden. Solche »Verfremdungseffekte«⁷⁹ – so Vogel – ermöglichen in der theatergeragogischen Arbeit dann einen besonnenen »Zugang oder Umgang mit persönlichem Material«, durch den – ohne Menschen zu beschämen oder auszustellen – wichtige Themen angesprochen werden können, die viele Menschen beschäftigen, aber sonst so oft im »Verborgenen«⁸⁰ bleiben würden.

Genau in diesen Praktiken sehen Ensemblemitglieder eine Möglichkeit der spielerischen biografischen Selbstreflexion, Selbstkreation und Selbstermutigung. Monika Immekus betont als besondere Bildungserfahrung des Theaterspielens, »dass man

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Ebd.

80 Ebd.

eben jemand anderes sein kann [...] obwohl das ja hier oft so autobiografisch zugeht, aber man kann dann doch noch mal eine andere Seite entdecken von sich«⁸¹. Auch Lily Schumacher sieht darin eine Chance, sich »wieder neu zu erfinden oder neu zu entdecken«⁸². Sie beschreibt das Theaterspielen als Prozess der Gegenüberstellung mit sich selbst, in dem sie sich selbst »neben mich stellen und reflektieren« kann »über das, was ich tue«, »so wie ich das auch reflektiere, wenn ich dich sehe, wenn ich dich sehe oder höre«⁸³. Freya Dietrich beschreibt ihre Bildungsprozesse im Kontext der *OLDSCHOOL* mit der Metapher des Hauses, in dem sie mehr Zimmer bewohnt als zuvor: »Ich fange an, mehr Zimmer zu bewohnen. Das heißt, ich entdecke mehr Seiten von mir«⁸⁴. Durch die Stückentwicklung – so beschreiben es einige der Ensemblemitglieder – seien ihnen ihre Privilegien bewusster geworden. Freya Dietrich sagt: »Ich sehe inzwischen auch gerade nach unserem ›Welkfleisch‹ auch immer noch mal den Punkt, dass ich doch sehr privilegiert bin und dadurch auch vieles machen kann. [...] Und dafür bin ich dankbar, einfach mehr Seiten zu entdecken und sie zur Entfaltung zu bringen«⁸⁵. Ihr sei deutlich geworden, dass sie vor der *OLDSCHOOL* noch mehr in einer »Blase« gelebt habe: »Ich traf mich mit gleichgesinnten Menschen, meistens«⁸⁶. Es sei interessant für sie gewesen, »in so eine neue Gruppe zu kommen«, denn »als alleinlebender Mensch« habe sie gemerkt, dass ihr »so eine Korrektur« gefehlt habe: »Ich lernte ja so gar nicht mehr meine Ecken und Kanten kennen«⁸⁷. Über die Konfrontation mit den »unterschiedlichen Biografien« im Ensemble habe sie gelernt, »zu reflektieren: Was ist mir wichtig? Was ist mir weniger wichtig? Oder wo gehe ich jetzt in eine Konfrontation und eventuell nicht«⁸⁸.

12.4.3 Un/doing Beauty. Theatrale Inszenierung des doppelten Bild- und Darstellungscharakters des alten Körpers

Die auf Seidenstoff gedruckten Aktfotografien der Spieler*innen, die sie in der Szene *Die Brust ist ab* vor ihren Körper halten, erzielen einen Verfremdungseffekt, indem sie den doppelten Bild- und Darstellungscharakter der Körper auf der Bühne ausstellen. Dieses performative Stilmittel weist darauf hin, dass auch der noch so authentisch erscheinende Körper auf der Bühne eine Inszenierung, ein Körperbild ist. Wie ein Stück im Stück zeigen die verstofflichten Körperbilder, dass der Körper selbst schon ein Bild ist: Der Bildwissenschaftler Hans Belting führt aus, was wir allzu leicht in der Rezeption von Körperbildern vergessen: »Der Körper ist selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird. Die Abbildung ist nicht das, was sie zu sein behauptet, nämlich Reproduktion des Körpers. Sie ist in Wahrheit Produktion des Körperbildes, das schon

81 GI OLDSCHOOL.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd.

in der Selbstdarstellung des Körpers vorgegeben ist.«⁸⁹ Durch die auf Seide gedruckten, fragmentierten Aktfotografien der Spieler*innen wird das dem Biografiespiel ebenso wie der Fotografie innewohnende Realitätsversprechen aktiviert und gleichzeitig in Frage gestellt. Das auf Stoff gedruckte Abbild verdeckt und verhüllt den realen Körper. Auf diese Weise wird der nackte alte Körper der Spieler*innen gezeigt und gleichzeitig nicht gezeigt. Einige extreme Nahansichten auf den Stoffbildern lassen den Körper der Fotografierten kaum mehr als solchen erkennen. Die Körper der Spieler*innen werden durch die fragmentierten Körperbilder auf den Seidentüchern überlagert und ergänzt. Sie schmiegen sich an ihre Körper, werden zur zweiten Haut, zu einem Kleidungsstück, das Nacktheit zeigt und gleichzeitig bedeckt. Dabei korrespondiert der in zarten Falten fallende Seidenstoff mit der faltigen Zartheit der Haut der Spieler*innen auf der Bühne.

Zusätzlich wird die Materialität der alten Körper durch die Lichttechnik in Szene gesetzt. Doch auch hier werden Verfremdungseffekte inszenatorisch als Stilmittel eingesetzt: Über weite Strecken schafft ein diffuses Licht auf der Bühne gleitende Übergänge von helleren zu dunkleren Zonen des Bühnenraums, der von drei Seiten durch das Publikum begrenzt wird. Als ein gleißendes Licht die gesamte Vorderbühne grell erleuchtet, flüchten die Spieler*innen ins Dunkle des hinteren Bühnenraums, um ihre Körper nicht unvorteilhaft grell ausleuchten zu lassen. Auch wenn die sogenannte vierte Wand des Theaters in diesem Stück immer wieder durchbrochen wird und sich die Spieler*innen direkt an das Publikum wenden, das durch den Verzicht auf einen Bühnengraben sozusagen selbst mit auf der Bühne sitzt, wird auf diese Weise im Stück auf die theatralen Mittel verwiesen, die die Körper der Spieler*innen erst in einem solch buchstäblich *milden* Licht erscheinen lassen: Auch dies ist ein Verweis auf den stets schon doppelten Bildcharakter des Körpers, der ansonsten durch die Inszenierung der Authentizität und Biografizität der Spieler*innen in Vergessenheit zu geraten droht.

Die transformierende Kraft der Theater-Materialitäten und den Unterschied, den Kostüme, das Bühnenlicht und das Bühnenbild für die Selbst- und Fremdwahrnehmung des eigenen Körpers ausmachen, wird vom Ensemble auch im Gruppeninterview betont. Unter Zustimmung der anderen Interviewten hebt Horst Sommerfeld im Gruppeninterview hervor, wie ihn die Kostüme nicht nur äußerlich verändern, sondern auch seine Emotionen und seine innere Haltung während der Aufführung transformieren:

»Das war für mich ein richtiges Erlebnis gewesen, wie Kostüme so innerlich verändern können, so habe ich das jedenfalls erlebt, was die für eine Bedeutung haben. Ich fühlte mich in meinem ersten Outfit bei ›Welkfleisch‹ unheimlich wohl und musste das ja dann nachher mittendrin ablegen und stand dann nur im Badehöschen. Das war schon ein Riesenunterschied.«⁹⁰

89 Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 89, <https://doi.org/10.30965/9783846752210>; vgl. hierzu auch S. Kampmann: Bilder des Alterns.

90 GI OLDSCHOOL.

12.4.4 Un/doing Beauty. Performative Praktiken der Dekonstruktion und Umwertung in ironischer Hyperaffirmation

Die autobiografischen Texte der Spieler*innen, in denen sie ihre jeweiligen Perspektiven auf das Schönheitshandeln im Alter formulieren, werden einerseits in Form von Audio-Collagen auf die Bühne gebracht, die die Performanzen auf der Bühne begleiten und bisweilen irritieren, weil sie die Diversität von Haltungen zum Schönheitshandeln aufzeigen, die nicht in der Graceful-Ageing-Topik aufgehen. Im dritten Akt mit dem Titel *Dekonstruktion* wird auf die dekonstruktivistische Praxis der ironischen Hyperaffirmation zurückgegriffen, durch die etwas im allgemeinen Diskurs negativ Konnotiertes in ironischer Überzeichnung mit ausschließlich positiven Attributen aufgeladen wird, um auf diese Weise einen Akt der Umwertung anzuregen.

Die Praxis ironischer Hyperaffirmation prägt die Szene *Hallo Hallux*: In einer der Hausaufgaben wurden die Spieler*innen im Prozess der Stückentwicklung dazu aufgefordert, eine anpreisende Ode an eines ihrer körperlichen Alterszeichen zu schreiben – eine performative Praxis von Undoing Beauty. Jane Dunkers *Ode an den Hallux* wurde aus diesem Textfundus für das Stück ausgewählt und leitet den dritten Akt ein. Im Gruppeninterview, das ich mit Ensemblemitgliedern geführt habe, beschreibt Jane Dunker, wie sich diese Aufgabe und das Spielen dieser Szene auf ihre eigene alltägliche Körperwahrnehmung ausgewirkt hat:

»Ansonsten habe ich tatsächlich einen neuen Blick auf meinen Körper, speziell auf meinen Hallux, weil ich mich sozusagen, nun gezwungen, damit befassen musste. Ich habe das eigentlich immer ignoriert, habe mich geärgert, dass ich bestimmte Schuhe nicht mehr tragen kann, sondern immer nur so breitere Sachen, weil es einfach weh tat. Ja, und [...] irgendwie habe ich mich dann damit angefreundet, sozusagen, seitdem ich [...] tatsächlich nach außen damit gegangen bin.«⁹¹

Solche dekonstruktivistischen Praktiken von Undoing Beauty kommen im Stück mehrfach zum Einsatz: Bereits der Titel des Stückes greift die Praxis der ironischen Hyperaffirmation auf, indem der sonst als Beleidigung eingesetzte, ageistische Begriff *Welkfleisch* mit dem alliterierenden Adjektiv *wunderschön* positiv umgewertet wird. Eine weitere performative Praxis von Undoing Age findet sich im letzten Akt, wenn sich die Körper der Spieler*innen auf der Bühne zu einem einzigen *Wäsche-Organismus* zusammenfügen: Sie erkunden in einer wohlwollend, neugierigen Haltung mit zärtlichen Bewegungen die Körper der anderen Spieler*innen. Ihre fleischfarbenen Kostüme – fantasievolle zarte und seidige Lingerie – ziehen sie in ungewohnten Weisen an: Hosen und Strümpfe zieren ihre Köpfe, Hemdchen dienen als Hosen, Büstenhalter zieren Oberarme. Die Körper der einzelnen Spieler*innen scheinen in dieser Szene ineinander überzugehen und zu einem zarten Falten werfenden Gebilde, einem Kollektivkörper zu verschmelzen. In dieser Szene wird das Ideal der Kalokagathia, des jugendlich glatten Körpers, im Stück abschließend noch einmal eindrücklich konterkariert und überformt. Solche das Idealbild der Kalokagathia unterlaufenden

91 Ebd.

Körperdarstellungen werden von Bachtin mit dem Begriff des »grotesken Körpers« beschrieben: Statt der »geschlossene[n], gleichmäßige[n] und glatten Oberfläche des Körpers« werden in Darstellungen des »grotesken Körpers« seine »Auswölbungen und Öffnungen«, seine »Berge und Abgründe«⁹² in den Blick gerückt, um ihn als kollektiven Körper im Rahmen einer widerständigen karnevalesken Lachkultur zu feiern. Die Stückentwicklung *Wunderschönes Welkfleisch* spielt im letzten Akt auf die Traditionslinie dieser Form performativer Körperinszenierung an, und versucht auf diese Weise, das so wirkungsmächtige klassische Körper- und Bildungsideal der Kalokagathia zu dekonstruieren.⁹³

12.4.5 Un/doing Beauty. Performative Widersprüche zwischen dramatischem Text und Performanz auf der Bühne

Die *OLDSCHOOL* arbeitet in *Wunderschönes Welkfleisch* gezielt mit widersprüchlichen oder zumindest kontrastierenden Inszenierungen, die eine Lücke zwischen dramatischem Text und theatraler Handlung auf der Bühne klaffen lassen. Zu Beginn der Aufführung tritt das Ensemble in einer Prozession auf die Bühne. In antike Gewänder gehüllt, nehmen die Spieler*innen genau diejenigen Posen antiker Statuen ein, die in der Bildgeschichte das Idealbild der auf jugendliche Schönheit ausgerichteten Kalokagathia überhaupt erst etabliert haben. Die *OLDSCHOOL* greift mit ihrer Dekonstruktionsarbeit also an der Wurzel an und versucht auf diese Weise, unser oft unbewusst ageistisches Blickregime, wenn nicht zu korrigieren, so doch zumindest zu irritieren. Dabei wird im weiteren Verlauf des Stückes der antike Posenkanon in die Jetztzeit erweitert. Das Ensemble kontrastiert die Bewegung des Entenfütterns als Marker für hohes Alter mit der Signature-Pose *To Di World* (To the world), mit der der US-amerikanische Sprinter Usain Bolt sich selbst und seinen sportlichen Erfolg feierte als Pose für anhaltende Jugendlichkeit: Ähnlich der Statue eines antiken Bogenschützen, der gen Himmel zielt, neigen sich die Ensemblemitglieder zurück und zeigen mit beiden Zeigefingern nach oben, wobei sie jeweils den rechten Arm anwinkeln und den linke austrecken. Diese Pose begleiten sie durch laute *YOLO*-Rufe und bedienen sich damit eines Akronyms, das popkulturell spätestens seit Drakes 2011 erschienenen Hip-Hop-Song *The Motto* zum jugendkulturellen Mantra wurde: Das Akronym von *You only live once* verweist auf die Vergänglichkeit des Lebens, reiht sich also ein in die lange Tradition der Vanitas-Topik, ist aber in Abgrenzung zum *Memento-mori-Carpe-diem*-Topos, eine Aufforderung dazu – koste es, was es wolle –, Spaß zu haben. Das theatrale Spiel mit Körperhaltungen und Posen, die stereotyp bestimmten Lebensaltern zugeschrieben werden, zeigt – ähnlich den Pathosformeln⁹⁴, deren Entwicklung der Kulturhistoriker Aby Warburg in der Kunstgeschichte verfolgte – die lange Geschichte ageistischen Schönheitshandelns in seinen performativen Wiederholungen und Differenzen auf – eine Geschichte, die eben

92 Bachtin, Michail M.: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt a.M. 1995, S. 359

93 Vgl. zur grotesken Inszenierung des alten Körpers auch: Kapitel 11.

94 Vgl. zu Warburgs Konzept der Pathosformeln: Port, Ulrich: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1886), München 2005.

nicht nur diskursiv, sondern immer auch performativ verhandelt, neu eingeschrieben und verkörpert wird.

12.4.6 An/Mut: Un/doing Beauty in der theaterpädagogischen Arbeit als Impuls für Bildungsprozesse

Die letzte Szene des Stücks bringt den Balance-Akt im Aushandeln von Ambivalenzen gegenüber den normativ-normalisierenden Imperativen sowohl des Graceful Ageing als auch des Disgraceful Ageing auf den Punkt: Alle Spieler*innen versuchen, in die Yoga-Position des Baumes zu gehen und in ihr die Balance zu halten – eine Gleichgewichtsübung, die Übung braucht und dadurch leichter wird, die jedoch trotzdem immer wieder – wie jeder andere performative Akt, der gleichzeitig das vollzieht, was er zum Ausdruck bringt – scheitern kann. Doch was bedeutet in diesem Kontext *scheitern*? Ist es ein Scheitern, wenn eine Person aus dem Gleichgewicht kommt? Oder ist es ein Akt des Widerstands gegen die normativen Ansprüche des Graceful Ageing, zu denen ja auch die regelmäßige Yoga-Praxis zählt? Zeigt sich erst im Scheitern an der Norm, bis zu welchem Grad der alte Körper, normativ-normalisierenden Disziplinierungen unterworfen ist?

Solchermaßen schwankende Balanceakte zwischen Doing und Undoing Beauty, zwischen Doing Graceful Ageing und Dis/Graceful Ageing finden sich auch in den Selbstaussagen der Spieler*innen zu ihrem alltäglichen Schönheitshandeln und ihrem Umgang mit den herrschenden Schönheitsnormen. Sie reflektieren ihre alltäglichen Praktiken von Un/doing Beauty überwiegend als hin und her schwankende Balanceakte, die zwischen dem Wunsch, die Normen befolgen zu können, und dem Wunsch, sie zu ignorieren, oszillieren bzw. vaszillieren.

Monika Immekus beschreibt dieses Schwanken folgendermaßen:

»Ich finde, dass wenn man älter wird, sich nicht mehr so gefällt im Spiegel, das [...] kommt immer wieder, und das ist auch ein richtiges Problem, finde ich. [...] Ich würde natürlich gerne abnehmen und wieder Stöckelschuhe tragen können. [...] Manchmal finde ich es unbedeutend, das mit dem Aussehen, dann finde ich es schwierig.«⁹⁵

Freya Dietrich erläutert, wie sie die Normen und der Wunsch, sie zu erfüllen, – auch nach Abschluss des Stückes und intensiver Reflexionsarbeit – immer wieder aufs Neue einholen:

»Also ich hatte das Gefühl: Ja, das ist so, das ist das Alter. Ich bin angekommen, ich habe auch dann wieder ärmellos getragen. Das war dann auch kein Thema mehr. [...] Aber es holt einen immer wieder ein. [...]. Ich glaube, wir sind gar nicht gefeit, dass uns das auch immer wieder einholt. [...] Ich habe [auch nach dem Stück] immer wieder gemerkt, dass mich so meine alten Muster immer wieder einholen.«⁹⁶.

95 GI OLDSCHOOL.

96 Ebd.

Bei allen Wiederholungsschleifen, die sie in ihrem Schönheitshandeln entdecken, bemerken sie aber doch Veränderungen ihrer Selbst- und Weltverhältnisse, die die theatergeragogische Praxis in ihnen ausgelöst hat. Monika Immekus, Freya Dietrich und Gabriele Seiler-Seidler beschreiben im Gruppeninterview, wie sie durch die Auseinandersetzung mit Schönheit und Anmut im Alter im Kontext der *OLDSCHOOL an Mut* gewonnen haben.

Monika Immekus sagt, dass es für sie mit der *OLDSCHOOL* zu tun hatte, »dass man in gewisser Weise mutiger wird, also schon alleine, was das Aussehen betrifft, dass man sich nicht mehr so oft fragt: ›Findet der mich gut? Findet die mich zu dick?‹ [...] Das geht irgendwie weg, und das ist eine Erleichterung«⁹⁷.

Freya Dietrich bestätigt diesen Zugewinn *an Mut*:

»So zurückblickend, denke ich, wir waren sehr mutig, uns in unserem alten Körper zu zeigen. Ich entdecke den Mut in mir auch und ich finde, das genügt. Also mehr will ich eigentlich gar nicht. Das war mir auch wichtig mich so zu zeigen, wie ich eben bin und [...] auch mutig, wie ich mich zu meinem Körper bekennen kann.«⁹⁸

Responsiver Kommentar von Freya Dietrich:

Es ist mir wichtig, zum Ausdruck zu bringen, dass ich mich trotz der Veränderungen an dem alten Körper in meiner Haut wohl fühle.

Gabriele Seiler-Seidler beschreibt in einem reflektierenden Text, den sie mir als Kommentar geschickt hat, wie sie ihren Bildungsprozess im Kontext der *OLDSCHOOL* erlebt hat:

Die Gelöstheit kam erst nach und nach, Mut wuchs, Mut sich zu zeigen, sich ›nacktig‹ zu machen im übertragenen Sinn, sich was zu trauen. Bei Übungen, Proben, bei Improvisationen des Erwachsenen-Ich beiseitezulassen, freier werden auch jenseits der Bühne, beweglicher in Kopf und Körper.

Durch die wiederholte autobiografische Auseinandersetzung nicht nur im Prozess der Stückentwicklung, sondern auch noch während der Aufführungen, haben sich für einige Ensemblemitglieder Lebensthemen geradezu erledigt. Monika Immekus schildert das folgendermaßen:

»Ich habe mich immer als Außenseiter gefühlt. [...] Und das war so mein Leben, irgendwie, als Sonderling. Und dann wurde mir die Gelegenheit gegeben, das im Text darzustellen. Und natürlich habe ich das dann auch noch mal hinterfragt [...]. Das Thema überhaupt, dieses Sonderlingsein, ein Sonderfall zu sein, irgendwie nicht ganz so richtig hinzupassen – das hat sich so ein bisschen erledigt durch dieses Stück. Weil es tatsächlich so ist, dass diese Arbeit auch so ein bisschen therapeutische Wirkung hat. [...] Wenn man das immer wieder – wir hatten fünfzehn Vorstellungen – und wieder

97 Ebd.

98 Ebd.

hört in der Vorstellung und das, was man gesagt hat... [...] Ja, das ist jetzt ein Haken dran. Also das ist irgendwie weg jetzt. [...] Es ist jetzt abgehakt.«⁹⁹

David Vogel beschreibt den gemeinsamen Bildungsprozess den alle am Projekt Beteiligten gegangen seien, als »Wellenbewegung«: In seiner Wahrnehmung sind manche der Spieler*innen bereits mit einem sehr »aufgeklärten und emanzipierten Blick auf das Thema ›Altersdiskriminierung und Körperlichkeit« in die Stückentwicklung eingestiegen, während andere sich viel stärker selbst »infrage gestellt« hätten, aber sie alle seien schließlich durch einen gemeinsamen Prozess gegangen, »das mal zu hinterfragen, woher denn überhaupt diese Zuschreibungen kommen«¹⁰⁰. Es sei während des gesamten Projekts »immer sehr viel in Bewegung« gewesen, »auch noch während der Vorstellungen«¹⁰¹. Auch für sich selbst beschreibt er diese anhaltende *Bewegung*, die er erlebt habe: eine Bildungsbewegung, die sich fließend zwischen intellektueller Einsicht in ageistische Zuschreibungen, emotionaler Verarbeitung und praktischer Umsetzung in die eigenen Lebensbezüge hin und her bewegt habe:

»[W]enn ich dann vielleicht irgendwann intellektuell begriffen habe, was Schönheit und Hässlichkeit bedeutet, und was das mit gesellschaftlichen Normvorstellungen und so weiter zu tun hat und ihrer Historie – das kann ich ja alles reflektieren, aber emotional [...] ist es ja wahnsinnig schwer, dann auch so zu leben«¹⁰².

Ganz in diesem Sinne versteht Lily Schumacher den Bildungsprozess, den sie im Kontext der *OLDSCHOOL* durchlaufen habe, als einen ganzheitlichen leibkörperlichen Lernprozess: Sie habe durch die Auseinandersetzungen mit dem Thema »so was mit auf dem Weg bekommen«, was ihr, wenn sie sich selbst angucke und »das Ältere« sehe, sagt: »Ja, du bist älter. Wie schön! Wie meine Oma. [...] Die liebte ich sehr, und die hatte Runzeln und das war meine Oma und das war gut so.«¹⁰³ Außerdem habe sie eine neue »Körperspannung« entwickelt und den Mut, diese Körperspannung auch in der Öffentlichkeit zu üben und zu zeigen:

»Und das ist eine Körperspannung, die hab ich auch, wenn ich in der Bahn sitze. Und ich traue mich auch, diese Übungen in der Bahn zu machen: Das kann man wunderbar, [...], sich da aufhängen und den Körper so durchfallen lassen. Das zieht unwahrscheinlich auseinander. Und das mache ich, seitdem ich hier [in der *OLDSCHOOL*, Anm. d. Verf'in] bin. [...] Weil ich hier auftrete, und weil ich gesehen werde und auch noch gesehen werden will. Das hat auch mit der inneren Entscheidung zu tun ›Wie werde ich alt?‹ Das vermischt sich hier, dieser Lernprozess.«¹⁰⁴

99 Ebd.

100 EI *OLDSCHOOL*.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 GI *OLDSCHOOL*.

104 Ebd.

Für diese »vermischten« Lern- und Bildungsprozesse scheint mir die Metapher der »Wellenbewegung«¹⁰⁵, die David Vogel im Interview benutzt, ein stimmiges Bild zu sein. Diese *Wellenbewegung* beschreibt ein Verständnis ästhetischer Bildung, in der intellektuell-kognitives Begreifen, emotionales Verarbeiten und Auseinandersetzen, leibkörperliches Empfinden, Einüben und Umsetzen in praktisches Handeln auf der Bühne und – ja, auch im Leben – ineinanderfließen. Die ästhetischen Bildungsprozesse, die in den Interviews beschrieben werden, lassen sich so als Wellenbewegungen verstehen, in der kognitive, emotionale und leibkörperliche Bildungsprozesse nicht als einzelne, voneinander getrennte Bewegungen, sondern als ganzheitlich verstanden werden. Allerdings geht es – anders als im Konzept des Graceful Ageing – keineswegs darum, einem Altersbild affirmativ zu folgen, das mit Attributen wie Anmut, Erfolg, Jugendlichkeit, Gesundheit etc. aufgeladen ist. Es geht vielmehr um eine kritische, widerständige Auseinandersetzung mit gerade denjenigen Altersbildern, die – wie Konzepte des Graceful oder auch des Disgraceful Ageing – in einem erzieherisch-moralisierenden Altersdiskurs als normative Leitbilder für ältere Menschen propagiert werden.

Das künstlerische Leitungsteam sieht seine Aufgabe darin, den großen »Reflexions-spielraum«¹⁰⁶ zu schützen und in der theatergeragogischen Arbeit freizusetzen. Sie sind sich bewusst, dass die Theaterarbeit tiefgreifende psychische Entwicklungsprozesse auslösen kann, aber das Ziel ihrer Arbeit wird vom Team keinesfalls in Heilung oder »Gesundheit«¹⁰⁷ der Beteiligten gesehen. Es ist David Vogel wichtig, zu betonen – und das auch im Verlauf des Prozesses der Stückentwicklung gegenüber dem Ensemble zu thematisieren –, dass sich alle »in einem künstlerischen Kontext oder in einem pädagogischen Bildungskontext befinden, aber nicht in einem therapeutischen«¹⁰⁸.

Mit der theatergeragogischen Arbeit soll – wie Nina Mackenthun hervorhebt – ein »Schutzraum« eröffnen, um »Dinge erstmal zu benennen«, aber dann »auch körperlich auszuprobieren«¹⁰⁹. Dabei gehen autobiografische Reflexions- und Körperarbeit Hand in Hand: Jane Dunker beschreibt, wie sie diesen Schutzraum für sich selbst als Freiraum nutzt, um das »Leben von mir neu zu denken und tatsächlich bei der *OLDSCHOOL* auch auszuprobieren«¹¹⁰. Für die Spieler*innen bietet der Freiraum des theatergeragogischen Projekts die Möglichkeit zum Probehandeln.

Freiräume sollen schließlich auch dem Publikum eröffnet werden. Szenen wie *Welker Baum*, in der alle Spieler*innen am Schluss des Stückes in einem kollektiven Balanceakt versuchen, die Yoga-Position des Baumes einzunehmen, sollen dem Publikum einen Interpretationsspielraum eröffnen. Die Position bzw. Pose verbindet das Ende des Stückes mit den Posen der antiken Statuen am Anfang und ruft ein letztes Mal eine der Praktiken auf, die im Konzept des Graceful Ageing propagiert werden: Yoga. Nina Mackenthun schätzt an dieser Szene besonders, dass sie »Bilder« kreiere, die nicht »auserklärt« oder

105 EI OLDSCHOOL.

106 Ebd.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Ebd.

110 GI OLDSCHOOL.

»auserzählt werden«, sondern dem Publikum »Freiraum« geben: »Ist das jetzt eine Yoga-Figur, die da gemacht wird? Oder ist das eine Symbolik für etwas? Und warum wackelt die Figur jetzt, während sie diese Yoga-Figur macht?«¹¹¹

Ich erwische mich während dieser Szene dabei, das Wackeln einiger Ensemblemitglieder mit dem scheinbar unerschütterlich festen Stand und den muskulösen, glatt-gebräunten Beinen jugendlicher Yoga-Influencer*innen zu vergleichen und gleich darauf zu überlegen, wie ich selbst auf der Bühne wohl diese Yoga-Position bewältigen würde. Die performativen Praktiken der *OLDSCHOOL* bieten mir einen Freiraum der Irritation, ermöglichen mir eine Unterbrechung, die mir einen Blick darauf eröffnet, welchen wackeligen Balanceakt ich selbst gegenüber der Macht ageistischer Schönheitsnormen und den Praktiken des Dis/Graceful Ageing aufführe. Jedes Mal, wenn ich mir den Aufführungsmitschnitt anschau, berührt mich dieser Balanceakt, der im Textbuch als *Welker Baum* bezeichnet wird, auf eine andere Weise und bringt mich dazu, das bisher Geschriebene nochmals auf den Prüfstand zu stellen: Dieses Schwanken, dieses vermeintliche Scheitern, dieses HinUndHer und NachWieVor verunsichert mich auf eine anregende Art und Weise. Die performativen Praktiken der *OLDSCHOOL* »queeren«, »crippen« oder »verrunzeln« meine eigenen Abgrenzungs- und Wertungspraktiken – wie es die Medienwissenschaftlerin Katja Stüben für die Praxis des »Verrunzelns« beschreibt – »auf eine Weise, die das Schmerzvolle mit einem mutwillig bizarren, spielerischen Humor entwaффnet«¹¹².

Praktiken von Un/doing Beauty nehmen die individuell gelebten Erfahrungen, das in Fleisch und Blut übergegangene, verkörperte Verhalten ernst und klammern dennoch den mit ihm oft einhergehenden Geltungsanspruch zumindest für einen Moment ein. An diesem Punkt verschränken sie sich mit Praktiken des Un/doing Biography und Un/doing Differences. Praktiken von Un/doing Beauty verweisen auf die Ambivalenzen, die in Praktiken des Schönheitshandelns zum Ausdruck kommen; sie oszillieren und vaszillieren zwischen der Freiheit, Fähigkeit und Möglichkeit, unsere Leibkörper selbst zu bilden, und der Zumutung, aus den normativ-normalisierenden Zwängen des herrschenden, an Jugendlichkeit ausgerichteten Schönheitsdispositivs nicht *einfach so* aussteigen zu können. In performativen Praktiken des Un/doing Beauty wird deutlich, dass die Agierenden in ihren Existenzweisen diesen Körperschönheitsnormen – auch wenn sie sie kritisch sehen – dennoch ausgesetzt sind und sie sich ihnen nicht durch bloße Willensentscheidung entziehen können. Die Praktiken des Doing Beauty haben unsere Körper in unzähligen Wiederholungen von Kindesbeinen an geformt und sind derart inkorporiert, dass sie nicht *einfach* überwunden werden können. Eine derart machtvoll Topik, die vom antiken Bildungs- und Erziehungsideal der *Kalokagathia* bis hin zu den heutigen *Topoi* des Graceful Ageing in unzähligen performativen Wiederholungsschleifen eingeschliffen und verkörpert wird, lässt sich nicht mit einem Mal ver-lernen. Sie auf der Bühne zu dekonstruieren und zu versuchen, sie zu ver-lernen, ist ein komplexes Unterfangen: Ich habe in der *OLDSCHOOL* gelernt, wie viel an/*Mut* es braucht, um auch diesbezüglich Ageing Trouble zu machen.

111 EI *OLDSCHOOL*.

112 K. Stüben: *Senility become us*, S. 199.

13 Epilog: Focusing Ageing Trouble

Diese drei Beispiele aus der Praxis der Performativen Kulturgeragogik zeigen wegweisende Praktiken des Umgangs mit Formen und Themenkomplexen von Ageing Trouble. Selbst wenn die Performative Kulturgeragogik immer noch nur ein kleines Feld im Land der Kulturellen Bildung ist, so gibt es inzwischen doch eine Vielzahl von tanz- und theatergeragogischen Projekten auf der Landkarte, die Ageing Trouble auch zu vielen anderen Facetten des Alter(n)s *machen*. Ich bin gespannt, mit welchen Praktiken des performativen Un/doing Age zukünftige Projekte wohl welche gesellschaftlich dominante Topik des Altersdiskurses seismografisch sensibel verhandeln werden.

Nach all den Jahren der Auseinandersetzung mit Ageing Trouble in den Künsten und der Kulturgeragogik fasziniert mich immer noch und immer wieder aufs Neue die Vorgängigkeit der Alterns-T(r)opik der Künste gegenüber der des wissenschaftlichen geragogischen Diskurses. Es begeistert mich *NachWieVor*, wie in den Künsten stereotype Sichtweisen auf Alter(n) und Bildung eingeklammert und dynamisiert werden können und wie auf diese Weise eigensinnige Bildungsprozesse bei den beteiligten Akteur*innen angeregt werden können. Die Künste und die kulturgeragogische Praxis können Impulse für Lern- und Bildungsprozesse im Alter geben, in denen Altersselbstbilder grundlegend transformiert werden. Die literarischen Texte über Bildungsprozesse im Altern ebenso wie die Praxis der Performativen Kulturgeragogik zeigen Wege auf, wie mit der jeweils dominanten Alterstopik in kritischer und bildungsaffiner Weise umgegangen werden kann. Davon – so meine Überzeugung – kann nicht nur die Kulturgeragogik, sondern auch die Geragogik, die Erwachsenenbildung und auch die Kinder- und Jugendbildung lernen. Sie weisen den Weg für eine Performative Kulturgeragogik, -andragogik und -pädagogik, die all die Facetten von Ageing Trouble, die Ambivalenzen, das Unbehagen und Aufbegehren gegenüber dem Alter(n) und seinen ageistischen Zuschreibungen nicht als sogenannte negative Altersbilder ausblendet, sondern als Impuls für Bildungsprozesse wahrnimmt, in denen der Geltungsanspruch stereotyper Aussagemuster des Alter(n)s immer wieder aufs Neue eingeklammert werden kann.

Dass von dieser Einklammerung der Geltungsansprüche auch das Ageing-Trouble-Konzept nicht auszuklammern ist, liegt auf der Hand:

Lily, langjähriges Ensemblemitglied der *OLDSCHOOL*, zieht ihre Augenbrauen zusammen. »Mir gefällt dieses Wort ›Ageing Trouble‹ nicht. Das marginalisiert. Das ist die Generation, die Probleme macht. Oder: Die haben Probleme! Oder man hat selbst schon irgendwie ein Problem mit dem Alter.«¹ Eigentlich sei das Alter – so Lily weiter – »hell und dunkel« zugleich, aber in »Ageing Trouble, da sehe ich nur das Dunkle«².

Monika schüttelt den Kopf: »Ich aber nicht [...] – mit Trouble, da verbinde ich irgendwie, dass man irgendwas locker macht oder irgendwie was Neues aufsetzt.«³

Freya hingegen verknüpft Ageing Trouble mit etwas Ambivalentem, so wie das Alter sowohl eine »Schwierigkeit« als auch zu »bewältigen«⁴ sei. Das Alter sei eben »vielfältig« und gleichzeitig »sehr wechselbar«: Verluste und Zugewinne halten sich nicht immer die »Waage«⁵. Manchmal sei da ein »Gefühl von sehr viel Stärke und Kraft und Wissen und Einsicht und Erfahrung«, aber das »wechselt«⁶. Für Freya ist dieses Gefühl mit dem Bild des »Narren, der die Narrenkappe«⁷ trägt, verbunden. Dieses Bild gebe ihr »Freiheit«, auch wenn diese Freiheit kein »Dauerzustand«⁸ sei.

Christian sieht Ageing Trouble immer mit einem »Fragezeichen« verbunden: »Ist ›Ageing‹ wirklich ein ›Trouble‹? Wo liegen die Probleme?«⁹ Deshalb sei das Ageing-Trouble-Konzept für ihn interessant: »weil es Fragen aufwirft«¹⁰.

Und was meint Ageing Trouble nun eigentlich für Sie als Leser*in dieses Buchs? Vielleicht darf ich Ihnen nun, da Sie hier auf den letzten Seiten dieses Buches angekommen sind, das Du anbieten?

Also: Was beinhaltet das eigentlich für dich, all das mit diesem Ageing Trouble?

Was hast du dir von diesem Buch erhofft? Hast du etwas für dich darin gefunden, das dich neugierig macht? Oder skeptisch? Oder wütend?

Diese Einladungen an dich sind nicht rhetorisch gemeint. Ich lade dich tatsächlich ein, das, was dir in diesem Buch vielleicht interessant erschienen ist, nicht nur aus der Perspektive deines Fachs, deines Berufs oder kulturellen Engagements anzuschauen, sondern auch der Resonanz nachzuspüren, die es in deinem Körper macht, in deinem Denken, deinem Fühlen.

Kannst du zum Beispiel bemerken, was in deinem Körper geschieht, wenn du das Wort *Alter* liest? Hast du vielleicht auch deinem eigenen Altern beim Lesen nachgespürt?

Welche Resonanz kommt da in deinem Körper auf all das mit diesem *Altern* und *Alter*?

Vielleicht fühlt es sich eng an, vielleicht weit?

Vielleicht kommt da ein Klopfen oder Pochen oder etwas Strömendes?

1 GI OLDSCHOOL.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ebd.

Ist da vielleicht etwas Neugieriges, Bedrücktes, Fröhliches, Bedenkliches, Kritisches, Ängstliches oder Wütendes? Und magst du dem vielleicht mal ein wenig genauer nachspüren?

All das, was du hier gelesen hast, was hat das in dir angesprochen?

Was auch immer sich da vielleicht bemerkbar macht – magst du mal hinspüren, ob du damit etwas verweilen willst? Kommt da vielleicht ein Wort oder ein Bild oder eine Bewegung? Wo würde es hinwollen, wenn es ganz genau so könnte, wie es wollte? Und wenn du jetzt doch lieber mal langsam zum Ende kommen möchtest, dann könntest du dir ja vielleicht, wenn du das Buch zugeklappt hast oder den Bildschirm, auf dem du liest, ausgeschaltet hast, doch noch ein paar Minuten Zeit nehmen, um aufzuschreiben, zu malen oder zu tanzen – welche Form auch immer dir gemäß ist –, was du erlebt hast: Wie hat es sich angefühlt? Wo hast du es gespürt? Und was wäre deine Art, all das mit diesem Ageing Trouble zum Ausdruck zu bringen?

Ich ziehe derweil den Schlusstrich unter dieses Buch – und gehe jetzt tanzen. Endlich. Danke fürs Lesen. Danke für deine Zeit.