

Über Körperbilder und Reflexionsvermögen

Mijke Harmsen, Dramaturgin am Jungen Tanzhaus im tanzhaus nrw, und die Jurymitglieder Anna Wagner und Sven Till sprechen über die wachsende Präsenz von Tanzproduktionen für und mit Kindern und Jugendlichen und ihre Auswirkungen auf die Tanzszene

Anna Wagner: In den letzten zwei Jahren ist die Anzahl der Tanzproduktionen für ein junges Publikum oder Produktionen mit jungen Performern erheblich gewachsen. Künstlerinnen und Künstler, die zuvor lediglich Stücke für Erwachsene erarbeitet haben, entdecken diesen Bereich. Produktionshäuser und Theater entwickeln neue Programmformate, die ein junges Klientel einbeziehen. Was ist der Grund für diese Entwicklung?

Mijke Harmsen: Meiner Meinung nach gibt es für diese Entwicklung zwei Gründe: Die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen als Publikum oder Performer ist für einzelne Choreografinnen und Choreografen eine konsequente Fortsetzung ihrer künstlerischen Fragestellungen. Gleichzeitig findet eine strukturelle Stärkung statt. Die Budgets für kulturelle Bildung wurden erhöht. In diesem Bereich spielt Tanz eine zunehmend wichtige Rolle. Er gilt als eine Kunstform, die auch Kindern, die bisher wenig mit Kultur in Berührung gekommen sind, einen unmittelbaren Zugang zu ästhetischen Prozessen ermöglicht.

Sven Till: Produktionen mit und für junge Menschen gab es schon früher. In den letzten Jahren hat aber eine extreme Ausdifferenzierung stattgefunden. Es erobert zunehmend auch andere Personengruppen die Bühne und die Kategorie des generationenübergreifenden Arbeitens wird immer wichtiger.

Harmsen: In Deutschland hat diese Entwicklung relativ spät eingesetzt. Belgische Produktionsplattformen wie Kopergietry, CAMPO und faBULEUS sind da Pioniere. Sie haben zur Professionalisierung des Bereiches beigetragen. Durch Stücke wie *Girls* hat faBULEUS professionelle Abläufe für Arbeiten mit Kindern und Jugendlichen entwickelt und so zur ihrer Aufwertung als vollwertige künstlerische Produktionen beigetragen.

Till: Die steigende Zahl von Produktionen mit Menschen verschiedener Erfahrungshintergründe und die Öffnung zu einem jungen Publikum spiegeln meiner Meinung nach auch gesellschaftliche Umbrüche wider, die in den letzten zwanzig Jahre passiert sind. Aus einer ostdeutschen Perspektive denke ich, dass es eine Sehnsucht gibt, in gesellschaftliche Prozesse anders involviert zu sein und Veränderung anders zu erfahren. Theater ist ein Ort, an dem diese Entwicklungen erprobt oder gespiegelt werden.

Wagner: Warum hat diese Öffnung im Tanzbereich viel später stattgefunden als im Theaterbereich, in dem in den 1990er-Jahren schon sehr viele Gruppen für unterschiedlichste Menschen entstanden sind, neben den Kinder- und Jugendtheatern auch Obdachlosentheater oder Gefangenenchöre?

Till: Natürlich gab es auch im Tanz immer Vorreiterinnen wie zum Beispiel Gerda König mit ihrer mixed ability-Kompanie Din A 13. Aber der zeitgenössische Tanz war sehr lange mit sich selbst beschäftigt. Es ging um die Anerkennung des eigenen Feldes unter den Künsten, um die Aufarbeitung der eigenen Geschichte. Man könnte sagen, dass erst eine andere Form von

Selbstbewusstsein entwickelt werden musste, bevor eine Öffnung möglich wurde. Das hat auch mit einem Wandel der künstlerischen Fragestellungen in den letzten Jahren zu tun. Es geht nun verstärkt um andere Formen der Zusammenarbeit, um einen anderen Blick auf körperliche und vor allem somatische Vorgänge, der Schritt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Publikum und partizipativen Formaten ist da nahelegend.

Wagner: Ein gutes Beispiel für diesen Wandel ist die Lecture-Performance *An Un-Folding Process/ Kids* der Choreografin Isabelle Schad. Schad erzählt in dieser ursprünglich für ein erwachsenes Publikum konzipierten Produktion von Fragen, die sie bei der Entwicklung ihrer Stücke beschäftigt haben. Sie tanzt einzelne Ausschnitte aus ihnen. Schads Bewegungspraxis ist sehr im Body-Mind-Centering verankert. Deshalb spricht sie auch von Bewegungen der Zellen und anderen eigentlich ziemlich abstrakten Prozessen. Ihre Bewegungen sind sehr reduziert. Ich habe die Aufführung, die vom tanzhaus nrw produziert wurde, vor Kleinkindern und Erwachsenen gesehen. Es war spannend, wie still die Kinder der Erzählung von Schad und den Schemen folgten, die die Choreografin mit dehnbaren Tüchern produzierte.

Till: Isabelle Schads Lecture zeigt, dass sich eine ganz andere Sensibilität jenseits des klassischen Hochleistungsbereichs entwickelt hat. Wie können Menschen aus anderen Erfahrungsbereichen einen Zugang zum Körper und zu choreografischen Prinzipien entwickeln? Wo liegt darin vielleicht sogar eine Kraft? Es ist interessant zu sehen, wie solche Tanzproduktionen die konventionellen Vorstellungen von Wissen und Bildung in Frage stellen.

Wagner: Wissen und Bildung sind hier dynamisch und an den Körper und die Sinne gebunden. Schad erzählte mir, dass die Lecture-Performance auch ihren Blick auf ihre Arbeiten für erwachsenes Publikum verändert hat.

Till: Vielen Künstlerinnen und Künstlern geht es so und auch den beteiligten Institutionen. Ein junges Publikum reagiert viel unmittelbarer. Die Arbeit mit Laien stellt konventionelle Produktionsprozesse in Frage. Man könnte von einer Infizierung auf inhaltlicher und struktureller Ebene sprechen.

Harmsen: Ein gutes Beispiel hierfür ist die Arbeit des französischen Choreografen Jérôme Bel. Am tanzhaus nrw hat Bel eine Version seines Klassikers *The Show Must Go On* und seine Produktion *Gala* erarbeitet. Von Anfang an befragten Bels Stücke radikal den theatralen Apparat und die institutionelle Repräsentation von Tanz. Die Performer seiner Stücke kamen aber zunächst noch aus dem Profibereich. Bei einer Tour von *The Show Must Go On* kam es dann zu einem Schlüsselerlebnis. Bels Idee für dieses Stück war, dass das Gefühl entstehen sollte, die Performer kämen aus der Mitte des Publikums, so dass sich die Zuschauer in ihnen spiegeln könnten.

Wagner: Soweit ich mich erinnere, war die erste Besetzung aber ziemlich homogen.

Harmsen: Das stimmt. Alle Performer waren gleich alt und hatten ihre Tanzausbildung gerade absolviert. Bei einer Aufführung in Asien wurde Bel verständlicherweise die Homogenität der Performer plötzlich extrem bewusst. Deshalb fing er an, auch Nicht-Tänzer zu besetzen, Schauspieler und andere Künstler. Im tanzhaus nrw standen erstmals nur erwachsene Amateure und auch Kinder auf der Bühne. Als wir mit Bel zum ersten Mal über die Idee gesprochen haben, Kinder ins Stück zu integrieren, hatte er zunächst Zweifel. Aber wir wollten es für ein gemischtes Publikum zeigen. Wenn sich die Zuschauer in den Performern wiederfinden sollen, war die Präsenz von Kindern einfach nur konsequent. Sobald ein junges Publikum Gleichaltrige auf der Bühne sieht, entsteht eine ganze andere Identifikation. Die Kinder können mit der Komplexität des Stücks, seinen bewusst gesetzten Längen, der Stille und Anti-Virtuosität dann ganz anders umgehen. Interessant ist, dass Kinder häufig laut sagen, was Erwachsene wahrscheinlich auch insgeheim empfinden. Sie rufen „Dauert das lange!“, „Das ist aber dunkel!“. Aber am Ende haben sie die Leute auf der Bühne gefeiert.

Wagner: *The Show Must Go On* arbeitet extrem gegen die Zuschauererwartungen und fordert diese heraus. *Gala* folgt einer ganz anderen Strategie. Das Stück feiert die Gemeinschaft zwischen Performern und Publikum. Menschen mit sehr unterschiedlichen Fähigkeiten stehen auf der Bühne – Profitänzer, Kinder, Rentner, Menschen mit eingeschränkten körperlichen Fähigkeiten usw. Diese Menschen bekommen den Raum, verschiedene tänzerische Stile oder Fantasien mit absoluter Hingabe zu interpretieren.

Harmsen: Das ist das Faszinierende an *Gala*. Bel zitiert TV-Formate wie „Let’s dance“ oder „Got to dance“ und dekonstruiert sie zugleich. Für die Entwicklung von *The Show Must Go On* zu *Gala* ist laut Bel die Produktion *Disabled Theater* sehr wichtig, eine Auftragsarbeit vom Zürcher Theater Hora aus dem Jahr 2012. Theater Hora ist ein professionelles Theater mit geistig behinderten Performerinnen und Performern. Bel hat sich in diesem Stück intensiv damit auseinandergesetzt, wie er und das etablierte Tanzpublikum auf Menschen auf der Bühne schauen, die gesellschaftlich als anders und anormal markiert werden.

Till: Das Stück hat eine wahnsinnige Kontroverse ausgelöst. Bel wurde vorgeworfen, er benutze die Performer des Theater Hora und diese könnten ihre wahren Talente nicht zeigen.

Wagner: Der Titel *Disabled Theater* bezieht sich für mich weniger auf die Performer als auf das Unvermögen des Publikums und des Theaterapparats, das Theater Hora als professionell anzuerkennen.

Till: Dieses Stück von Bel macht ein interessantes Paradox deutlich: Es gibt auch beim Publikum ein wachsendes Interesse für Produktionen mit nicht-professionellen Performern. Warum? Gibt es eine Sehnsucht nach Authentizität? Authentizität scheint sich aber durch bestimmte vorproduzierte Formen und Marker zu vermitteln, die zur Repräsentation von Authentizität werden. Sind diese Marker nicht erkennbar entsteht Unbehagen.

Harmsen: Häufig rufen die Produktionen die größte Kontroverse hervor, in denen die Amateure eine starke Ruhe ausstrahlen. Sie werden dann als maschinenhaft und fremdgesteuert wahrgenommen. Dabei ist diese Ruhe häufig das Ergebnis eines gemeinschaftlichen Arbeitsprozesses zwischen den Choreografinnen und Choreografen und den Beteiligten. Sie haben das Material gemeinsam durchdrungen.

Wagner: Eine interessante Produktion ist in diesem Zusammenhang *Mannequins and Salt Kids*, die die Choreografin Gisèle Vienne und der Puppenspieler Etienne Bideau-Rey 2015 am Theater Freiburg mit 12-Jährigen entwickelt haben. Ausgangsmaterial war Viennes und Bideau-Reys Stück *Showroomdummies*, in dem mit Bildern von Erotik und Weiblichkeit und

mit der Spannung zwischen belebten und unbelebten Objekten gearbeitet wird. Die Kinder bearbeiteten das Bewegungsmaterial und nutzen die Masken und Perücken des Originalstücks. Zu sehen, wie sich die Kinderkörper mit blonden Perücken und grinsenden Frauenmasken mit einer absoluten Ruhe und Souveränität in Pose warfen, produzierte bei vielen Zuschauern, auch bei mir, eine große Irritation. Um *Mannequins and Salt Kids* entstand eine intensive Diskussion, ob die Kinder bereits mit solchen sexualisierten Körperbildern arbeiten sollten und ob sie mit zwölf Jahren bereits das nötige Reflexionsvermögen hätten.

Till: Solche Kontroversen entstehen, weil der Körper ein ganz fragiles, kulturell besetztes Territorium ist. Es gibt nach wie vor eine ganz große Unsicherheit im Umgang mit ihm, gerade eben auch mit Körpern von scheinbar Schutzbedürftigen wie Kindern oder Behinderten. Es wird immer nach einem Sicherheitskodex gesucht, der nicht überschritten werden darf.

Wagner: Das Bild eines Mädchens in Schuluniform, mit kurzem Rock und dem Gesicht einer Erwachsenen, das über einen Cat Walk läuft, wie es in *Mannequins and Salt Kids* zu sehen ist, bricht mit dem Bild einer unschuldigen Kindheit. Aus einer anderen Perspektive könnte man aber auch sagen, dass diese Produktion den Kindern ermöglichte, sich der Körperbilder, die ohnehin ständig auf sie einprasseln, zu ermächtigen und sie zu bearbeiten.

Till: Ich denke, dass es wichtig ist, die Diskussion auch verstärkt auf die Position des Publikums zu lenken. Was projiziere ich in solche Arbeiten?

Harmsen: Das ist ein wichtiger Punkt. Erwachsene, die Jugendliche und Kinder in unsere Vorstellungen begleiten, haben häufig Angst, dass diese von dem, was sie auf der Bühne sehen, überfordert sein könnten. Grund dieser Angst sind häufig die geringen Erfahrungen, die die Erwachsenen selbst mit zeitgenössischem Tanz haben. Was trauen wir Kindern und Jugendlichen zu? Das ist eine Frage, die ich mir nicht nur immer wieder bei jungen Performern stelle, sondern auch bei einem jungen Publikum.

Ein Tänzer mit schlapperigen Unterhosen und nacktem Oberkörper hat in einer Aufführung zum Beispiel sehr heftige Reaktionen bei mehreren Mädchen ausgelöst. Sie sagten, sie fühlten sich vergewaltigt. Aber ist das ein Grund, sie nicht mehr in eine solche Vorstellung zu bringen? Über die sozialen Medien sind sie häufig viel heftigeren, pornografischen Bildern etwa, oder Brutalität und Gewalt, ausgesetzt.

Till: Der zeitgenössische Tanz bietet eines der wenigen Foren, wo überhaupt solche Reaktionen offen artikuliert werden können. Wichtig ist, für sie Resonanzräume zu schaffen, in denen wie im Fall der Mädchen reflektiert werden kann, warum eine Tanzaufführung uns so heftig reagieren lässt.

Wagner: Vielleicht hat die Öffnung des Tanzes hin zu einem diversifizierten Publikum und zu Laien auf der Bühne gerade zu einem stärkeren Bewusstsein über die Wichtigkeit solcher Resonanzräume geführt. Nicht, um Menschen an normative Verhaltensweisen zu gewöhnen, sondern um in einen Austausch über unser Verhältnis zum Körper zu kommen. Es gibt ja kaum Räume, in denen so etwas überhaupt möglich ist.

Mijke Harmsen arbeitete von August 2007 bis Januar 2014 als Dramaturgin für das Jugendprogramm und als Leiterin des Begleitprogramms im HAU Hebbel am Ufer. Seit Februar 2014 ist sie Dramaturgin am Jungen Tanzhaus und Projektleiterin von Take-off: Junger Tanz am tanzhaus nrw.

Body Images and the Power to Reflect

Mijke Harmsen, dramaturge at the Junge Tanzhaus at the tanzhaus nrw, and the jury members Anna Wagner and Sven Till speak about the increasing presence of dance productions for and with children and adolescents, and their effect on the dance scene



Anna Wagner: In the last two years, the number of dance productions for a young audience or productions with young performers has increased markedly. Artists who had previously only produced pieces for adult audiences are discovering this field. Production venues and theatres are developing new programme formats that include a young clientele. Why is this development taking place?

Mijke Harmsen: In my opinion, there are two reasons for this development. Working with children and adolescents as an audience or performers is a logical continuation of individual choreographers' artistic approaches. At the same time, a strengthening of structures is taking place. Dance plays an increasingly important role in the area. It is seen as an art form that can offer children who have previously had little contact with culture direct access to aesthetic processes.

Sven Till: There have always been productions with and for the young. However, in the last few years an extreme differentiation has taken place. Other groups of people are also taking to the stage more and more, and the category of trans-generational work is becoming increasingly important.

Harmsen: This development was rather late in Germany. The pioneers were Belgian production platforms such as Kopergieterij, CAMPO and faBULEUS. They contributed to the professionalization of the field. In pieces such as Girls, faBULEUS developed professional methods for work with children and adolescents, and thus contributed to their acknowledgment as full-fledged artistic productions.

Till: I believe the increasing number of productions with people that diverse experiences and the opening towards a young audience also reflect social changes that have taken place in the last 20 years. From an East German perspective, I believe there is a longing to be involved in social processes in a different way and to experience change differently. Theatre is a place where these developments can be tested or reflected upon.

Wagner: Why did this opening take place far later in dance than it did in theatre? In the 1990s, many theatre groups were created for a most diverse range of people – in addition to theatres for children and adolescents, also theatre for the homeless or prisoner choirs.

Till: Of course, in dance there had always also been pioneers, for example Gerda König and her mixed-ability company Din A 13. But contemporary dance was very self-occupied for a long time. It was focused on issues such as gaining recognition for the field among the arts as well as directing its attention toward its own history. You could say that a different form of self-confidence had to be developed before an opening was possible. This is also related to a shift in artistic questions that occurred in the last few years. Other forms of cooperation are now at the centre of attention; they direct our gaze towards physical and above all somatic processes. The step towards an intense interaction with the audience and participative formats are thus a logical consequence.

Wagner: A good example for this change is the lecture performance An Un-Folding Process / Kids by the choreographer Isabelle Schäd. In the production, which was originally conceived for an adult audience, Schäd speaks about questions that she has been occupied with when developing her pieces. She dances excerpts from them. Schäd's movement practice is very anchored in Body-Mind Centering. This is why she also talks about her cells' movement and other rather abstract processes. Her movements are very reduced. I saw the performance, which was produced by the tanzhaus nrw, in an audience of small children and adults. It was exciting to see how concentrated the children were as they followed Schäd's stories and the silhouettes that the choreographer produced with stretchy sheets.

Till: Isabelle Schäd's lecture demonstrates that a completely different sensitivity has been developed beyond the field of classical high-performance dance. How can people with different areas of experience gain access to the body and choreographic principles? Is there maybe even a power there somewhere? It is interesting to see how such dance productions question traditional ideas of knowledge and education.

Wagner: Knowledge and education are dynamic and connected to the body and the senses. Schäd told me that the lecture performance also changed her perspective on her works for adult audiences.

Till: Many artists have had that experience, as have the involved institutions. A young audience reacts far more directly. Working with amateurs also

questions conventional production practice. One could speak of an infection on the levels of content and structure.

Harmsen: A good example for this is the French choreographer Jérôme Bel's work. At the tanzhaus nrw, Bel created a version of his classic The Show Must Go On and his production Gala. From the very beginning, Bel's pieces radically questioned the theatre apparatus and the institutional representation of dance. Originally, the performers in his works came from the professional ranks. During a tour of The Show Must Go On he had a key experience. Bel's idea for the piece sought a feeling that the performers came from the audience's midst so that the onlookers could identify with them or be reflected in them.

Wagner: But as far as I remember, the first cast was rather homogenous.

Harmsen: That's true. All the performers were of the same age and had just completed their education in dance. During a performance in Asia, Bel suddenly became extremely aware of the performers' homogeneity – understandably so. This is why he began to also cast non-dancers, actors and other artists. At the tanzhaus nrw, only adult amateurs and also children were on stage at first. When we talked to Bel the first time about integrating children into the piece, he had his doubts. But we wanted to show it to a mixed audience. If the audience is meant to see itself in the performers, then the presence of children was simply a logical consequence. As soon as a young audience sees people on stage of the same age, a completely different form of identification takes place. The children could then deal with the piece's complexity, its intended lengths, the silence and the anti-virtuosity in a completely different way. It's interesting that children often say aloud what adults undoubtedly feel in secret. They shout "This is taking forever!", "It's really dark!" But in the end, they celebrated the people on stage.

Wagner: The Show Must Go On works against the audience's expectations in an extreme way, and challenges them. Gala has a completely different strategy. The piece celebrates the commonality between performers and the audience. People with very diverse abilities stand on stage – professional dancers, children, senior citizens, people with handicaps, etc. These people are given the space to interpret different dance styles or fantasies – with absolute abandon.

Harmsen: That's what is fascinating about Gala. Bel cites TV formats such as "Let's dance" or "Got to dance" and simultaneously deconstructs them. According to Bel, for the development of The Show Must Go On to Gala, the production Disabled Theater is very important; it was a work commissioned by Zurich's Theater Hora in 2012. Theater Hora is a professional theatre with mentally handicapped performers. In this piece, Bel dealt intensively with how he and a traditional dance audience looks at people on stage who are demarcated by society as being different and abnormal.

Till: The piece initiated a crazy controversy. Bel was accused of using the Theater Hora performers and not allowing them to show their true talents.

Wagner: For me, the title Disabled Theater has less to do with the performers than with the inability of the audience and theatre apparatus to recognise the Theater Hora performers as being full-fledged and professional.

Till: This piece by Bel makes an interesting paradox tangible: there is an increasing audience interest in productions with non-professional performers. Why is that? Is there a longing for authenticity? But authenticity seems to be conveyed via a certain set of pre-produced forms and markers that serve to represent authenticity. If these markers are not identifiable, then discomfort arises.

Harmsen: It's often the case that productions in which non-professional performers radiate a strong sense of calm are the most controversial. The

performers are then perceived as being machine-like and submitted to external control. But this calm is also often the result of a common work process among the choreographers and the participants. They appropriated the material together.

Wagner: Another interesting production in this context is Mannequins and Salt Kids that the choreographer Gisèle Vienne and the puppeteer Etienne Bideau-Rey developed with 12-year-olds at the Freiburg Theatre in 2015. The point of departure was Vienne's and Bideau-Rey's piece Showroomdummies that operates with images of eroticism and femininity and the tension between living and inanimate objects. The children worked on the movement material and used masks and wigs from the original piece. To see how children's bodies throw themselves into a pose with blonde wigs and grinning female masks in an absolutely calm and sovereign way produced a high level of irritation for many audience members, and for me. An intense discussion unfolded about Mannequins and Salt Kids – whether the children should already be working with such sexualised body images and whether they can already reflect on these issues at the age of 12.

Till: Such controversies occur because the body is a very fragile, culturally occupied territory. There is still a lot of insecurity in dealing with it, especially with bodies of those who apparently need to be cared for – children and the handicapped. People are constantly searching for a security codex that should then not be violated.

Wagner: The image of a girl in a school uniform, with a short skirt and the face of an adult, walking on a cat walk as in Mannequins and Salt Kids breaks with the idea of an innocent childhood. From a different perspective, one could also say that this production enabled the children to appropriate rework body images that constantly rain down on them anyway.

Till: I think it's important to direct the discussion more strongly towards the audience's position. What do I project in such works?

Harmsen: That is an important point. Adults who accompany adolescents and children in our pieces are often afraid of them being overburdened by what they see on stage. The reason for this fear often lies in the limited experience that the adults have with contemporary dance. What confidence do we have in children and adolescents? That is a question that I often don't just ask myself when dealing with young performers, but also in the case of a young audience. For example, a dancer with loose-fitting underwear and a naked upper body caused extreme reactions by numerous girls. They said that they felt raped. But is that a reason not to take them to these kinds of performances again? In social media, they are often subjected to far more extreme things: pornographic images, or brutality and violence.

Till: Contemporary dance offers us one of the few forums in which such reactions can be articulated openly at all. It is important to create spaces of resonance in which one can reflect – as in the girls' case – why a dance performance can cause us to react so fiercely.

Wagner: Perhaps dance's opening towards a diversified audience and amateurs on stage has led to a stronger consciousness for the importance of such spaces of resonance. They aren't there to get people used to normative behaviour, but rather to start an exchange about our relationship to the body. There are hardly any spaces in which such things are possible.

Mijke Harmsen worked as a dramaturge for the youth program and director for the associated program at the HAU Hebbel am Ufer from August 2007 to January 2014. Since February 2014, she has been a dramaturge of the Junge Tanzhaus and project director of Take-off: Junger Tanz am tanzhaus nrw.