



D A N C E

O N

6

T E N A C I T Y

O F S P A C E

Choreografie / Regie: Deborah Hay

Künstlerische Mitarbeit:
Jeanine Durning und Ros Warby

In Zusammenarbeit mit
Ty Boomershine, Amancio Gonzalez,
Brit Rodemund, Christopher Roman
und Jone San Martin

Lichtdesign: Tanja Rühl
Sounddesign: Matthe Kuhlmeij
Kostümdesign: Judith Adam
Assistenz der Choreografin:
Katharina Rost

Premiere am 24. März 2017,
tanzhaus nrw, Düsseldorf

Koproduktion: tanzhaus nrw,
ADC-Association Danse Contemporaine
Genève

Gefördert durch das NATIONALE
PERFORMANCE NETZ (NPN) Koproduktionsförderung
Tanz aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des
Deutschen Bundestags

Kofinanziert durch das Programm
Kreatives Europa der Europäischen Union im Rahmen von
DANCE ON, PASS ON, DREAM ON

DANCE ON ist eine Initiative der
DIEHL+RITTER gUG, gefördert durch die Beauftragte der
Bundesregierung für Kultur und Medien

1. EDITION

TENACITY

OF SPACE

Tanz ist meine Form des politischen Aktivismus. Es geht nicht darum, wie ich tanze oder warum ich tanze. Es geht darum, *dass* ich tanze.

Tenacity of Space stellt einen elementaren Verlust von erlerntem Tanzwissen dar. Die fünf Tänzer von DANCE ON sollten sich weniger auf ihre Körper und was diese tun können verlassen, sondern auf die schonungslose Wahrnehmung von allem in ihrem Blickfeld, was ihre bewegten Körper unterstützen kann. „Die Unermesslichkeit ist in uns. Sie ist mit einer Art Ausweitung des Seins verbunden, die vom Leben gezügelt und von der Vorsicht zurückgehalten wird.“ (Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*)

Erkennbare Bewegungen spielen in meiner Arbeit keine Rolle. Stattdessen schaffe ich Bedingungen, die dazu dienen, eine Atmosphäre von undefinierbarer Logik für die Tänzer

und Zuschauer zu erzeugen. Was mich an *Tenacity of Space* so interessiert, ist die Tatsache, dass ich nicht benennen oder zeigen kann, wie das DANCE ON ENSEMBLE auf meine Choreografie reagiert.

„Tenacity of Space“ ist ein Ausdruck, auf den ich stieß, als ich Jim Craces Roman *Harvest* gelesen habe. Während der 5-wöchigen Probenarbeit mit dem Ensemble habe ich das Buch das zweite Mal gelesen. Der Ausdruck ist vielleicht aufgrund von zwei Nachrichten hängen geblieben. Erstens Trumps Aufstieg an die Macht und zweitens die Syrische Diaspora. In der zweiten Woche mit den Tänzern hatte ich das Bedürfnis, diese unglaublichen Weltzustände ins Stück einzubringen. Die Änderung des Titels von *Nothing Is Outside* zu *Tenacity of Space* änderte auch die Art, wie wir weiter miteinander gearbeitet haben.

Deborah Hay



Foto: Ralf Hiermisch

D E B O R A H H A Y

W I E F E I E R N W I R D I E
T A T S A C H E , D A S S W I R N I C H T
U N V E R Ä N D E R L I C H S I N D ?

Deborah, Sie akzeptieren Alter als Begrenzung nicht. Heißt das, dass Tanz für Sie nichts mit Kraft oder Virtuosität zu tun hat?

Na, für manche Leute schon und ich habe das auch einmal geglaubt. Aber ich musste für mich andere Wege finden, um mit dem voranzukommen, was ich tun wollte, etwas jenseits von physischer Ausdauer oder Virtuosität in Bezug auf das Training.

Sie sprechen nicht gerne von Training – warum?

Training, das gab es früher in meiner Karriere. Es ist mit der ein oder anderen Art von Kraft assoziiert. Stattdessen „praktiziere“ ich. Das hat mit der Rekonfiguration meines dreidimen-

sionalen Körpers in einen zellulären Körper zu tun. Ich bewege mich in einem Paradox. Ich muss hier sein, um die Tyrannei meines drei-dimensionalen Körpers aufzulösen.

Sie sprechen auch nicht von Proben – wieder ziehen Sie es vor, von „Praxis“ zu sprechen. Wollen Sie, in dem Sie die Sprache verändern, die Haltung der Tänzer zu ihren Bewegungen, ihren Körperaktionen ändern?

Ja. Ich konfrontiere die Tanzgeschichte mit ihren Proben- und Auführungskonzepten. Warum sollte ich eine Stunde verschwenden, um mich auf etwas in der Zukunft vorzubereiten? Ich denke, die Idee von „Praxis“ beflügelt die Tänzer. Sie müssen,

ERWEITERE DEINE PERSPEKTIVE

anstatt für eine Aufführung in der Zukunft zu proben, im Moment der „Praxis“ ganz bei sich sein. Sprachlich, denke ich, beeinflusst das den Körper. Der Körper reagiert anders in einer Probe als in der „Praxis“.

Den Horizont öffnen, das war ein besonders starker Impuls in Ihrer Generation. Im Sinne den Körper zu befreien, den Verstand – würden Sie zustimmen?

In den 60er Jahren fand eine Revolution auf vielen Ebenen statt. Öffne dein Wertesystem, öffne die Politik. Ich gebrauche das Wort „öffnen“ nicht. Ich ziehe „erweitern“ vor. Erweitere deine Perspektive. Wissen Sie, „öffnen“ impliziert, dass etwas geschlossen ist. Das ist ein Gegensatz. Ich glaube nicht unbedingt, dass Menschen verschlossen sind. Sie fühlen sich in ihrem

Rahmen wohl. Es geht mir gut in dem Rahmen, in dem ich lebe. Deshalb, Deborah, erweitere ihn, erweitere ihn einfach.

Jetzt arbeiten Sie mit reifen Tänzern, mit Tänzern über 40. Sind sie anders als junge Tänzer?

Es ist ein großer Unterschied. Es gibt Raum zum Atmen durch ihre vielen und unterschiedlichen Erfahrungen im Tanz und im Leben – seltenes Material für eine Choreografin. Junge Tänzer sind voller Leidenschaft – gut so. Im Vergleich dazu besitzen diese Künstler eine elegante und sachliche Schönheit. *Figure a Sea*, das Stück, das ich für das Cullberg Ballett gemacht habe, stellt den Höhepunkt meiner Arbeit in strikten ästhetischen Parameter dar, die ich in meinen Büchern *Lamb at the Altar: the story of a dance*, *My Body*, *The Buddhist*, und *Using the Sky* beschrieben habe. Ich bin durch *Figure a Sea* gewachsen, aber jetzt erregt etwas anderes meine Aufmerksamkeit. Das ist eine allmähliche Entwicklung. Alle bewegen sich beständig. Wie können wir erkennen, dass wir uns jeden Moment verändern? Wie unterstützen wir das? Wie feiern wir die Tatsache, dass wir nicht unveränderlich sind – im Namen des Tanzes? Ich weiß nicht, ob dieses Stück funktionieren wird. Das, was ich vom Ensemble und den Zuschauern erwarte, ist hart. Ich wende mich mit den gleichen Fragen an Tänzer und Zuschauer. Können wir nicht nach dem schauen, was wir gelernt haben, wenn wir Tanz anschauen oder tanzen oder – noch wichtiger – Bewegung anschauen? Das ist definitiv eine buddhistische Art zu schauen (sie lacht).

Biografie Deborah Hay

Deborah Hay, 1941 in Brooklyn geboren, gilt bei Kritikern und Historikern als eine der einflussreichsten Vertreterinnen des postmodernen Tanzes. Sie trainierte bei Merce Cunningham, tanzte mit der Cunningham Dance Company und tourte 1964 mit ihnen um die ganze Welt. Sie war Gründungsmitglied des Judson Dance Theatre und begann in den frühen 60er Jahren in Zusammenarbeit mit vielen anderen Künstlern zu choreografieren, hauptsächlich Tänze für nicht-professionelle Performer. Seit 2000 arbeitet sie aus-

schließlich mit erfahrenen professionellen Tänzern. Deborah Hay hat vier Bücher geschrieben: *Moving Through the Universe in Bare Feet* (1975), *Lamb at the Altar* (1994) über den künstlerischen Prozess ihrer gleichnamigen Arbeit, *My Body, the Buddhist* (2000) mit Reflexionen zum Körperwissen, und *Using the Sky* (2015) über ihren choreografischen Arbeitsprozess. 2012 gehörte sie zu den ersten Preisträgern des neuen Doris Duke Artist Award. Sie erhielt einen Ehrendokortitel für Tanz von der Theaterakademie Helsinki und wurde 2016 zum Chevalier des Arts et des Lettres ernannt.





DAS PROJEKT DANCE ON EINE ERSTE BILANZ

NOVEMBER 2015

6 TÄNZERINNEN UND TÄNZER, 40 PLUS, STARTEN
IN BERLIN MIT DEN PROBEN

DANCE ON 1. EDITION

- 6 PRODUKTIONEN
- 23 CHOREOGRAFEN/REGISSEURE/KÜNSTLER
- 32 AUFFÜHRUNGEN IN EUROPA
- WORKSHOPS, TALKS UND SHOWINGS

DANCE ON RESEARCH

- WISSENSCHAFTLICHE BEGLEITUNG DES
PROJEKTS IN 3 FORSCHUNGSPROJEKTEN
- FRAGEBOGENAKTION ÜBER EINSTELLUNGEN
DES PUBLIKUMS ZU ÄLTEREN TÄNZERN

DANCE ON LOKAL

2 PARTIZIPATIONSPROJEKTE MIT ALTEN
MENSCHEN

DANCE ON, PASS ON, DREAM ON
EINE EUROPÄISCHE KOOPERATION MIT
8 PARTNERN

ZIEL

ALTERSBILDER IM TANZ UND IN DER GESELL-
SCHAFT VERÄNDERN UND NEU GESTALTEN

„ OHNE NETZ UND DOPPEL- TEN BODEN “ ÜBER DIE DANCE ON MISSION

Ein Gespräch mit Christopher Roman und Madeline Ritter über „Tanz und Alter“

Claudia Henne: Madeline Ritter und Christopher Roman, wir haben im März 2015 über das Projekt DANCE ON gesprochen, Monate vor den ersten Proben, der ersten Aufführung und damals sagten Sie, Christopher: „Ich glaube, ein Ziel könnte es sein, dass Alter einfach kein Thema mehr ist.“ Ist Alter kein Thema mehr?

Christopher Roman: Wie gesagt, „ein Ziel könnte es sein...“. Es ist ein ehrgeiziges Ziel und wir fangen gerade erst an. Selbst unser Gefühl: „Mein Gott, wir haben so viel geschafft“, kann uns nicht darüber hinweg täuschen, dass wir gerade erst anfangen. Wir haben gute Resonanz in der Presse und

bei Veranstaltern bekommen, Leute reden über uns, aber die Diskussion über „Tanz und Alter“ beginnt erst.

Madeline Ritter: Von unserem Ziel geht eine Kraft aus. Wenn man eine sehr starke Idee hat – und unser Projekt vertritt eine sehr starke Idee – dann will man etwas ändern. Wir wollen etwas ändern im Tanz. Und wir haben gemerkt, dass wir da nicht alleine sind. Es gibt eine ganze Reihe von älteren Künstlern, die ihre Erfahrung, ihre Kunst, auf der Bühne zeigen wollen. Also das Grundgefühl ist da, dass wir uns genau zum richtigen Zeitpunkt dieses Ziel gesetzt haben.

Roman: Ich stimme nicht ganz zu, denn wir beziehen uns explizit auf das Thema „Alter“. Aber viele andere tun es nicht. Dieses Projekt richtet den Fokus auf uns, die Tänzer, unsere

Kompetenz, unsere Erfahrung. Darum geht es, wenn wir von „Tanz und Alter“ sprechen.

Henne: Alle Choreografen haben mir in den Gesprächen gesagt, dass es so besonders sei, mit Ihnen zu arbeiten, mit Tänzern, die „erwachsen“ sind. Gerade für die Choreografen war es eine besondere Herausforderung, mit diesem Ensemble zu arbeiten.

Ritter: Dabei haben wir, und das ist wichtig, den Choreografen nie etwas vorgegeben. Auch das Thema Alter nicht. Gar nichts. Und trotzdem war ihnen die Erfahrung, also was in den Tänzerkörpern aufbewahrt ist, unglaublich wichtig.

Henne: Ich habe gemerkt, je mehr ich vom DANCE ON ENSEMBLE gesehen habe, um so unwichtiger wurde das Thema Alter. Mich hat interessiert, was auf der Bühne passiert.

Roman: Damit kämpfe ich, wenn ich zu hören bekomme: „Ihr seid doch gar nicht so alt, Ihr seid doch keine alten Tänzer.“ Viele erwarten Tänzer um die 60, 70. Die sind alt. Aber für uns ist es ein Thema. Unglaublich viele Tänzer hören in diesem Alter auf. Ob sie wollen oder nicht. Viele wollen, sind körperlich fertig, aber für viele gibt es schlicht keine Gelegenheit, weiter zu tanzen. Und das Projekt DANCE ON ist eine Gelegenheit. Wir bewegen uns auf einem schmalen Grat. Wir reden über diese seltsame Periode zwischen 40 und 50 und da geht es um „Tanz und Alter“ und „Tanz und Erfahrung“. Die Leute sehen uns als „Experten“, aber es bleibt diese Frage im Raum, was unterscheidet uns von Tänzern, die 23, 25 Jahre alt sind? Und macht sich das bemerkbar? Wir setzen uns wie alle anderen mit dem zeitgenössischen

VON UNSEREM ZIEL GEHT EINE KRAFT AUS

Tanz auseinander und die Frage des Alters schiebt sich dazwischen, bleibt aber abstrakt.

Ritter: Die Kompanie ist in dem klassischen „Transition“-Fenster. Bleibe ich dabei oder höre ich auf? Wie Brit Rodemund so schön sagte: „Ich bleibe mein ganzes Leben lang Tänzerin“. Von der inneren Haltung ist es ganz klar, da bleibt sie Tänzerin. Aber es ist nicht mehr selbstverständlich, dass sie weiter tanzen kann.

Roman: Es geht um Inklusion, um die Einbeziehung aller Erfahrungen und Möglichkeiten, die wir mitbringen. Ich wünsche mir eine unbefangene künstlerische Radikalität. Die Radikalität, die wir aufgebracht haben, aus dem Nichts eine Kompanie mit 6 Tänzern über 40 zu gründen und einfach loszuliegen – ohne Netz und doppelten Boden.



DIE BRAIN- BODY- CONNECTION „USE IT OR LOSE IT“

Ein Gespräch mit der Sportpsychologin Prof. Claudia Voelcker-Rehage

Frau Professorin Voelcker-Rehage, Sie erforschen als Sportpsychologin an der TU Chemnitz die „Brain-Body-Connection“ – was für eine Verbindung ist das?

Uns interessiert die Frage, was der Körper mit dem Geist zu tun hat und ob eine gute körperliche Fitness zur Gehirngesundheit beiträgt. Immer mehr Kenntnisse deuten darauf hin, dass unser Gehirn sehr plastisch ist und die Plastizität des Gehirns durch unseren Lebensstil, also auch durch unser Bewegungsverhalten beeinflusst werden kann. Das ist die Brain-Body-Connection.

„Plastizität“ des Gehirns? Was müssen wir uns darunter vorstellen?

Man ist bis Anfang der 90er Jahre davon ausgegangen, dass sich unser Gehirn in der frühen Entwicklung, im

Kindes- und Jugendalter, aufbaut und irgendwann im Zuge des Alterungsprozesses wieder ab. Mittlerweile weiß man, das stimmt so nicht. Unser Gehirn ist sehr veränderbar und letztendlich beschreibt der Begriff „Plastizität“ die Veränderbarkeit des Gehirns. Unser Gehirn reagiert auf alle Reize, Stimuli, die es aus der Umgebung in unterschiedlichster Art und Weise bekommt. Das heißt, unser Gehirn ist ständig im Auf-, Um- und Abbau begriffen und das bezieht sich auf unterschiedliche Strukturen im Gehirn. Es sind vor allem die sogenannten synaptischen Verbindungen, also die Verbindung und somit Kommunikation zwischen den Nervenzellen, die sich im Sinne von Angebot und Nachfrage beständig verändern. Verbindungen, die regelmäßig genutzt werden, werden gestärkt. Verbindungen, die nicht genutzt werden, werden schwächer oder abgebaut. Es gibt aber auch Prozesse,

die ganz klar von Alterungsprozessen betroffen und schwer beeinflussbar sind. Dazu gehört beispielweise die Nervenleitgeschwindigkeit.

Sie sprechen bei den Alterungsprozessen, die Sie untersuchen, von der fluiden und kristallinen Intelligenz. Was ist damit gemeint?

Das ist ein Modell in der kognitiven Altersforschung, das häufig herangezogen wird, um Veränderungen der Kognition, der geistigen/mental Fitness, zu erklären. Dieses Modell der fluiden und kristallinen Intelligenz geht davon aus, dass das Altern nicht in allen kognitiven Funktionen gleich verläuft. Die fluide Intelligenz umfasst Prozesse und Fähigkeiten wie Informationsverarbeitungsgeschwindigkeit, die Merkfähigkeit oder das logische Denken. In dieser Komponente der Intelligenz ist, wie Studien zeigen, im Erwachsenenalter eher ein Abbau zu beobachten. Die kristalline Intelligenz hingegen ist die Komponente der Intelligenz, die erfahrungs- und berufsbezogenes Wissen, Expertenwissen, Sprachverständnis umfasst. Die „Weisheit“ fällt auch darunter. Und diese Dimension der Intelligenz zeigt im Laufe des Erwachsenenlebens eher Zugewinn oder zumindest Stabilität. Es ist also wichtig zu unterscheiden, welche Komponente gemeint ist, wenn von Altern die Rede ist.

Das DANCE ON ENSEMBLE besteht aus „Tänzer-Experten“. Würden Sie sagen, dass Tänzer im Alter aufgrund ihrer Lebensform – viel Bewegung/ Training – später oder anders altern?

Ja und nein. Wir wissen einerseits aus der Forschung, dass Bewegung

UNSER GEHIRN IST SEHR VERÄNDER- BAR

ganz massiv zur Gehirngesundheit beiträgt. Diese generellen, eher unspezifischen Effekte von körperlicher Aktivität wurden sowohl für Aufmerksamkeits- als auch Gedächtnisaufgaben gezeigt. Andererseits ist jemand, der Experte im Tanz ist, nicht notwendigerweise Experte in anderen Lebensbereichen. Das heißt der Transfer von einem (Sport-)Bereich in den anderen ist nicht notwendigerweise gegeben. Im Tanz selbst kann das Expertiseparadigma herangezogen werden. Man weiß, dass Experten aufgrund ihrer jahrelangen Erfahrung sehr viel Wissen haben, das sie nutzen können, um Altersveränderungen im physiologischen Bereich zu kompensieren. Ein erfahrener Tänzer kann beispielsweise Defizite im Bereich der Kraft, der Beweglichkeit kompensieren, indem er mehr Ausdruck in seinen Tanz legt. Der Vorteil beim Tanzen: Ich kann immer wieder neue Herausforderungen schaffen, durch neue Choreografien, neue Bewegungsabläufe. Dieses ständige Fordern unseres Gehirns scheint eine wichtige Komponente beim Altern zu sein: Use it or lose it.

1. EDITION

Tenacity of Space

Dance is my form of political activism. It is not how I dance or why I dance. It is that I *dance*.

The *Tenacity of Space* represents a catastrophic loss of learned dance behavior. Rather than rely on their physical bodies and what they can *do*, the DANCE ON quintet was encouraged to relentlessly notice everything in their visual field to support their moving bodies. “Immensity is within ourselves. It is attached to a sort of expansion of being that life curbs and caution arrests...” (Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*)

Recognizable movement is not an element in my work. Instead I create conditions that are intended to give rise to an atmosphere of indefinable logic for both the dancer and the audience. What keeps me interested in *Tenacity of Space* is what I cannot name or point to in watching how the DANCE ON ENSEMBLE responds to my choreography.

Tenacity of Space is a phrase I found while reading *Harvest*, a recent Jim Crace novel. It was my second reading of the book and I turned to it during my five weeks with the ensemble. The phrase leapt out perhaps because of two particular issues in the news, one being Trump’s ascension to power and the other being the Syrian Diaspora.

During my second week with the dancers I felt a need to somehow reference these disempowering world conditions in the dance being made. Changing the title from *Nothing Is Outside* to *Tenacity of Space* changed how we continued to work together.

Deborah Hay

DEBORAH HAY

How do we celebrate the fact that we are not fixed?

Deborah, you don’t accept age as a limitation. Does that mean that dance for you does not have anything to do with strength or virtuosity?

Deborah Hay: Well, I think it does for some people and I think it did for me at one point of my life. But I certainly had to find another means of moving forward with what I could do that was not about physical endurance or virtuosity in terms of training.

You don’t like to talk about training? Why?

Training happened earlier in my career. It is associated with a gathering of one form of strength or another. Instead I ‘practice’. It is based on reconfiguring my three-dimensional body into a cellular body. I am engaging in a paradox. I have to be here to

undo the tyranny of my three-dimensional body.

You also don’t talk about ‘rehearsal’ —again, you prefer to talk about ‘practice’. By using these terms, are you aiming to change the dancers’ attitude towards their movements and physical actions?

Yes. I am confronting dance history with its concept of rehearsal and performance. Why would I spend an hour getting ready for something in the future? I think the idea of practice is more engaging for the performer. One has to be more present in the practice of movement, instead of rehearsing for some future event. I think linguistically it affects the body. The body is different in rehearsal than it is in practice.

Opening things up was a very strong impulse in your generation. In the sense of freeing your body, freeing your mind. Would you say so?

In the 60s there was a revolution on many levels. Open up your value system, open up your politics. I don’t use the words ‘open up’. I prefer ‘enlarge’. Enlarging your perspective. You know, because ‘open up’ kind of implies that something is closed. There is an opposite. And I don’t think people are necessarily closed. They just get comfortable within their frame. I get comfortable within the frame in which I live. So enlarge it Deborah, just enlarge.

Now you are working with mature dancers, dancers in their forties. Is there a difference to young dancers?

There is a big difference. There is room to breathe through their many

and varied experiences in dance and in life, rare material for a choreographer. Young dancers are on fire, fabulously so. In comparison, these artists possess an elegant and sober beauty. *Figure a Sea*, the dance I made for the Cullberg Ballet, represents the culmination of working within strict aesthetic parameters described in my books *Lamb at the Altar: the story of a dance*, *My Body*, *The Buddhist*, and *Using the Sky*. I grew through *Figure a Sea* but now something else is drawing my attention and it is a gradual evolution. Everybody is moving all the time. How can we see that we are changing every instant? How do we support that? How do we celebrate the fact that we are not fixed—in the name of dance? I don’t know if this piece is going to work. What I am asking of the ensemble as well as the audience is severe. The same kind of questions apply to the dancers and the audience. Can we not look for what we have learned to want in looking at or performing dance, or more importantly, at movement? It is definitely a kind of Buddhist (she laughs) way of seeing.

Biography Deborah Hay
Deborah Hay, born in Brooklyn in 1941, is regarded by critics and historians as one of the most influential representatives of postmodern dance. She trained with Merce Cunningham and danced with the Cunningham Dance Company during the 1964 world tour. She was an original member of the Judson Dance Theater, making dances since the early 1960s, collaborating with different many artists and mainly choreographing for untrained performers. Since 2000 she has worked exclusively with experienced performers.

Hay has written 4 books: *Moving Through the Universe in Bare Feet* (1975), *Lamb at the Altar* (1994) about the creative process that led to her dance of the same name, *My Body, the Buddhist* (2000) reflecting on embodied knowledge, and *Using the Sky* (2015), an elaboration of her process. In 2012 she was selected for the inaugural Doris Duke Artist Award. Hay received an Honorary Doctor of Dance from Helsinki Theatre Academy and in 2016 she became a Chevalier des Arts et des Lettres in France.

THE BRAIN - BODY - CONNECTION

“Use it or lose it”

A discussion with the sports psychologist Prof. Claudia Voelcker-Rehage

Professor Voelcker-Rehage, you are a sports psychologist at the Technical University of Chemnitz researching the ‘brain-body-connection’. What kind of a connection is that?

What interests us is how body and mind are connected and whether fitness of the body can help to keep the mind healthy. More and more insights point to the fact that our brains are very plastic entities. The plasticity of the brain means that our lifestyle—how we move, for example—has a huge influence. This is the brain-body-connection.

The ‘plasticity’ of the brain, can you explain this a bit more?

Until the early 90s the assumption was that our brains develop throughout our early years, in childhood and adolescence, and that they start their decline at some point during the ageing process of adulthood. Now we know that this is not true. The brain remains very changeable throughout its lifetime, and ‘plasticity’ is the term to describe this changeability. Reacting to all the impulses and stimuli it continually receives from our environments, the brain is constantly developing, reordering and dismantling various structures. These are primarily synapses, that is, connections and communications between nerve cells, which appear and disappear following a pattern of supply and demand. Connections that are regularly used become stronger, and those that are used less become weaker or disappear completely. But there are also processes that are very clearly affected by the process of ageing and which are very difficult to influence. One of these is nerve conduction velocity, the speed at which an impulse moves along a nerve fibre.

In the ageing processes you research, you distinguish between fluid and crystalline intelligence. What does this mean?

It is a model often used in cognitive ageing studies to describe the changes in our cognition and mental fitness as we age. The model of fluid and crystalline intelligence assumes that ageing doesn’t happen equally across all the different cognitive functions. Fluid intelligence includes things such as information processing speed, memory retention and logical thinking. Studies show that

this form of intelligence declines as we age. Crystalline intelligence on the other hand encompasses things such as expert knowledge, professional experience, linguistic comprehension and also what we would call ‘wisdom’. It is this dimension of intelligence that increases, or stabilises, during adulthood. When we speak about ageing it is therefore important to be clear which kind of intelligence we mean.

The DANCE ON ENSEMBLE is composed of dancer-experts. Would you say that dancers age differently due to their lifestyle, which includes lots of training and exercise?

Yes and no. On the one hand we know from our research that movement and exercise have a huge impact on brain health. Bodily activity has a general positive effect on attention- and memory functions. On the other hand, being an expert in dance does not necessarily mean that you also have expertise in other areas of life. The transfer from one area (such as dance, or sport) to another is not automatic. For the art of dance itself, however, the idea of expert knowledge is valid. We know that experts have accumulated skill and knowledge over years of experience, and that they can use it to compensate for age-related physiological deficits. Experienced dancers, for example, can use their powers of expression to compensate for a decline in physical strength and flexibility. The other advantage of dance is that it offers ever new challenges through new choreographies, new kinds of movement. And this is important for the brain as we age: Use it or lose it.

“THERE IS NO SAFETY NET”

About the DANCE ON mission

A conversation with Christopher Roman and Madeline Ritter on dance and age

Claudia Henne: Madeline Ritter and Christopher Roman, we talked about the DANCE ON project in March 2015, months before rehearsals and the first performances began. Christopher, you said, “I think one goal that can come out of this is that age is no longer an issue.” Two years later, is age no longer an issue?

Christopher Roman: As I said, “one goal...”. It is an ambitious goal and we are just starting out. Even knowing how much we have already achieved doesn’t change the fact that we are at the very beginning of this journey. There has been a lot of interest from promoters and a good reaction in the press. People are talking about us, but the discussion on dance and age is in its early stages.

Madeline Ritter: There is an energy being created. When you have a very strong idea—and our project is based on a very strong idea—then you want to change something. We want to effect a change in the dance world. And we have come to realise that we are not alone. There are many older artists who want to bring their experience and their artistry to the stage. I am convinced that we launched this project at exactly the right time.

Roman: I don’t completely agree. We are addressing the theme of ageing

in a very direct way, but many others don't. This project really focuses on us dancers, our expertise, our experience. That's what we mean when we speak about dance and age.

Henne: In my interviews with the choreographers you have worked with, they all said how special it was to work with dancers who are fully 'grown-up'. They felt it was a challenge to work with this ensemble.

Ritter: It is important to say at this point that we never made any demands on the choreographers. We never said that they had to work on the topic of ageing, not at all. And yet, they all responded to the idea of experience and knowledge stored in the dancers' bodies. It became very important for them.

Henne: For myself I can say that as I saw more of the DANCE ON ENSEMBLE's work, the issue of age became less important. I became more interested in what was happening on stage.

Roman: I struggle with this when I hear, "But you are not that old – you are not old dancers". People expect to see dancers who are 60 or 70 years old. That's old. All the same, it is an issue for us. Huge numbers of dancers stop dancing when they are our age, willingly or not. Many want to because they are exhausted physically, but for others there are simply no opportunities to keep dancing. The DANCE ON project is an opportunity. We are on a tightrope. The period between 40 and 50 is viewed in the context of 'dance and age' or 'dance and experience'. We are seen as 'experts', but there are a lot of unanswered questions. What is the difference between us and dancers who are 23, 25? We engage with

contemporary dance just like everybody else, but this question of age keeps cropping up, while remaining very abstract.

Ritter: The dancers in the company are in what is usually seen as the classic window of transition. Do I stay or do I quit? Brit Rodemund expressed it beautifully when she said: "I will always be a dancer—my whole life." She is very clear about her inner stance, but it is less clear if she will always have the opportunity to keep dancing professionally.

Roman: It is about inclusivity, about incorporating all the experiences and possibilities we bring to the table. My wish is for free-spirited artistic radicalism—the kind of radicalism that led us to start this project in the first place. To set up a company of six dancers over 40 and just get to work. There is no safety net, no plan B.

DANCE ON ENSEMBLE

Christopher Roman * 1970, USA

Christopher Roman began his formal training with The School of Cleveland Ballet, continuing at The School of American Ballet in New York City. He was invited into the ranks of Pacific Northwest Ballet and was a soloist and principal with Edward Villella's Miami City Ballet, Les Grands Ballets Canadiens in Montreal, The Pennsylvania Ballet, Ballett Frankfurt and The Forsythe Company. In 2009, he received Germany's highest theatre

honour – Deutscher Theaterpreis DER FAUST – for best performance. He is the European MFA Study Curator and Co-ordinator for Hollins University in the US. From 2013 until 2015, Christopher was Associate Artistic Director of The Forsythe Company. He is a trustee for the Forsythe Foundation.

Brit Rodemund * 1971, Germany

Brit Rodemund trained at the Staatliche Ballettschule Berlin and became a soloist at the Deutsche Staatsoper Berlin in 1991. In 1995, she moved to Aalto Ballett Essen where she won the Aalto Stage Prize for her interpretation of Tatjana in John Cranko's *Onegin*, and in 1998 she went to Ballett Nürnberg. She has been working as a freelancer since 2000, e. g. with Marco Santi, Nina Kurzeja, Efrat Stempler, Martin Stieffermann and Dansity Amsterdam. In the 2011 critics poll for the dance journal *tanz*, she was voted Dancer of the Year for her performance in Helena Waldmann's production *revolver besorgen*.

Ty Boomershine * 1968, USA

Ty Boomershine studied dance at the Fort Hayes School for the Performing Arts in Columbus, Ohio, completing his studies with a BFA from Stephens College in Columbia, Missouri. In addition to working with Lucinda Childs Dance, Emio Greco | PC, LeineRoebana, Dan Wagoner, Gus Solomons Jr., Bill T. Jones, Ton Simons, Giulia Mureddu and the Merce Cunningham Repertory Ensemble, he has also performed in various works by Dancenoise and in Robert Wilson's *Einstein on the Beach*.

Since 2007, he has been Artistic Assistant to Lucinda Childs and since 2013 Rehearsal Director for ICKamsterdam.

Amancio Gonzalez * 1967, Spain

Amancio Gonzalez studied dance at the Estudio de Danza Ion Beitia in Las Arenas, Spain, and at the Centre International de Danse Rosella Hightower in Cannes. He has danced with various companies, including Scottish Ballet, NAPAC, Reflex and Scapino Ballet. From 1999 to 2005, he danced with Ballett Frankfurt and later joined The Forsythe Company. His own works, which he has been creating since 1994, have been performed at festivals including Torino Danza and the Montpellier Dance Festival. Since 2010, he has also been working as a guest ballet teacher in many dance companies.

Jone San Martin * 1966, Spain

Jone San Martin studied dance with Mentxu Medel as well as at the Institut del Teatre in Barcelona and at Mudra International in Brussels. She was a dancer at the Ballet Nacional de España, at Ulmer Theater, with Jacopo Godani in Brussels and at the Ballet Royal de Wallonie in Charleroi. She joined Ballett Frankfurt in 1992 and The Forsythe Company in 2005. She has been choreographing many of her own works since 2000. In 2006, she received the Lifetime Achievement Award from the Asociación de Profesionales de Danza de Gipuzkoa.

I M P R E S S U M

DANCE ON ist eine Initiative der DIEHL+RITTER gUG, gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

DANCE ON ENSEMBLE:
Ty Boomershine, Amancio Gonzalez,
Brit Rodemund, Christopher Roman,
Jone San Martin

Künstlerische Gesamtleitung
DANCE ON: Madeline Ritter

Künstlerische Leitung DANCE ON
ENSEMBLE und Künstlerische
Gesamtberatung DANCE ON:
Christopher Roman

Künstlerische Projektkonzeption:
Riccarda Herre

Produktionsleitung: Jana Bäckau

Produktionsassistentz: Laura Böttinger

Presse und Kommunikation:
Anna Hankel

Finanzverwaltung: Constanze Lütke

Video-Dokumentation: Andrea Keiz

Technische Produktionsleitung:
Benjamin Schälke

Projektmitarbeit: Isabel Niederhagen

Koordination Europa-Projekt DANCE
ON, PASS ON, DREAM ON: Lisa Marie
Bowler

PUBLIKATION

Texte: Claudia Henne

Fotos Cover: Carolyn Diloreto, Armin
Linke, Dorothea Tuch

Fotos innen: Dorothea Tuch, Ralf
Hiernisch

Übersetzung: Lisa Marie Bowler,
Nickolas Woods

Gestaltung: Daniela Burger, Büro DB

Schlussredaktion: Anna Hankel, Lisa
Marie Bowler

www.dance-on.net

 Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

**DIEHL+
RITTER**

**DANCE ON
PASS ON
DREAM ON**



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

**tanz
haus
nr.w**
stuttgart

association pour la
danse contemporaine
genève
adc

npn nationales
performance
netz



DANCE ON MISSION STATEMENT

DANCE ON, eine Initiative von DIEHL+RITTER gUG, richtet den Fokus auf die künstlerische Exzellenz von Tänzern und Tänzerinnen über 40. Sie sind mit ihren Erfahrungen, ihrer Ausstrahlung und Darstellungskraft, mit ihrem Tanz-Leben auf der Bühne präsent. Das DANCE ON ENSEMBLE baut mit international renommierten Choreografen und Regisseuren ein eigenes Repertoire auf und verändert das gewohnte Bild vom Tanz. Eine Herausforderung für alle, auch das Publikum. Das Projekt setzt außerdem gesellschaftspolitische Impulse mit Partizipationsformaten für alte Menschen und einem Forschungsprogramm, das sich dem noch weitgehend unerschlossenen Thema „Tanz und Alter“ widmet.

DANCE ON, an initiative by DIEHL+RITTER gUG, focuses on the artistic excellence of dancers aged 40+ whose experience, charisma and dramatic power – in fact their entire dance life – is present on stage. Working with internationally renowned choreographers and directors, the DANCE ON ENSEMBLE is creating its own repertoire and changes the usual image of dance: a challenge for everyone, including the public. The project provides sociopolitical impulses with participation formats for older people as well as a research programme dedicated to the largely undeveloped topic of “dance and age”.

DANCE - ON . NET