

DAS KARRIEREENDE VON TÄNZERINNEN UND TÄNZERN
ALS KRITISCHES LEBENSEREIGNIS UND DESSEN BEWÄLTIGUNG
FALLSTUDIEN AUS ENTWICKLUNGSTHEORETISCHER
UND KÖRPERSOZIOLOGISCHER PERSPEKTIVE

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Sandra Dreher Mansur

Tübingen, 30.01.2024

Tag der mündlichen Prüfung:

07.06.2024

Dekan:

Prof. Dr. Ansgar Thiel

1. Gutachter:

Prof. Dr. Ansgar Thiel

2. Gutachter:

Prof. Dr. Barbara Stauber

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung.....	1
1	Erarbeitung der Fragestellung.....	4
2	Konzeption der Arbeit	5
II	Forschungsstand	8
2.1	Tanzwissenschaftliche Perspektive	8
2.2	Entwicklungspsychologischer Ansatz	11
2.3	Körpersoziologische Sichtweise	17
3	Zu den Hintergründen des klassischen Tanzes.....	20
3.1	Zur Geschichte des klassischen Tanzes.....	20
3.2	Die Ausbildung im klassischen Tanz	29
3.3	Das Leben am Theater	32
3.4	Der Personenkreis im Umfeld der Tänzer.....	36
3.5	Die Ausbildungsstätten und ihre Herausforderungen.....	37
III	Theoretische Grundlagen	39
4	Entwicklungspsychologischer Ansatz: Die Konzeption des kritischen Lebensereignisses	39
4.1	Zur Begriffsbestimmung	41
4.1.1	Definitionen des Entwicklungsbegriffs.....	44
4.2	Forschungsperspektiven	47
4.2.1	Klinisch-psychologische Forschungsperspektive	48
4.2.2	Entwicklungspsychologische Forschungsperspektive	48
4.3	Das heuristische Modell zur Analyse kritischer Lebensereignisse	51
4.3.1	Antezedenzmerkmale	54
4.3.2	Personenmerkmale.....	55
4.3.3	Kontextmerkmale.....	57
4.3.4	Ereignismerkmale	57
4.3.5	Prozessmerkmale	58
4.3.6	Konsequenzmerkmale	58
5	Das Karriereende bei professionellen Tänzern	62

5.1	Grundlagen	62
5.1.1	Formen des Karriereendes	66
5.1.2	Handlungsbedingungen	67
5.1.3	Das Karriereende als Entwicklungsaufgabe	69
5.1.4	Zusammenfassung	71
5.2	Bewältigung des Karriereendes bei Tänzern	71
5.2.1	Bewältigung als Reaktion auf das kritische Lebensereignis Karriereende	73
5.2.2	Bewältigung als erfolgreicher Umgang mit Belastungen	74
5.2.3	Ereignisbewältigung	75
6	Körpersoziologischer Ansatz: Körperlichkeit und Selbstkonzept des Tänzers	77
6.1	Zu Bourdieus Konzept des Habitus	78
6.2	Der Body Turn	83
6.3	Der Körper als Produkt der Gesellschaft	87
6.4	Der Körper als Produzent von Gesellschaft	89
6.5	Körperlichkeit und kritische Lebensereignisse	90
IV	Empirische Untersuchung	93
7	Konzeption der Untersuchung – Qualitative Forschungsmethode	93
7.1	Zur Methodik der qualitativen Untersuchung	96
7.1.1	Vorbemerkungen	96
7.1.2	Überlegungen zur Wahl der Untersuchungsmethode	97
7.1.3	Zur Methode des fokussierten Tiefeninterviews	97
7.1.4	Zur Methode des biografischen Mappings	99
7.2	Die Instrumente der Datenerhebung	105
7.2.1	Der Interviewleitfaden	105
7.2.2	Die Auswahl der zu Befragenden	106
7.2.3	Die Transkription der Interviews	108
7.3	Die Datenauswertung	109
7.3.1	Darstellung und Interpretation der Untersuchungsergebnisse	109
7.3.1.1	Proband A	110
7.3.1.2	Proband B	115
7.3.1.3	Proband C	118
7.3.1.4	Proband D	122
7.3.1.5	Proband E	125

7.3.1.6	Proband F.....	128
7.3.1.7	Proband G.....	132
7.3.2	Kritische Reflexion der Untersuchungsmethode in Bezug auf die Interpretation der Untersuchungsergebnisse.....	134
8	Auswertung der Einzelfallstudie und des biografischen Mappings.....	135
8.1	Fall A.....	136
8.2	Fall B.....	142
8.3	Fall C.....	152
8.4	Fall D.....	161
8.5	Fall E.....	170
8.6	Fall F.....	179
8.7	Fall G.....	184
9	Bewältigung der kritischen Lebensereignisse.....	192
9.1	Vergleich der Bewältigung der einzelnen Probanden.....	199
9.2	Mögliche Risikofaktoren in der Bewältigung.....	207
V	Abschluss.....	209
10	Resümee.....	209
10.1	Zusammenfassung und Reflexion.....	209
10.2	Forderungen für die Tanzausbildung.....	213
	Literaturverzeichnis.....	217
	Tabellenverzeichnis.....	229
	Abbildungsverzeichnis.....	230
	Anhang.....	232
	Body Talk – Vergleich der Probanden.....	232
	Vergleichskurven der Probanden.....	237
	Transkriptionsregeln.....	243
	Interviewleitfaden (ohne Bio-Mapping).....	244
	Leitfaden für das biografische Mapping (Bio-Mapping).....	247
	Einwilligung zur mündlichen Befragung.....	250
	Eidesstattliche Erklärung.....	251

Danksagung

Die Idee zur vorliegenden Dissertation zum Thema „Das Karriereende von Tänzerinnen und Tänzern als kritisches Lebensereignis und dessen Bewältigung – Fallstudien aus entwicklungstheoretischer und körpersoziologischer Perspektive“ entstand aus meiner eigenen Liebe und Leidenschaft zum Tanz sowie aus meinen persönlichen Erfahrungen in diesem Bereich. Es handelt sich um eine dauerhaft aktuelle, leider oft ignorierte Thematik, die uns Tänzer während der professionellen Laufbahn und danach betrifft. Die methodischen Ansätze dieser Arbeit sind in Teilen innovativ und sollen nachkommende Forschungen anregen, nicht zuletzt um zukünftig eine bessere Unterstützung von Tänzern zu ermöglichen, die sich mit dem Karriereende konfrontiert sehen.

An erster Stelle gebührt mein Dank Prof. Dr. Ansgar Thiel und Prof.

Dr. Barbara Stauber, die meine Arbeit annahm, immer an mich glaubten und mich stets unterstützten.

Des Weiteren bedanke ich mich bei allen Tänzern, die mit mir ausgesprochen offene und konstruktive Gespräche führten – nicht nur während der Interviews, sondern darüber hinaus bis heute. Mir ist stets bewusst, dass dies keineswegs eine Selbstverständlichkeit darstellt. Ein besonderer Dank geht auch an all meine vielen Studierenden, die mir in dieser schwierigen Phase sowohl sprachlich, motivational sowie emotional begleitend zur Seite standen.

Ein weiterer Dank geht an Priv.-Doz. Dr. Ralf Michael Fischer, der mich als Lektor unterstützt hat. Viktoria Vochatzer danke ich herzlich für ihre engagierte Mithilfe beim Lektorat.

Zuletzt gebührt ein großer Dank meinem Mann, meinen zwei Kindern sowie meinem privaten Umfeld, das mir stets zur Seite stand.

I Einleitung

Vierzig ist die Schallgrenze. Danach wandern Tänzer aufs Abstellgleis. Wieso eigentlich? Das fragen sich auch die frisch gekürten Mitglieder der neuen Kompanie *Dance On*.

Die Botschaft lautet: „tanz weiter, auch wenn Du die vierzig überschritten hast.“ ...Gerade ältere Tänzer besitzen unglaublich viel Ausdrucksstärke.

Was ist ein Tänzer heutzutage? Was er oder sie sein kann, darf und soll (Suchy, 2016, S. 20).

„Ich konnte nichts als tanzen“

Die frühere Balletttänzerin Christine Bombosch hat eine neue Berufung gefunden: „Den Gedanken, dass ich irgendwann mit dem Tanzen aufhören muss, habe ich lange vor mir hergeschoben. Als Tänzer gibt man viel von sich – und irgendwann muss man einfach wahnsinnig viel trainieren, um mithalten zu können, der Aufwand wird einfach zu hoch. So war es zumindest bei mir. Mit Mitte 30 habe ich gemerkt, dass ich da nicht mehr weiterkomme. Kunst kann ganz nah an den Menschen sein, ihnen bis tief in die Eingeweide gehen. Aber am Staatsballett hatte ich das Gefühl, dass ich mich immer weiter von der Realität entfernte und in einer elitären Blase arbeitete.“

Heute langweilen mich schlechte Tanzstücke unfassbar – ich brauche keine Fiktion mehr, ich habe jeden Tag mit realen Schicksalen zu tun. Als klinische Sozialarbeiterin in einer stationären Einrichtung für psychisch kranke Menschen bin ich näher dran, an dem was ich wirklich bin. Schon im Ballett fand ich die Menschen um mich herum interessanter, als meine Karriere durchzuboxen.“

Trotzdem war es ein langer Weg: Ich nahm mir ein Jahr Zeit, um mich zu orientieren und einen Beruf zu finden, der mir Spaß macht. Ganz besonders hat mir dabei ein Kurs des Arbeitsamts geholfen, in dem wir herausfinden sollten, was unsere Stärken sind. Ich konnte ja nichts als tanzen, dachte ich damals. Das ist jetzt meine Bühne (Janker, 2015, S. 1).

Dieses Dissertationsprojekt verfolgt das Ziel, die Beendigung der Karriere von professionellen Tänzern als kritisches Lebensereignis zu analysieren¹. Die Tanzwelt ist ein eigener Kosmos, wie man den obigen Zitaten entnehmen kann. Viele Tänzer betrachten ihren Beruf nicht nur als ‚Beruf‘, sondern als Berufung, die absolute Hingabe und eine sehr starke Belastung in physischer und psychischer Hinsicht, aber auch im sozialen Umgang abverlangt. Die Beendigung einer Karriere ist im Alter von etwa 30 bis 40 Jahren unumgänglich und diese Situation ist bei den Tänzern als besonderes Ereignis, als *kritisches Lebensereignis* einzustufen.

Die anhaltende Aktualität des Themas, auch unter Berücksichtigung wegweisender jüngerer Studien (Baumgartner & Hostettler, 2014; Lenz, 2013; Wippert, 2011), ist gegeben durch die Unbeständigkeit der Bedingungen in der Tanzwelt und wird durch die obigen Zitate eindrucksvoll bestätigt. Die Interaktionen zwischen Tänzern und ihrer spezifischen professionellen Umgebung brechen mit der Beendigung der Karriere weg. Für die Zeit nach der Tanzkarriere existieren keine analogen festen, bisweilen sogar starren Strukturen mehr wie bisher. Tänzer sind am Karriereende oft auf sich allein gestellt, auch wenn sie inzwischen viele Beratungsangebote für die Gestaltung ihres weiteren Lebens heranziehen können.

Bisherige Studien haben sich in erster Linie mit der Beratung und Unterstützung für professionelle Tänzer an deren Karriereende beschäftigt (Bombosch, 2009). Andere haben sich mit kritischen Lebensereignissen in Biografien von Hochleistungssportlern, Musikern und Tänzern auseinandergesetzt (Wippert, 2011). Die Diplomarbeit von Lenz (2013) hat sich auf die Laufbahn von Tänzern konzentriert sowie auf die Gründe, weshalb sie aufhören und was sie danach machen. Die Bachelorarbeit von Baumgartner & Hostettler (2014) kommt zu folgenden Feststellungen: „Je stärker kritische Momente als Risiko erlebt werden, desto niedriger ist der Berufserfolg“ (Baumgartner & Hostettler, 2014, S. 1). Das Wohlbefinden hängt stark mit Berufserfolg und Kohärenzgefühl zusammen. Auch für den Berufserfolg sind personenbezogene und wirtschaftliche Bedingungen sehr wichtig. Verletzungen und Überlastungen stellen kritische Momente für den Tänzer dar. Damit ist ein großes Risiko für den Berufserfolg verbunden. Das unregelmäßige Einkommen und die unregelmäßige Beschäftigung bei Tänzern sind auch ein Problem (Baumgartner & Hostettler, 2014).

¹ In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint.

Das vorliegende Projekt knüpft an die Feststellungen von Baumgartner & Hostetter (2014) an und möchte angesichts der momentan zu beobachtenden Veränderungen im Bereich des künstlerischen Tanzes zu neuen und differenzierteren Ergebnissen gelangen. Ebenso ist meine eigene Masterarbeit aus dem Jahr 1999 (Dreher Mansur, 1999) revisionsbedürftig, da die Bedingungen sich durch die Initiativen des von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Großprojekts Tanzplan 2010 verändert haben. Allerdings liefert die inzwischen veraltete Masterarbeit dennoch ein wichtiges methodisches Fundament für eine weitere Auseinandersetzung mit dem Karriereende von Tänzern.

Die heutigen externen Faktoren haben sich gegenüber den bereits genannten Forschungsarbeiten weiter verändert, sodass inzwischen alle diese Arbeiten und ihre Ergebnisse hinterfragt werden müssen. Es ist auch notwendig, eine andere Stichprobe zu befragen, um z. B. nur eine relativ homogene Gruppe aktiver Tänzer zu untersuchen und nicht eine Vielfalt verschiedener Disziplinen wie Sport, Musik und Tanz einzubeziehen wie Wippert (2011), die die Eigenheiten der Tanzwelt zu vernachlässigen tendiert. Inzwischen müssen gegebenenfalls auch professionelle Coaching- und Untersuchungsprogramme als Maßnahmen für den Übergang und den Berufswechsel von Tänzern in die Reflexion externer Bereiche einbezogen werden, denn heute gibt es wesentlich mehr Beratungs- und Informationsangebote, um diesen die Beendigung der Karriere zu erleichtern. Das bedeutet, dass das Thema dieser Untersuchung auf eine breitere Akzeptanz stößt als noch vor wenigen Jahren. Hinzu kommt der gestiegene Informationsfluss über soziale Netzwerke und via Internet. Auch dieser spielt für meine Thematik eine große Rolle, weil er den Tänzern mehr Informations- und Beratungsgelegenheiten, aber vor allem mehr Austauschmöglichkeiten untereinander bereitstellt.

Für mein Dissertationsprojekt spielen zwar die Strukturen des tanzkünstlerischen Berufsfeldes als Rahmen eine maßgebliche Rolle, aber sowohl die individuelle Persönlichkeit als auch das Kompetenz-Profil von Tänzern müssen viel intensiver erforscht werden – zumal beide Faktoren in den obigen Arbeiten mit ihren auf Allgemeingültigkeit abzielenden soziologischen Fragestellungen nur marginal untersucht wurden. Daher wird mein Schwerpunkt auf entwicklungspsychologischen Aspekten im sozialen

Kontext liegen und somit differenzierter auf Idiosynkrasien eingehen, die dazu beitragen, die charakteristischen individuellen Eigenheiten, Handlungspositionen und Fähigkeiten von professionellen Tanzkünstlern zu analysieren.

Beim Tanzen ist der Körper das maßgebliche Arbeitsinstrument und deshalb muss die Körperlichkeit angesprochen werden. Weil der Tanz von einem Körperwissen ausgeht, das sich weder sportwissenschaftlich noch sportpädagogisch-praktisch ‚disziplinieren‘ lässt, liegt dieser Untersuchung die These zugrunde, dass das im Körper liegende Wissen durch Bewegungen hervorgeholt werden kann und neue, un- oder außergewöhnliche Erfahrungen eröffnet. Es kann solche Erfahrungen gleichermaßen als einverleibtes Gewohnheitswissen auch be- und verhindern. Hier zeigen sich die Potenziale des Körperwissens zur Bewahrung und zu Fortschritten, weil unser Denken an unsere Körper gebunden ist. Tänzer haben das schon immer gewusst (Klinge, 2017). Dieser Aspekt kann für die Beratung von großem Nutzen sein, vor allem für die Transition-Tanzstiftung in Berlin, die mit der Zielsetzung gegründet wurde, Tänzer im Hinblick auf das Karriereende zu betreuen. Dies wäre ein wünschenswerter Nebeneffekt dieser Studie, wenngleich dies nicht das Hauptziel der Studie darstellt.

Die Problemstellung der Arbeit muss meines Erachtens differenzierter herausgearbeitet werden, d. h. im Folgenden gilt es, zentrale Forschungsfragen zu formulieren, auf die in dieser Dissertation Antworten gefunden werden sollen.

1 Erarbeitung der Fragestellung

Ausgangspunkte der Arbeit sind somit folgende Annahmen:

- Die Beendigung der Karriere als professioneller Tänzer ist ein kritisches Lebensereignis.
- Aufgrund des Wandels der tanzkünstlerischen Praxis und der institutionellen Rahmenbedingungen existieren weiterhin Probleme, die selbst in jüngeren Studien nicht thematisiert oder nur marginal zum Ausdruck kamen.

- Bisherige Studien waren eher strukturbezogen und primär beratungsorientiert. Sie haben dabei das tanzende Individuum mit seinen jeweiligen Fähigkeiten, seinen Handlungsdimensionen, seiner Berufssozialisation und seinem ihm eigenen Körper-Habitus vernachlässigt.

Die bestehenden Defizite sollen in meiner Studie durch einen anderen methodischen Akzent ausgeglichen werden, sodass differenziertere Erkenntnisse über die sogenannte Tanzwelt und das Verständnis des Körpers für Tänzer gewonnen werden können.

Eine Festlegung auf eine konkretere Fragestellung ist momentan nur eingeschränkt möglich, was durch die Offenheit der gewählten Methode bedingt ist. Mit präziseren Problemstellungen, die vermutlich in vielerlei nachfolgende Fragen münden werden, ist erst nach der Auswertung der Interviews zu rechnen, die als Grundlage dienen werden (siehe unten). Diese leitfadengestützten narrativen Interviews thematisieren die persönliche Einbindung und Involviertheit der Tänzer in den Sphären von Kunst, Training, Tanzproduktion, Bühne und Performance. In der Tanzwelt kann die Bedeutung des Karriereendes für die eigene Berufsbiografie, die Ressourcen und Strategien der Bewältigung und deren Wirksamkeit für den Tänzer durch diese Methode gut berücksichtigt werden. Die Untersuchungsergebnisse können als Grundlage für weitere Studien dienen, um das Thema auf einer breiteren quantitativen Basis erforschen zu können und sie werden voraussichtlich auch spezifische Hinweise für eine gezieltere und effiziente Beratung geben können.

Trotz der momentanen Offenheit dient die folgende allgemeine Frage als Leitlinie für die folgende Studie:

Wie gelingt es Tänzern ihr Karriereende zu bewältigen und welche Rolle spielt hierbei die ihre durch die Tanzwelt geprägte Körperlichkeit?

2 Konzeption der Arbeit

Mein Vorgehen stützt sich methodologisch auf leitfadengestützte Interviews, wie man sie beispielsweise bereits in meiner Magisterarbeit (Dreher Mansur, 1999) und etwas

ausgereifter auch in (Bombosch, 2009) findet. Diesen Ansatz ergänze ich um das biografische Mapping (Kap. 7), weil darin intensiver auf die Subjektivität und die Entwicklung von Persönlichkeitsdimensionen sowie der Ressourcen und Fähigkeiten der Probanden für die Problembewältigung eingegangen werden kann. Genauso kommt die Analyse der Körpersprache („Body Talk aloud“) während des Interviews zur Sprache, die für Tänzer ein zentrales nonverbales Kommunikationsmittel darstellt. Ein Nachteil des geplanten methodischen Vorgehens ist, dass aufgrund der beabsichtigten und detaillierten Interpretationstiefe aufgrund des immensen Materialumfangs nur wenige Tänzer hinsichtlich ihrer Berufsbiografie untersucht werden können. Vorteilhaft ist bei dieser Methode aber eine zu erwartende größere Informationsdichte.

Es soll den Probanden mittels fokussierter Tiefeninterviews möglichst viel Raum für offene Antworten und individuelle Sichtweisen gelassen werden, um eine ebenso differenzierte, breite wie tiefe Erschließung des Themas zu ermöglichen. Mit Hilfe von fokussierten Tiefeninterviews, kombiniert mit biografischen Mappings und dem „Body Talk aloud“, soll das Material ausgewertet werden.

Für die Untersuchung wurden sieben ehemalige professionelle Tänzer als Testpersonen ausgewählt, die allesamt eine Festanstellung an einem Theater hatten und diese entweder freiwillig aufgegeben oder verloren haben. Auf diese Weise ist es möglich, auch nach geschlechtsspezifischen Unterschieden zu fragen. Der Gender-Aspekt ist in meiner früheren Studie (Magisterarbeit) (und den bereits vorliegenden Forschungsarbeiten) noch gar nicht zur Sprache gekommen.

Im Kapitel 2 wird auf den Forschungsstand in den relevanten Bereichen der Tanzwissenschaft, der Entwicklungspsychologie und der Körpersoziologie eingegangen, um der Fragestellung gerecht zu werden. Die Hintergründe des klassischen künstlerischen Tanzes, die Geschichte und Ausbildungspraxis sind Bestandteile des dritten Kapitels, damit die Tanzwelt als solche verstanden werden kann. Genauso ist auch Thema dieses Kapitels das Umfeld des Tänzers – also der ihn umgebende Personenkreis und die Beschaffenheit der Ausbildungsstätte. Diese Informationen sind wichtig für das Verständnis und die Analyse des Bio-Mappings und die Merkmale des kritischen Lebensereignisses nach dem Modell von Filipp (1999; Filipp & Aymanns, 2010). Mit dem Konzept des kritischen Lebensereignisses beschäftigt sich anschließend Kapitel 4, in dem dessen Definitionen und Merkmale im Hinblick auf die spätere Analyse skizziert

werden. In Kapitel 5 steht die Frage nach den spezifischen Merkmalen des Karriereendes bei professionellen Tänzern im Mittelpunkt, ebenso dessen Bewältigung. Kapitel 6 rückt den körpersoziologischen Ansatz in den Vordergrund, da Tänzer ‚Körper‘ sein können und sind, wie Aussagen von Tänzern bestätigen: „Einmal Tänzer, immer Tänzer“ (Langsdorff, 2005, S. 18ff). Die empirische Untersuchung ist Gegenstand von Kapitel 7 und im Kapitel 8 erfolgt die Auswertung der Einzelfallstudien und der biographischen Mappings. Die Analyse der Bewältigung der kritischen Lebensereignisse wird samt Vergleich der Probanden und möglichen Risikofaktoren im Kapitel 9 präsentiert. Abschließend folgt in Kapitel 10 das Resümee mit einem Ausblick auf weitere Forschungsdesiderate. Im Anhang befindet sich ergänzend eine synoptische Tabelle zur Körpersprache der Probanden während der Interviews und des Bio-Mappings.

II Forschungsstand

As expected, the majority of participants presented strong and exclusive dancer identities. Those presenting a strong and exclusive dancer identity at the point of retirement experienced identity loss and confusion during the career transition process (Willard & Lavallee, 2016, S. 266).

Um das Anliegen dieser Arbeit näher zu beleuchten, ist es notwendig, sich unmittelbar mit der ‚Sphäre‘ von Tanz, Tanzwelt und mit dem Selbstverständnis des Tänzers auseinanderzusetzen. Das folgende Kapitel befasst sich deshalb mit dem aktuellen Forschungsstand, der Definition und Entwicklung des klassischen zeitgenössischen künstlerischen Tanzes, der Tanzwelt, dem Tänzer, der Ausbildung im klassischen Tanz, dem Leben am Theater, dem Personenkreis im Umfeld der Tänzer und – als Exkurs – mit den Ausbildungsstätten und ihren spezifischen Problemen.

2.1 Tanzwissenschaftliche Perspektive

Seit Beginn der 1980er Jahre gibt es in Deutschland zunehmend Bemühungen zur Konsolidierung einer eigenständigen ‚Tanzwissenschaft‘ (Müller, 2016). Ziel ist es, den Tanz historisch, anthropologisch, ästhetisch, pädagogisch, sozialpsychologisch, medizinisch und therapeutisch in umfassender Weise zu beleuchten. Darüber hinaus wird der Tanz „als ein Feld künstlerischer Praxis“ (Abraham, 1992, S. 52) zum Gegenstand wissenschaftlichen Forschens gemacht.

Das Interesse an einer Tanzwissenschaft entwickelte sich auch durch den direkten Kontakt zwischen Künstlern – hier bezeichnet als Tänzer, Pädagogen und Therapeuten –, die sich intensiv mit dem Tanz auseinandergesetzt haben. Sie haben ihn als Forschungsgegenstand entdeckt und streben danach, „den Tanz für die eigene Praxis transparenter zu machen“ (Abraham, 1992, S. 52).

Auch wenn man das Ballett² „soziologisch in den Blick nehmen will, fällt zunächst auf, wie viele kultur- und sozialwissenschaftliche Arbeiten es zum Thema mittlerweile gibt“ (Müller, 2016, S. 10). Müller (2016) betont auch, dass die Tanzwissenschaft im letzten

² Hier ist der künstlerische klassische Tanz gemeint.

Jahrzehnt verstärkt auf soziologische Ansätze hin ausgerichtet wurde. Es existiert jedoch noch viel Bedarf zur Erweiterung der Forschung in diesem Bereich.

Da das Karriereende in dieser Arbeit auch unter soziologischen Aspekten untersucht werden soll, ist es sinnvoll, dieses Phänomen und dessen Bewältigung nicht nur mit entwicklungspsychologischen Ansätzen, sondern auch aus körpersoziologischer Perspektive zu untersuchen, um dem Forschungsgegenstand umfassend gerecht zu werden. Es ist zusätzlich zu betonen, dass die vorliegende Arbeit keine rein tanzwissenschaftliche Ausrichtung hat, obwohl ihre Ergebnisse für die Tanzwissenschaft wertvoll sein dürften.

Brinson (zitiert nach Abraham, 1992, S. 53) umschrieb im Jahr 1988 Ziele, die eine deutsche Tanzwissenschaft zukünftig erreichen sollte, um ihre defizitäre Lage zu überwinden. Er fordert dazu auf, die ästhetischen, pädagogischen und sozialpsychologischen Erfahrungen aus Kunsterziehungsprojekten und Bildungsforschungsstätten zu nutzen. Ebenso sollen die Erfahrungen aus der tänzerischen Praxis intensiver aufgegriffen werden.

Die Tanzwissenschaft hat sich bis heute mit der Rekonstruktion, Dokumentation und Archivierung der Einordnung von Tanzstilen, Werken und Persönlichkeiten befasst, aber eine Interpretationstiefe der Forschung in Bezug auf den Tänzer selbst, seine Ressourcen, seine Persönlichkeit und den Umgang mit seinem Körper (Habitus) fehlt (Müller, 2016, 11ff). Deshalb ist es sinnvoll, die Bewältigung der Karrierebeendigung eines Tänzers mit seinem Habitus, in unserem Fall mit dem Körper und mit seiner komplexen Prägung durch das Tänzerdasein in Verbindung zu bringen. Deshalb spielt die Sozialpsychologie des Körpers (Steins, 2007) in dieser Arbeit eine maßgebliche Rolle.

Seit 2001 beschäftigt sich die Tanzwissenschaft (Morris, 2001, 2005) verstärkt mit dem „tanzenden“ Körper:

Die in der Soziologie des Körpers bislang zentralsten sozialphilosophischen Denkfiguren des Poststrukturalismus und der Leibphänomenologie haben zum einen betont, dass Körper mit gesellschaftlichen Bedeutungen beschrieben sind“ (Foucault, 1978; Müller, 2016) (Butler, 1993), und zum anderen, dass „der Weltzugang von Subjekten in ihrer unhintergehbaren Leiblichkeit, in ihrem Zur-Welt-Sein als belebter Körper liegt“ (Müller, 2016, S. 12).

Insbesondere Bourdieu (Bourdieu et al., 1993) hat zur Annahme beigetragen, dass nicht nur Körper etwas Soziales beschreiben, sondern dass das Soziale sich in die Körper einschreibt. Diese „Körper“ sind jedoch nicht nur physisch zu verstehen, sondern, so (Wacquant, 2014, S. 3), viel mehr als „carnal“³, d. h. der Körper kann sich adaptieren und sich in die Funktion für soziales Handeln agieren. Abraham beschreibt dies in der folgenden Passage sehr deutlich:

Im Tanz fließen – anders als in anderen künstlerischen Bereichen – die Elemente einer gesellschaftlich ausgegrenzten ‚Weiblichkeit‘, die schöpferischen Momente der Kunst und die Ebene der Körperlichkeit bzw. der körperlich-sinnlichen Erfahrung besonders intensiv zusammen. Aus diesem Grund bietet der Tanz – als schöpferisches und körperlich – Anknüpfungspunkte, mit sich selbst in Kontakt zu treten, neue Qualitäten an sich zu entdecken und aus dieser intensiven Selbstforschung heraus möglicherweise auch ein eigenständiges ‚Ich‘ aufzubauen (Abraham, 1992, S. 12f).

Überraschend ist, dass der Körper erst noch in größerem Umfang als Gegenstand der Tanzwissenschaft entdeckt werden muss. Einige Studien haben sich mit dem körperlichen Selbstbezug von Tänzern als Voraussetzung für ihre Identität befasst und haben dabei auch Probleme aufgedeckt, z. B. dass im Ballett primär der eigene Körper als „Werkzeug“ (Müller, 2016, S. 14) dienen und funktionieren muss. Da der Körper das Tänzerdasein repräsentieren sollte (Gugutzer, 2002), ist die Frage nicht außer Acht zu lassen, inwiefern der Körper und das Körperempfinden des Tänzers die Bewältigung des Karriereendes beeinflussen können (Kap. 6). Gugutzer betont auch, dass mehr Menschen ins Theater kommen, „wenn der Tanz der körperlichen Normerfüllung dient, statt sie infrage zu stellen“ (Gugutzer et al., 2017, S. 32).

Es gibt auch Studien im Bereich des Habitus wie die Studie von Wainwright & Turner (2004, 2006) über den „ballet body“, die jedoch den Idealkörper für das Ballett im Anschluss an Bourdieu analysiert, und Forschungen zur Sozialisation junger Tänzerinnen und ihren dabei entstehenden „ballet body belief“ (Pickard, 2015, S. 21), die sich mit

³ Um den Begriff „carnal“ besser zu verdeutlichen, bietet Wacquant (2014) in seinem Text „Für eine Soziologie aus Fleisch und Blut“ Wacquant (2014) eine gute Erklärung.

deren Identität beschäftigen. Für die vorliegende Arbeit jedoch spielt der Körper-Habitus von Tänzern eine Rolle, da dieser bei der Bewältigung des Karriereendes hinderlich oder befreiend wirksam werden kann.

2.2 Entwicklungspsychologischer Ansatz

Zusätzlich zu körpersoziologischen Ansätzen ist es notwendig, sich mit tanzwissenschaftlichen Studien zu beschäftigen, die das Karriereende der Tänzer thematisieren. (Bombosch, 2009) hat sich mit den Erwartungen des Tänzers an ein Beratungs- und Unterstützungsangebot im Hinblick auf das Karriereende befasst. Sie verwendet die Methode der Leitfaden-gestützten Interviews und hat vier Tänzer befragt. Diese hatten eine Festanstellung an einem Theater, waren also von der Profession des künstlerischen Tanzes überzeugt und finanziell davon abhängig. Bomboschs Untersuchung ist explorativ und induktiv, sodass sie viel Raum für die individuellen Sichtweisen der Befragten gelassen hat. Das Untersuchungsmaterial wurde nach der Methode der „Zusammenfassenden Inhaltsanalyse“ (Mayring, 2002b, S. 637) ausgewertet. Ihre daraus abgeleitete Anregung für die Konzeption von Beratungsangeboten machte sie an der Ressourcenorientierung von Tänzern fest und lehnte sie an das Mehrebenenmodell vom „Outplacementprogramm“⁴ aus dem Spitzensport in der Sportwissenschaft an.

Unübersehbar hat sie sich auch an der Untersuchung von Roncaglia (2006) orientiert. Diese hat ein Darstellungsmodell entwickelt, das zeigt, wie der Prozess des Karriereendes bei Tänzern verlaufen kann. Die Analyse Roncaglias beschäftigt sich mit der Befragung von vierzehn ehemaligen Tänzern, erfasst den Verlauf des Karriereendes und definiert als Resultat sieben Hauptthemen mit verschiedenen Subkategorien, die den Verlauf bestimmen und beeinflussen (vgl. Abb. 1):

- a) Gründe für das Karriereende, mit der Subkategorie „freiwillig vs. unfreiwillig“,
- b) Art und Quelle der Unterstützung,
- c) emotionales Erleben,
- d) Bewältigungsstrategien,
- e) Ergebnis des Transitionsprozesses,

⁴ „Outplacement“ bedeutet „Berufsberatung“ (Wippert, 2011).

f) kontextuelle Faktoren, die vor, während und nach dem Karriereende direkten und indirekten Einfluss auf das persönliche Erleben nehmen,

g) persönliche Ressourcen wie Werte, Erfahrungen und Glaubenssätze, auf denen die Themen basieren (Roncaglia, 2006, S. 187).

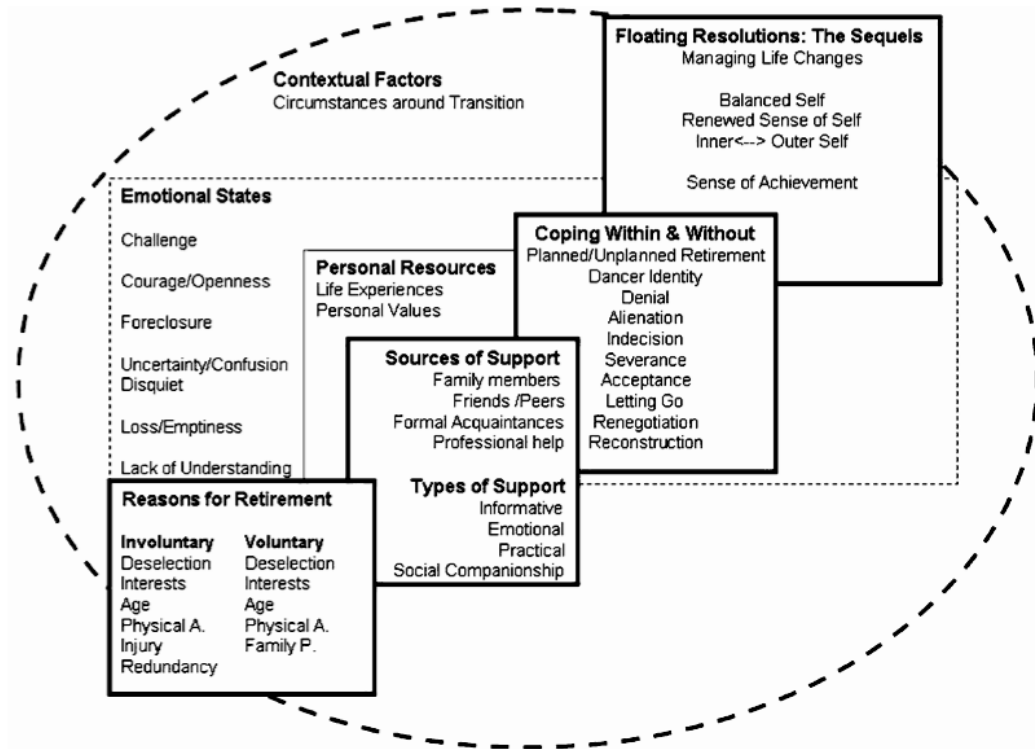


Abbildung 1: Prozessverlauf des Tänzers in Verbindung mit der Beendigung der Tänzerkarriere nach Roncaglia, 2016. Career transition modell for ballet dancers (Roncaglia, 2006, S. 188).

Leider konnte nicht bei allen untersuchten Tänzern festgestellt werden, inwiefern sie freiwillig oder weniger freiwillig ihre Karriere beendet haben. Es hängt jeweils vom individuellen Fall ab, wie diese Wahrnehmungen und Aspekte erlebt, selbst bewertet und in die eigene Biografie eingeordnet werden und inwiefern sie darüber entscheiden, wie der weitere Verlauf bewältigt wird (Roncaglia, 2006, S. 187f). Diese Ergebnisse spiegeln anschaulich die Komplexität und Einzigartigkeit jedes Karriereendes wider.

Eine andere Betrachtungsweise des Karriereendes von Tänzern als kritisches Lebensereignis hat Wippert (2011) in ihrer praxis- und therapieorientierten Habilitationsschrift vorgestellt. Sie hat Biografien von Hochleistungssportlern, Musikern und Tänzern in „Echtzeit“ verfolgt und evaluiert. Der Fokus ihrer Studie liegt auf der Betrachtung von noch aktiven Tänzern, die mit ihrer Karriere aufhören mussten. Bei einem sogenannten Karrierestopp geht Wippert davon aus, dass es zu Identitätsverlusten oder -krisen kommt und eine Neuorientierung im Leben der Betroffenen erforderlich wird. Dabei

stellt sich die Frage, warum einer Person ein guter Biografie-Anschluss gelingt und einer anderen nicht. Die Ursachen dafür werden in Netzwerk- und Persönlichkeitsstrukturen, in der Gesundheitssituation oder auch in der Art der Vereinbarung mit dem Karriereende gesucht. Auf Basis ihrer Ergebnisse hat Wippert ein Interventionsprogramm entwickelt, das erste Erfolge zeigt. Auch an ihrer Untersuchung wurde kritisiert, dass nicht nur eine eingeschränkte Gruppe, wie jene der Tänzer, untersucht wird und dass auch die Relationen zwischen sozialen Strukturen in den Netzwerken von Tänzern berücksichtigt werden sollten (Adler Zwahlen et al., 2014). Die Klärung dieses Defizits ist Bestandteil der vorliegenden Arbeit.

Die Diplomarbeit von Lenz (2013) hat sich auf die Laufbahn von Tänzern konzentriert sowie auf die Gründe, weshalb sie aufhören, und welchen Tätigkeiten sie anschließend nachgehen. Lenz hatte sechs ehemalige Tänzer befragt. Sie erzählten ihr von ihrer jeweiligen Tänzerlaufbahn mit Augenmerk auf den Übergang in einen neuen Beruf. Auf Basis der Gespräche entwickelte Lenz nach einer Auswertung mit der *Grounded Theory Methodik* ein Visualisierungsschema. Dieses Schema soll Wege eines Übergangs vom Dasein als Berufstänzer in eine neue Berufstätigkeit veranschaulichen. Die Entwicklung nach dem Karriereende stellt sie mit vier Säulen dar, auf denen das Berufstänzer-Dasein aufbaut. Wenn mindestens eine der Säulen nicht mehr tragfähig ist, sei die Tänzerkarriere gefährdet. Der Übergang in eine neue Berufstätigkeit wird im Feld „Wege des Übergangs“ dargestellt. Dieser beruht darauf, dass die vier ursprünglichen Säulen allmählich ersetzt werden.

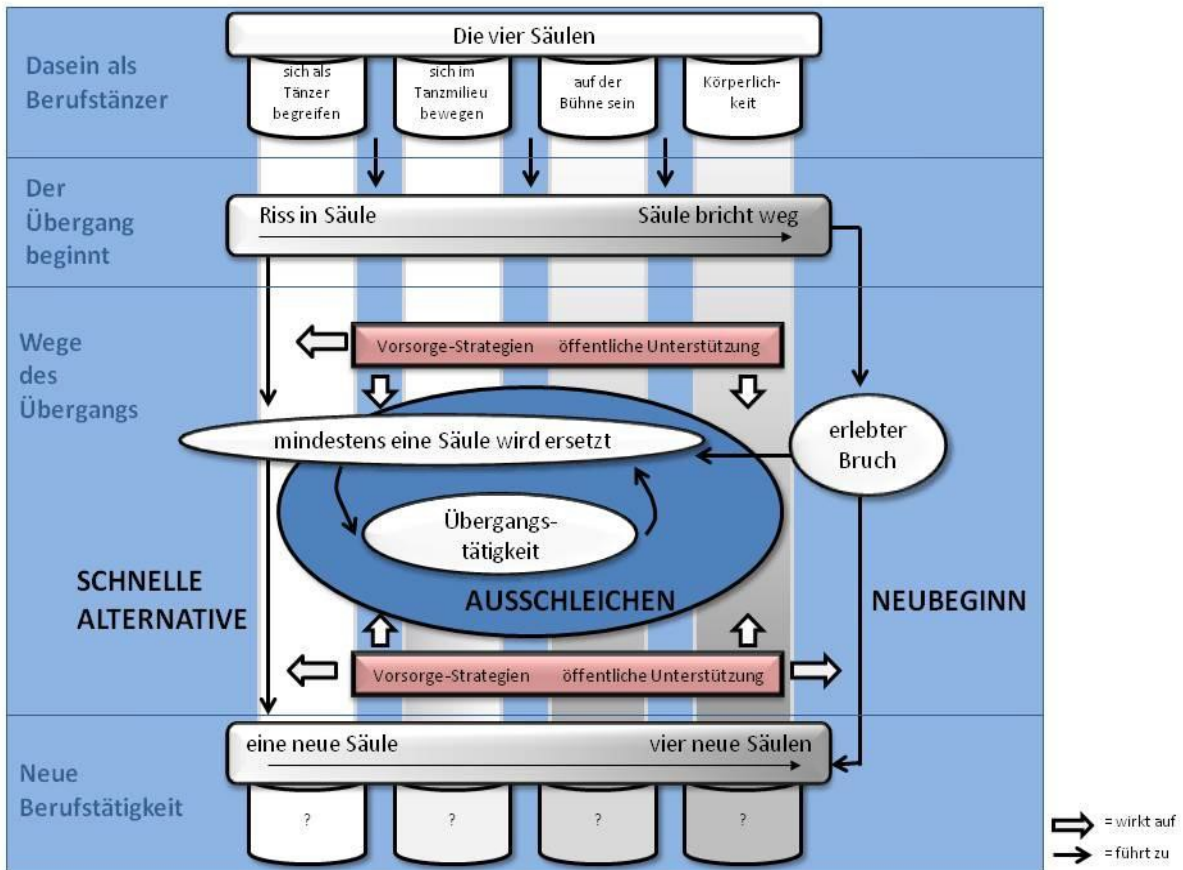


Abbildung 2: Wege eines Tänzers vom Dasein als Berufstänzer in eine neue Berufstätigkeit (Lenz, 2013, S. 59).

Nach dem Wegfall der vier Säulen der Tänzerkarriere ergeben sich verschiedene Möglichkeiten für neue Berufstätigkeiten, die sich darin unterscheiden, wie viele neue Säulen notwendig sind (Lenz, 2013, S. 61). Alle Wege des Übergangs werden von der öffentlichen Unterstützung und den Vorsorgestrategien des Tänzers beeinflusst.

Auch Lenz (2013) greift den Aspekt der Körperlichkeit in ihrer Arbeit auf, ohne diesen jedoch genauer zu definieren. Sie stützt sich dazu auf Zitate der befragten Tänzer. Zum Beispiel erklärt einer von ihnen mit dem Pseudonym Tommy,⁵ wie er seine Körperlichkeit sieht: „(Das Tanzen) ist sehr körperlich, es ist schwer“ (Lenz, 2013, S. 24). Alle Tänzer betonen in Lenz' Arbeit, dass das Tanzen sehr viel Fitness erfordert und körperlich anstrengend sei. Die vierte und letzte Säule entspricht bei ihr aus diesem Grund der Körperlichkeit. Der Körper steht im Mittelpunkt der Arbeit eines Berufstänzers, deshalb definiert Lenz den Körper als „Physis“ (Lenz, 2013, S. 60). Dieser brauche ein gewisses Maß an Fitness, denn während des Tanzens sei er großen Anstrengungen ausgesetzt. Man entwickle als Tänzer ein besonderes

⁵ Die Namen der Tänzer wurden Lenz (2013) anonymisiert.

„Körperbewusstsein“ (Lenz, 2013, S. 66). Der Tänzer Lorenzo beschreibt in der Arbeit von Lenz (2013) im Folgenden den Unterschied der Körperlichkeit in der Tanzwelt im Vergleich zur ‚anderen Welt‘:

Man lernt (...) Kontakt mit andere(n) Leute(n) und dieses ‚sich (an)fassen‘, was die Leute nicht mehr machen. (...) In eine(r) Akademie die Leute sind ein bisschen mehr gewohnt, ‚sich (an)zufassen‘, ... der Körper gewinnt seine Neutralität; ... ist nur ein Kontakt, nur eine Energie, das wird transportiert in einen anderen Körper, was die andere annimmt [sic!]. Und das ist äh eine wunderschöne Sache. Heutzutage wir fassen uns immer mit Grund oder mit Ziel (an) (Lenz, 2013, S. 67).

Im Vergleich sind wichtige Parallelen zwischen der Arbeit von Lenz (2013) und der Arbeit Roncaglias (2010) zu sehen. In ihrer Studie *Retirement Transition in Ballet Dancers: „Coping Within and Coping Without“* berichtet Roncaglia (2010) von acht möglichen Reaktionen auf die „transition“, also den Übergang⁶. Der in der Arbeit von Lenz (2013) gefundene *erlebte Bruch* findet sich bei Roncaglia unter dem Begriff „severance“ (Bruch) wieder, der *Neubeginn* bei Lenz unter dem Begriff „reconstruction“ (Erneuerung). Beim *Ausschleichen* findet demnach immer wieder eine Neuaushandlung „renegotiation“ statt. Die *schnelle Alternative* beruhe auf einem Gehenlassen bzw. „letting go“ des *Daseins als Berufstänzer*, der Annahme bzw. „acceptance“ der neuen Lebenssituation und einer schnellen Erneuerung „reconstruction“. Eine neue Erkenntnis von Lenz ist demgegenüber das Zusammenspiel der von Roncaglia gefundenen Reaktionen in verschiedenen *Wegen des Übergangs*.

Wie festzustellen ist, beziehen sich die obengenannten Arbeiten (Lenz, 2013; Roncaglia, 2010) ebenfalls intensiv auf den Übergang bzw. die „transition“. Die Frage, welche strukturellen sozialen Aspekte sich dahinter verbergen und wie der ‚Körper‘ von Tänzern konkret zu definieren ist, bleibt jedoch offen.

⁶ „Transition“ ist der englische Begriff für „Übergang“ im Deutschen. Zum Aspekt des Übergangs gibt es umfangreiche Literatur. Zu einer sehr guten Definition ist Stauber (2014) mit ihrem Buch „Backspin, Freeze und Powermoves“ gekommen. Zur Gestaltung biografischer Übergänge im jugendkulturellen Bereich.

Einen anderen Forschungsaspekt der Karrierebeendigung von Tänzern stellt die Bachelorarbeit von Baumgartner und Hostettler (2014) dar, in der folgende Hypothesen vertreten werden: Je stärker kritische Momente als Risiko erlebt werden, desto niedriger sei der Berufserfolg. Darüber hinaus hänge das Wohlbefinden stark mit dem Berufserfolg und dem Kohärenzgefühl zusammen. Außerdem seien personenbezogene und wirtschaftliche Bedingungen wesentlich für den Berufserfolg. Kritische Aspekte, die ein Risiko für den Berufserfolg darstellen, seien neben Überbelastung und Verletzungen auch das außerhalb fester Theaterstrukturen übliche unregelmäßige Einkommen und die unregelmäßige Beschäftigung (Baumgartner & Hostettler, 2014). Mit diesen Feststellungen werfen die beiden Autoren am Ende ihrer Untersuchung folgende Fragestellungen auf: Welches sind die kritischen Momente im Berufsleben von Bühnentänzern und inwieweit hängen diese mit dem Berufserfolg und dem Wohlbefinden der Tänzer zusammen? Baumgartner und Hostettler arbeiten hierbei mit quantitativen und qualitativen Forschungsmethoden und stellen fest, dass bei Tänzern eine qualitative Methode in Form von Interviews besser geeignet sei als eine quantitative Methode, da die Teilnahme an der breit gestreuten Studie mittels eines Fragebogens sehr gering war (Baumgartner & Hostettler, 2014, S. 88). Zusammenfassend ist in Bezug auf diese Studie festzustellen, dass das Berufsleben von Tänzern zu hart und zu kurz zu sein scheint, wobei die Tanzschaffenden diese Profession aber dennoch in Kauf nehmen. Auf die Frage hin, welchen Personen es tatsächlich gelingt, das Tanzleben hinsichtlich Berufserfolg und Wohlbefinden am erfolgreichsten zu meistern, lieferte die Studie bzgl. der beiden Variablen Wohlbefinden und Kohärenzgefühl⁷ keine signifikanten Ergebnisse (Baumgartner & Hostettler, 2014, S. 37). Hier vernachlässigt die Studie die Perspektive des Körpers in einer starren sozialen Vernetzung der Tanzwelt und deren Einflüsse auf den Tänzer.

In der Sportwissenschaft findet zusätzlich das Thema „Kritische Lebensereignisse im Karriereverlauf von Weltklasseausdauerathletinnen und -athleten“ (Pargätzi, 2016) Beachtung. Pargätzi (2016) beschäftigt sich mit kritischen Lebensereignissen, die bei Athleten auftreten und fragt danach, wie sie diese bewältigen und welche Rolle die

⁷ Unter Kohärenzgefühl versteht man das Gefühl von Stimmigkeit. Der Soziologe Antonovsky hat diesen Begriff im Zusammenhang mit dem Salutogenese-Konzept verwendet und ausführlich beschrieben. Dabei drückt der Begriff aus, dass man das Gefühl von Stimmigkeit benötigt, um gerade bei Krisen und Herausforderungen gesund zu bleiben (Antonovsky (1991); Antonovsky et al. (1997)). Eine ausführlichere Diskussion würde den Umfang dieser Arbeit sprengen.

Trainer in diesem Zusammenhang spielen. Die Athleten beschreiben diese Ereignisse sowohl als „besonders schwerwiegend“ (Pargätzi, 2016, S. V) als auch als entwicklungsfördernd. Auch in Bezug auf die Trainer kommt diese Studie zu dem Schluss, dass sie nicht gerne mit den Athleten über die Situation des Karriereendes reden oder diese nicht wahrhaben wollen. Pargätzi schlägt vor, dass die Kommunikation zwischen Trainer und Athlet verbessert werden sollte, damit Ersterer den Athleten während einer Krise besser unterstützen kann: „Trainer_innen sollten ihr Bild von sich und den Athlet_innen kritisch reflektieren. Weiterhin impliziert dies die Klärung der eigenen Rolle hinsichtlich der Krisenkonstitution im Zuge kritischer Lebensereignisse“ (Pargätzi, 2016, S. 255).

Ferner beschäftigt sich der Beitrag von Magel (2014) mit der Beendigung der aktiven Karriere von Tänzern. Ihre Forschung hat sich nicht nur mit aktiven Tänzern befasst, sondern auch mit ehemaligen Tänzern, die das Thema der *Transition* schon hinter sich hatten, und mit Tänzern, die noch dabei waren, sich beruflich neu zu orientieren. Mit Hilfe von qualitativen Interviews und Fragebogen wurden insgesamt 23 Tänzer befragt.

Das Thema Karriereende bei Tänzern und deren Neuorientierung ist so wichtig geworden, dass im Jahr 2010 in Berlin eine Tanzstiftung unter der Leitung der Psychologin Heike Scharpff gegründet wurde (Stiftung TANZ-Transition Zentrum Deutschland), die im Jahr 2012 beim *Tamed* (Organisation für Tanzmedizin) einen relevanten Vortrag mit dem Titel „Good bye my love. Psychologische Aspekte des Abschieds vom Traumberuf Tänzer“ hielt (Scharpff, 2012). Tänzer haben demzufolge nach dem Karriereende den Verlust des bekannten sozialen Umfelds, der öffentlichen Aufmerksamkeit sowie des eigenen Körperbildes zu bewältigen. Oft manifestieren sich bei Tänzern nach ihrer professionellen Karriere Unsicherheit, Frustration und Depression (Magel, 2014). Scharpff interessiert sich auch für die Identität eines Tänzers, d. h. wer der Tänzer ist und was es bedeutet, den spezifischen Tänzerhabitus zu verlieren.

2.3 Körpersoziologische Sichtweise

Auch Wainwright und Turner (2004, 2006) interessieren sich in ihren Studien für den Körper im Ballett. Sie beschäftigen sich mit Bourdieus ethnografischer Methode, um einen ballettbezogenen Idealkörper zu identifizieren, der sich vom ‚normalen‘ Körper

unterscheiden soll. „Tänzer haben also einen ‚besonderen‘ Körper“ (Müller, 2016, S. 9). Aber auch hier wird der Körper des Tänzers als reines ‚Werkzeug‘, d. h. als Mechanismus gesehen. Seine Verletzungen und sein Alterungsprozess werden als Bedrohungen für dessen berufliche Existenz und sein tänzerisches Selbst dargelegt, so dass die Identität des Tänzers in eine prekäre Situation gerät. Das Streben nach Perfektion im Ballett, die dortigen Körperideale, die Kapazität, große Schmerzen zu tolerieren, sowie die Freude am Tanzen werden in dieser Studie hervorgehoben. Sie analysieren die Lebenswelt des Balletts als eine besondere Kultur „of injury and pain“ (Wulff, 1998, S. 105).

Pickard (2015) ergänzt die Studie von Wainwright und Turner (2004, 2006) und geht in ihrem Buch *Ballet Body Narratives: Pain, Pleasure and Perfection in Embodied Identity* auf die Sozialisation junger Tänzerinnen in Bezug auf den Habitus nach Bourdieu mit dem „*ballet body belief*“ ein und damit auf die Relation zu einer Identitätsbildung der jungen Ballerinen.

(Wacquant, 2003) betont in seinem Buch *Ein Leben für den Ring*, dass Boxer die Körperarbeit im doppelten Sinn erleben, ebenso wie auch im Ballett: „Arbeit *am* Körper und *mit* dem Körper“ (Müller, 2016, S. 15, Hervorhebung im Original). In einem Artikel der *Zeitschrift für Soziologie* schreibt er:

Wenn es stimmt, dass der Körper nicht nur ein soziales Konstrukt ist, sondern auch ein sozial konstruierender Vektor im Gefüge von Wissen, Praxis und Macht, dann trifft dies auch auf den Körper der Soziolog_in in ihrer Funktion als Forscher_in zu. Das Wagnis besteht darin, zwei Jahrtausende der ‚Verachtung des Körpers‘ zu überwinden, um Nietzsche zu zitieren. Diese hat uns dazu gebracht, den empfindungsfähigen Organismus als Hindernis auf dem Weg zum Wissen zu interpretieren. Nun müssen wir ihn wieder zu einer üppigen Ressource für die sozialwissenschaftliche Forschung machen. Wenn wir unseren Körper methodisch als ein intelligentes Instrument der praktischen Wissensproduktion anwenden, dann beschleunigen wir damit den Erwerb grundlegender sozialer Kompetenz – die operante Fähigkeit, wie einer von vielen zu fühlen, zu denken und zu handeln. Das ist dann auch ein viel besseres Kriterium zur Beurteilung, wann wir unseren Auftrag als Forscher_in erfüllt haben, als die reine Menge der erhobenen Daten (Wacquant, 2014, S. 101).

Schon bei Lüdemann (2016) ist der Körper ‚einfach zu schlecht‘, wie die Körperrepräsentationen jugendlicher Tänzer belegen. In diesem Beitrag wird der menschliche Körper als gesellschaftliche Konstruktion verstanden. Dahinter verbirgt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie der Körper symbolisiert bzw. repräsentiert wird. Zwei Gruppendiskussionen mit jungen Tänzern und Tänzerinnen dienen als empirisches Material, das besonders geeignet scheint, weil die Jugendlichen darin ihren Körper zum Thema ihres Diskurses machen. Die Interpretation macht deutlich, dass sie ein ambivalentes Verhältnis zu ihrem Körper haben, welches zwischen Anerkennung bzw. Beherrschung und Ohnmacht zu verorten ist. Während der Körper von den jungen Tänzern als bedeutsames Kapital anerkannt wird und sie beschreiben, mit welchen Anstrengungen sie versuchen, bestmögliche körperliche Leistungen zu erbringen, thematisieren sie ihren Körper gleichzeitig als zu schlecht und zu schwach bzw. als zu wenig veränderbar.

Diese Studien arbeiten betrachten die Tanzwelt des Balletts im Hinblick auf ein bestimmtes Körperideal. Aber was ist mit dem subjektiven Körperempfinden des Tänzers, das für die Bewältigung ihrer Karriere als kritisches Lebensereignis in Betracht gezogen werden kann?

Zusammenfassend lässt sich zum aktuellen internationalen Forschungsstand feststellen, dass „die traditionelle Tanzanalyse Ballett in einer implizit ethnozentrisch auf Kunst fokussierten Perspektive als das Universelle und *Natürliche* setzt“ (Müller, 2016, S. 16, Hervorhebung im Original). An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass bis jetzt die Beziehung zwischen Körper und der Karrierebeendigung bei Tänzern noch nicht konkret in der Forschung aufgegriffen wurde. Deshalb bietet die vorliegende Arbeit eine Chance, neue Erkenntnisse darüber zu gewinnen, wie der Körperhabitus im Ballett die Bewältigung dieser kritischen Phase beeinflussen kann.

Nach diesen Einblicken in den Forschungsstand zum Thema der vorliegenden Arbeit ist es im Folgenden notwendig, sich mit der Welt des Tänzers, der Ballettwelt und dem Umfeld von professionellen Tänzern auseinanderzusetzen, da diese in der Gesellschaft eine besondere ‚Gruppe‘ darstellen, mit der man nicht selbstverständlich in Kontakt tritt und die aus diesem Grund auch mit Klischeevorstellungen behaftet ist.

3 Zu den Hintergründen des klassischen Tanzes

Die heutige Definition von Ballett bezeichnet „jede Art von Bühnentanz in künstlerischer Form, entweder als getanzte Einlage in einer Oper oder als vollständiges Tanzwerk ernsten oder heiteren Inhalts mit der Beziehung zu anderen Künsten, wie Musik, Pantomime, Bühnenbild, Ausstattung und Beleuchtung“ (Schneider & Raab, 1985, S. 38).

3.1 Zur Geschichte des klassischen Tanzes

Die Entstehung des klassischen Balletts bzw. des klassisch-akademischen Tanzes hat sich von den Ursprüngen bis zum Höhepunkt (1581 bis ca. 1942) in Etappen entwickelt.⁸ In der Barockzeit – im 17. Jahrhundert – wird die elementare Bewegungslehre der klassischen Ballett-Technik in der Pariser *Danse d'école* kodifiziert. Bis heute ist die dort aufgestellte französische Terminologie erhalten geblieben. Darauf beruhende graziöse Bewegungen und geometrische Raumfiguren herrschten deshalb bald in ganz Europa vor, zumeist in symmetrischer Form. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war diese Art des Hoftanzes nicht mehr gefragt. In den Ausbildungsschulen wurde für Berufstänzer die Bewegungstechnik um zahlreiche virtuose Elemente erweitert. Und erst am Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Image der Ballerina „in den Herzen der bürgerlichen Männer“ verankert (Klein, 1992, S. 109)⁹.

Die Entstehung des klassischen Balletts wurde in mehrere Etappen aufgeteilt: Ihr Ursprung ist auf den Gesellschaftstanz und den Bühnentanz am Anfang des 16. Jahrhunderts zurückzuführen. Diese Vorläufer des Balletts entsprechen noch nicht dem zu Beginn dieses Kapitels eingeführten Begriff des klassischen akademischen Tanzens, sondern gehen diesem voraus. Der Name Ballett wurde erstmals für das *Ballett comique de la Reine* im Jahre 1581 verwendet. Typisch für diese Aufführungspraxis waren tanzende Männer, welche auch die Frauenrollen übernahmen, und dabei lange

⁸In diesem Kapitel beziehe ich mich hauptsächlich auf Liechtenhan (1983), wenn keine anderen Belege vorliegen.

⁹Der Begriff des romantischen Balletts wurde erst im 20. Jahrhundert zur Bezeichnung der historischen und ästhetischen Homogenität der Ballettwerke von 1830 bis 1860 eingeführt, auch der Begriff „Ballerina“ und deren Image: „the expression of events, the treatment of subject matter, on two planes: The plane of reality, and the phantastic plane, the beautiful dream“ Chujoy (1949, S. 406).

Roben und Masken trugen. Erst mit Beginn der Romantik im 19. Jahrhundert wurde der Tanz zur Domäne der Frauen (Dahms, 2001).

Im Jahr 1661 gründete König Ludwig XIV. die *Académie Royale de Danse* in Paris, die bis heute ausschlaggebend für die Kodifizierung des noch jungen klassischen Tanzens ist. Er fasste den Tanz in festgelegte Regeln, die schließlich auch an andere europäische Höfe weitergetragen wurden. Mit der Gründung der Tanzakademie und der ‚offiziellen‘ Kodifizierung des klassisch-akademischen Tanzens wurde „der Weg für die Entwicklung des Balletts zu einer eigenständigen Kunstgattung (...) geebnet“ (Klein, 1992, S. 111). Ein erstes Anzeichen für diese neue künstlerische Form des Balletts wurde schon 20 Jahre später sichtbar, als die erste Ballerina der Ballettgeschichte, Mademoiselle La Fontaine, getanzt hat (Klein, 1992, S. 111).

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich das Handlungsballett, dessen wichtigster Vertreter Jean-Georges Noverres war. Er schuf eine neue Ballettästhetik, die teilweise bis heute noch Gültigkeit besitzt. Zugleich gilt Noverre¹⁰ als Reformator des Balletts. Seine Ansichten legte er in Briefen nieder, die auch veröffentlicht wurden. So schrieb er: „Körper und Geist sind frei [und] Musik muss malen und sprechen können“ (Klein, 1992, S. 112). Wichtig erschienen ihm weiterhin Ausdruck und Technik beim Tanz. Nicht nur seine Auffassung von der Naturschönheit des bewegten Körpers erhob den Tanz zu einer eigenständigen Kunstform, sondern auch die Kunstschönheit des stilisierten Körpers. Diese Aussage ist für die vorliegende Arbeit sehr wichtig, da Balletttänzer bis heute das Ideal des ‚stilisierten‘ Körpers anstreben (Müller, 2016, S. 8). Diese Kunstform fand zu Beginn des 19. Jahrhunderts im romantischen Ballett prägnanten Niederschlag, denn die romantische Bewegung zeigte eine neue Sichtweise der Wirklichkeit auf, eine Wirklichkeit, die mit der realen Welt nichts zu tun hatte.

In dieser Zeit begannen die ersten berühmten Tänzerinnen ihre Karriere. Darunter waren Marie Salle aufgrund ihrer großen Ausdruckskraft und Marie-Anne Cupis de Camargo wegen technischer Neuerungen und einer neuen Art von Ballettkostümen. Mit dem Ausbruch der Französischen Revolution verlagerte sich das Ballettgeschehen nach Mailand, London und St. Petersburg. Durch Charles Didelot wurde das Handlungsballett auch nach St. Petersburg weitergetragen, das zu dieser Zeit nur in Europa verbreitet war. Didelot etablierte sich deshalb als Gründer der russischen Ballettkunst.

¹⁰ Vgl. Krüger (1963) zur weitreichenden Bedeutung Noverres für das Ballett.

Das Ballett war mittlerweile ein Tanz ohne Maske und wurde nicht mehr nur an den Höfen praktiziert, sondern auch im kulturellen Leben der gehobenen bürgerlichen Schicht (Dahms, 2001).

Am Anfang des 19. Jahrhunderts fasste das romantische Ballett vorwiegend wieder in Frankreich Fuß. Es beschäftigte sich überwiegend mit mythologischen Themen. Die weibliche Tänzerin war hierfür prägend und wurde als eine Art göttliche Schöpfung wahrgenommen, die schwebend und leicht zu sein hat. Der Ursprung des romantischen Balletts im Jahr 1831 mit der Oper *Robert, der Teufel* von Giacomo Meyerbeer ist eng mit dem Aufkommen des Spizentanzes verbunden. Die Ballerina sollte dabei so wirken, als ob sie den Kontakt zum Boden hinter sich lässt und schwebt. Aus diesem Grund wurden die Spitzenschuhe entwickelt. Diese waren für die Füße der Tänzerinnen zwar sehr schmerzhaft, allerdings unterwarfen sie sich diesem Ideal dennoch, auch wenn der Preis hierfür sehr hoch war. Daran ist ersichtlich, dass von Anfang an von einer Ballerina gefordert wurde, körperliche Schmerzen zu ertragen und bis an ihre Grenzen zu gehen. Das Balletttraining ist letztlich ein Streben nach dem Unerreichbaren und deshalb nie vollendet (Müller, 2016):

[M]it dem Ballett-Üben [ist] immer auch das Optimieren der Körper als möglichst geeignetes >Material< für die tänzerische Bewegungskunst verbunden ... Entsprechend sind Körper in Ballettstunden Gestaltungsobjekte, um deren Bearbeitung herum sich die Situation formiert und spezielle Praktiken ausgeformt werden [...] [Der Körper; SDM] muss stets unpassend und unvollendet bleiben, um diesen immer weiter entwickeln zu können (Müller, 2016, S. 263).

Als erste große Tänzerin des Spizentanzes gilt Marie Taglioni. Sie wurde als lyrische, ästhetisch schwebende Tänzerin gesehen, aber ihre wirkliche Persönlichkeit, ihr Temperament kannte keiner. Die Ballerina der Romantik musste immer eine andere Identität annehmen und verkörpern. Eine Rivalin von Taglioni war Fanny Elssler, die für ihre Charaktertänze und ihren dramatischen Stil bekannt war. Seit dieser Zeit steht die Persönlichkeit der Tänzerin in einem dialektischen Verhältnis zu ihrer Rolle. Sie konnte sich mit den für sie erdachten Rollen identifizieren und zugleich formte sie diese Rollen zu unverwechselbaren idealisierten Bildern (Klein, 1992, S. 117). So bestand die Gefahr darin, dass ihre Persönlichkeit durch die Rolle verdrängt wurde.

Im romantischen Ballett war der Tanz ganz auf die Ballerina ausgerichtet. Der Män- nertanz war unbedeutend¹¹. Ein Tänzer galt als Partner bzw. als „Assistent“, der die Ballerina immer wieder heben sollte. Außerdem trugen die Tänzerinnen neue engan- liegende Mieder und Gazeröcke – sogenannte „tutus“ –, die für die damalige Zeit zu kurz waren, sodass sie ein doppeltes Idealbild für Männer prägten: die Frau als Heilige und Hure (Klein, 1992, S. 118).

Die Frauen wurden nun zu einem Doppelwesen erklärt, sie erschienen als menschliche und Geisterwesen zugleich. Die Tänzerinnen blieben Medien ge- sellschaftlicher, nun bürgerlicher Moralvorstellungen, während sie sich gleichzei- tig zu Abstraktionen, zu Wunsch- und Traumgebilden wandelten (...). Die Spal- tung der Frau in ein wirkliches und ein unwirkliches Geschöpf spiegelte aber nicht nur die gesellschaftliche Spaltung der Frau in ein soziales und ein naturhaftes Wesen wider, sondern verdeutlichte auch, dass Geschlechterkonflikte sich nur über eine freiwillige oder gezwungene Lebensaufgabe und Entsagung der Frauen lösen lassen (Klein, 1992, S. 117).

Diese freiwillige oder erzwungene Lebensaufgabe wird im Ballett *Giselle* von Jean Coralli und Jules Perrot aus dem Jahr 1841 thematisiert. Darin verwandelt sich die Titelfigur aus unerfüllter Liebe in ein überirdisches Wesen. Die romantische Tänzerin musste mit zwei „Welten“ umgehen, einerseits sie selbst sein und andererseits eine fremde Rolle auf der Bühne verkörpern. Hatte sie ihre Bühnenrolle verinnerlicht, dann wurde diese „zum Sinnbild ihrer selbst“ (Klein, 1992, S. 117). Bemerkenswert ist hier, dass im Handlungsballett damals schon die Verkörperung der Rolle im Vordergrund stand¹², die dazu führte, sich selbst zu verdrängen, um eine andere Figur zu sein. Nur auf diese Weise konnte eine Ballerina eine „richtige“ Persönlichkeit auf der Bühne sein.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verflachte das europäische Ballett aufgrund übertriebener Technisierung des Tanzes sowie durch den Mangel an echter künstleri- scher Substanz. Fruchtbarer Boden waren nun Dänemark und Russland.

¹¹ Hierbei ist zu betonen, dass die Männer früher immer die Hauptrollen im Ballett innehatten Dahms (2001).

¹² Unter Verkörperung im Ballett wird in der Darstellenden Kunst die Rolle des Schauspielers oder Künstlers verstanden, durch die eine Person oder ihr Werk vergegenwärtigt wird.

In Russland entstanden die großen Ballettstücke wie z. B. *Dornröschen* (1890), *Nussknacker* (1892) und *Schwanensee* (1895) von Peter Tschaikowsky. Bis ca. 1885 arbeitete das russische Ballett hauptsächlich mit Gasttänzern. Daraufhin wurde die Ballettschule für das Marinskij-Theater in St. Petersburg gegründet, um russische Tänzer auszubilden. An dieser Tanzausbildungsschule wurde die Technik des klassischen Tanzes erweitert und verfeinert, die bis heute in ganz Europa geschätzt wird. Sie wurde aber auch als äußerst hart, körperunfreundlich und sogar als körperschädlich bezeichnet (Abraham, 1992, S. 258). Dieser Umgang mit dem Körper macht deutlich, dass die Ballerina immer schon eine Perfektion der Technik anstreben sollte, um den ‚unpassenden‘ Körper passend zu machen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts befand sich das Ballett in einer weiteren Phase des Umbruchs. Ein Urheber dieser Entwicklung war François Delsarte, der den Tanz und die Bewegung erforschte. Er erarbeitete Gesetze des Ausdrucks, eine Klassifizierung der Bewegung und zeigte Zusammenhänge zwischen Bewegung und Psyche auf. Delsarte glaubte, dass Bühnendarsteller im Weg über bestimmte Körperhaltungen zu einem authentischen Gefühl und zu einem ihrer Rolle adäquaten Ausdruck kommen könnten. In späteren Jahren wurde seine Lehre allerdings oft als Anleitung zum melodramatischen Posieren missverstanden (Arnaud, 1882). Sein Tanzsystem teilt den Körper zum Beispiel in drei Zonen ein, körperlich, emotional und mental, die in seinem System den unteren Gliedmaßen, dem Rumpf und den Armen bzw. dem Hals und dem Kopf entsprechen. Er lehrte, dass jede Emotion bestimmte, durch Naturgesetze vorgegebene Bewegungen und Haltungen auslöse. Auf diese Weise bildete er Bühnendarsteller aus, hauptsächlich Sänger und Schauspieler. Die Bedeutung seiner Methode für den Tanz und für verschiedene Varianten der Gymnastik ergab sich erst gegen 1900 (Naranjo Rico, 2023).

Eine weitere wichtige Vertreterin der Zeit war Isadora Duncan, die gegen das unnatürliche Ballett und für den regellosen Ausdruckstanz kämpfte. Sie vereinte Gefühl und klassische Technik. Rudolf von Laban wandelte mit seinen Prinzipien von Raum, Zeit und Energie die Gedanken von Isadora Duncan in eine fundierte Theorie um. Émile Jaques-Dalcroze entwickelte ein System der Rhythmik, durch den Klang in körperliche Bewegung umgesetzt werden kann.

Sergei Diaghilew war ebenfalls von großer Bedeutung, weil er ein Ballett schuf, bei dem alle Teile (Librettist, Choreograf, Komponist und Bühnenbildner) zusammenarbeiteten. Er entdeckte Igor Strawinsky und arbeitete mit dem Komponisten Maurice Ravel zusammen.

Ein weiterer einflussreicher Choreograf der Zeit des Ersten Weltkrieges bis 1929 war Michael Fokine. Er arbeitete einige Zeit mit Sergei Diaghilew zusammen, aber ab ca. 1912 gab es Meinungsverschiedenheiten, die sie auseinandertrieben. Diaghilew machte es sich zur Aufgabe, aus dem Wundertänzer Vaslav Nijinsky einen Choreografen zu machen. Dieser schuf *L'Après-midi d'un Faune* mit Musik von Claude Debussy, was zu einem Theaterskandal im Jahr 1909 in Paris führte.¹³ Diaghilew und Nijinsky trennten sich schließlich. Nijinskis letzte Choreografie von Richard Strauss brachte ihm auch keinen Erfolg.

In dieser Zeit war also nicht mehr die Tänzerin der Romantik gefragt, sondern Männer mit Ausdruck und Kreativität, die für Erweiterungen des Tanzens in andere Richtungen mit philosophischen und künstlerischen Ansprüchen sorgten. Das Ballett erlebte einen weiteren Umbruch. Die Rolle der schwebenden, zerbrechlichen Tänzerin sollte verändert und erweitert werden. So gehörte es von nun an zu ihrer Aufgabe, andere Erfahrungen einfließen zu lassen und nicht mehr nur den Normen und Regeln des klassisch-akademischen Tanzes zu folgen.

Nach dem Tod Diaghilews zerfielen die von ihm geschaffenen *Ballets Russes* sehr bald, nur wenige versuchten, diese aufrecht zu erhalten.

In Deutschland fand aufgrund der Schrecken des Ersten Weltkrieges und der darauffolgenden gesellschaftlichen Spannungen diesbezüglich nicht viel statt. Kurt Jooss landete 1932 mit seinem Ballett *Der grüne Tisch* in Paris einen Riesenerfolg (Stöckemann, 2001, S. 435f). Ballettensembles dienten in erster Linie zur Aufführung von Balletteinlagen in Opern und Operetten. Je einflussreicher die Nationalsozialisten wurden,

¹³ Die erste Vorstellung mit einem hochkarätigen Ballett-Ensemble findet bereits 1909 im Théâtre du Châtelet statt. Das Ensemble musste sich in der Profilansicht zum Publikum bewegen, wodurch ein primitiver Eindruck hervorgerufen wurde, der so radikal war, dass er die Pariser Zuschauer überforderte Liechtenhan (1983).

desto mehr wandte sich das Publikum gezwungenermaßen vom angeblich undeutschen klassischen Tanz ab. Er wurde schließlich von der Reichskulturkammer der NSDAP verboten.

In London wurde 1931 der erste Ballettabend im *Old Vic Theater* durchgeführt. Es standen die großen Klassiker im Vordergrund, aber es entstanden nach und nach auch eigene Schöpfungen.

In der ehemaligen Sowjetunion entwickelte sich nach der Oktoberrevolution ein sowjetrussisches Ballett, weil Anatol Lunatscharski die Regierung davon überzeugen konnte, dass Ballett ein Mittel der Volksbeeinflussung sei, also eine Art Propaganda. Ein berühmtes Werk ist *Romeo und Julia* von Sergei Prokofjew aus dem Jahre 1938. Das sowjetrussische Ballett war gekennzeichnet durch sein striktes Festhalten am klassischen Tanz.

Während des Zweiten Weltkrieges verlagerte sich ein großer Teil des Ballettgeschehens in die USA und die UdSSR. Das Ballett entwickelte sich in den Vereinigten Staaten ständig weiter und hat Europa im Bereich der Tanzausbildung längst überholt. In Deutschland gibt es bis heute nur wenige Möglichkeiten, Tanz zu studieren, aber viele Ausbildungswege.

Aber nicht nur in den USA, sondern auch in vielen Ländern der Erde gibt es mittlerweile Ballettensembles. In Russland wird nach wie vor viel Wert auf die reine Tanzklassik und lyrische Ausstrahlung gelegt. Das Ballett profitiert noch heute von diesen frühen Anstößen aus dem 17. Jahrhundert und versucht, Elemente des modernen Tanzes in den klassischen Choreografien zu verarbeiten. Der „Moderne Tanz“, auch „Modern Dance“, „moderner Ausdruckstanz“ oder „German Dance“, heute auch „Contemporary“ genannt, entstand Anfang des 20. Jahrhunderts als Gegenströmung zu der strengen Gebundenheit des Balletts und förderte freie Ausdrucksbewegungen anstelle genormter Bewegungsklischees. Seine Grundlage zur Verbesserung des Fertigkeitensniveaus stammt vom klassischen Tanz, aber auf die Auswärtsdrehungen der Beine im Hüftgelenk und die Spitzentechnik wurde absichtlich verzichtet. Die unterschiedlichen Stilrichtungen sind an verschiedene Persönlichkeiten gebunden, die jeweils für ihre Bewegungstechnik ein spezifisches Vokabular entwickelten (Gienger, 1988, S. 25ff; Postuwka, 1997).

Die Rolle des Tänzers ist zwar im Wandel begriffen, aber sein Selbstbild entspricht mit wenigen Ausnahmen, immer noch den Vorstellungen des romantischen Balletts. Der Tänzer steht heute immer noch zwischen zwei Welten, der privaten und der künstlerischen. Das Verlassen der künstlerischen Welt durch eine Beendigung der aktiven professionellen Karriere kann den Tänzer folglich ins Ungleichgewicht bringen.

Zusammenfassend stellt das Ballett eine perfektionistische und hochspezialisierte Form der Grundformen Tanz und Gymnastik dar. Heutzutage ist es eine Tanztechnik, die trotz aller Wandlungen ihre Ursprünge in der normierten Ästhetik der *Académie Royale de Danse* und in der harten Tanzausbildung Russlands hat.

Seit dem Ballett der Romantik steht die Ballerina unumwunden im Mittelpunkt des Bühnengeschehens. Sie übernimmt die Rolle des Stars, während der Tänzer zur zweitrangigen Hebe- und Stützfigur für die Tänzerin verkümmert ist. Doch diese ‚Machtposition‘ der Tänzerin ist ambivalent, weil Tänzerinnen durch die Gesetze einer patriarchalen Kultur letztlich doch wieder eingeholt werden und ihren Platz gesellschaftlicher Inferiorität zugewiesen bekommen (Abraham, 1992). Alle großen Komponisten und Choreografen waren männlich. Die Rolle der Tänzerin in der Romantik wurde also von Männern festgeschrieben. Sie sollte nun das traumhaft-überirdische Wesen verkörpern und als Symbol der Versöhnung von Mensch und Natur die Versagungen besänftigen, die der Gesellschaft zu Beginn der Industrialisierung durch eine zunehmende Rationalisierung des Lebens auferlegt wurden. Die Ballerina konnte keine eigene Sprache entwickeln. Große Tänzerinnen, wie Marie Taglioni, mussten fremdbestimmte Ideale verkörpern, sie durften keine eigenen Bewegungsmuster entwickeln. Die Frauen hatten bis zu jener einschneidenden historischen und emanzipatorischen Wende zu Beginn des 20. Jahrhunderts, „die ein neues Körper- und Bewegungsbewusstsein einleitete und auch den Tanz revolutioniert[e]“ (Abraham, 1992, S. 251), keinen Einfluss auf die Entwicklung des Bühnentanzes. Die Tänzerinnen traten als *Idealbild*, als *Erfüllung* männlicher Phantasien und Projektionen auf (Abraham, 1992).

Früher war das Jahrmarkttheater, aus dem das Ballett hervorging, für das Volk auf der Straße gedacht, aber der klassisch-akademische Tanz ist aufgrund seiner strengen Kodifizierung ursprünglich von einer Elite für eine Elite gedacht. Heutzutage wird der klassische Tanz jedoch nicht mehr im selben Maß als elitäre Angelegenheit wahrgenommen. In den USA unterrichtet man Ballett zum Teil im Fach Sport bzw. Gymnastik und Tanz in der Schule und man kann in der Rhythmischen Sportgymnastik (Gienger,

1988, S. 23f) nicht mehr darauf verzichten. Im Turnen bevorzugt man gleichfalls immer mehr die Technik des klassischen Tanzes. Dennoch besteht der *Bewegungskodex* (Zacharias, 1997) des klassischen Tanzes weitgehend unverändert und determiniert nicht nur die Technik des Tanzes, sondern auch die Moral, den Geist und die Religion dieses Systems. Und diese macht die Tänzer, vor allem die Ballerina, zum Bestandteil einer eigenen, isolierten Ballettwelt.

Der klassische Tanz gehört nach wie vor in allen Ausbildungsstätten zur Grundlage der Tänzerausbildung für den Bühnentanz. Selbst an Schulen, die eine moderne, kreative und theatralische Ausbildung anbieten, bleibt das Ballett die Grundlage einer Bühnenkarriere von Tänzern (Hartewig, 2013, S. 77–80). Auch die Tanzensembles, die sich als moderne Kompanien bezeichnen, trainieren vorwiegend auf der Basis des klassischen Tanzes. Es stellt sich die Frage, wo die Kreativität bleibt, wenn der akademische Tanz so streng und normiert geregelt ist. In diesem System kann sich der Tänzer als Person vielleicht nicht selbst verwirklichen:

Immer mehr klassische Ballettkompanien nehmen moderne bzw. zeitgenössische Choreografien in ihr Repertoire auf; den typischen Balletttänzer gibt es in Hinblick auf die aufgeführten Stücke nicht mehr. Ein Merkmal, das dennoch einheitlich genannt werden kann und den Tänzer auszeichnet, ist, dass der Tänzer nicht nur Künstler ist, sondern auch Hochleistungssportler (Castillo, 2014, S. 9).

Da der klassische Tanz eine wichtige Grundlage dieser Untersuchung bildet, ist es notwendig, sich ausführlicher mit der Ausbildung im klassischen Tanz und der Ballettwelt auseinanderzusetzen.

Im folgenden Abschnitt soll deshalb ein Beispiel für die Ausbildung im klassischen Tanz vorgestellt werden, mitsamt ihren Eigenschaften und Problemen. Auch das Leben am Theater nach der Ausbildung wird kurz geschildert, d. h. die Umwelt, in diesem Fall die Tanzwelt, und letztendlich der Personenkreis des Tänzers, also potenzielle Bezugspersonen, die für das Leben des Balletttänzers eine Rolle spielen können.

3.2 Die Ausbildung im klassischen Tanz

Man braucht zehn Jahre, um Tänzer zu werden, dann kann man auftreten, sagte Martha Graham. Ich dachte: Das ist verrückt! Wer hat zehn Jahre? Aber je mehr ich tanzte, desto mehr begriff ich, wieviel man lernen muß, bevor man die Technik auch wirklich benutzen und damit spielen kann (Scott, 1994, S. 55).

Der Tagesablauf eines angehenden Balletttänzers wird im Wesentlichen von zwei Schwerpunkten bestimmt: dem Schulbesuch und dem Training. Dies gilt für beide Geschlechter. Später kann er sich entscheiden, aufs Internat zu gehen – auch Ballettakademie genannt – oder die Ausbildung weiterhin privat zu erlangen. Nach einer Untersuchung von Abraham (1992) haben sieben von acht der in ihrer Studie befragten Künstler, Frauen, eine umfassende professionelle Ausbildung im klassischen Tanz absolviert. Manche wurden bereits als Kind von ihren Eltern zum Ballettunterricht in eine private Ballettschule geschickt und führten den Unterricht dann als Berufsausbildung fort. Andere dagegen besuchten nach einer Aufnahmeprüfung, die bereits im Alter von sieben Jahren absolviert werden kann, eine staatliche Ausbildungsstätte für klassischen und modernen Bühnentanz, beispielsweise die *John Cranko Schule* in Stuttgart. Wer sich für den Tänzerberuf entscheidet, verzichtet also schon in der Kindheit, wenn die Ausbildung beginnt, auf ein normales Leben. Auch später im Berufsleben bleibt wenig Zeit für private Interessen und soziale Kontakte außerhalb des Berufes (Langsdorff, 2005, S. 11).

Eine andere Möglichkeit der Ausbildung im klassischen Tanz bietet sich in Form privater Ballettförderzentren, z. B. in Nürnberg oder München. Das Zentrum in Nürnberg fördert junge Tanztalente und hat das Ziel, ihnen rechtzeitig die Grundlagen zu vermitteln, auf welche sie eine professionelle Ausbildung als Tänzer, Tanzpädagoge oder Choreograf aufbauen können. Als Beispiel werden dann die Ziele dieses Zentrums aufgezeigt, da die anderen Ballettförderzentren ähnlich arbeiten. Dieser gemeinnützige Verein versucht, mit seinen Ausbildungsprinzipien den hohen Anforderungen Rechnung zu tragen, die heute an Berufstänzer in einem immer härter werdenden

Konkurrenzkampf gestellt werden (Hartewig, 2013, S. 95). Sie unterliegen ab ihrer ersten professionellen Vollzeitausbildung bis zu ihrem letzten Engagement einem immensen Konkurrenzdruck¹⁴.

Das Vortanzen ist für einen Tänzer ein immer wiederkehrender Bestandteil seiner Karriere. Dessen Ablauf ist folglich vergleichbar mit der Aufnahmeprüfung für einen Ausbildungsplatz. Auf wenige Ausbildungsplätze oder Stellen bewerben sich Hunderte von Interessenten. „[...] von den durchschnittlich 11 bis 20, die pro Jahrgang an staatlichen Schulen ein Vollstudium beginnen, findet im ungünstigsten Fall nur ein Drittel im Anschluss ein Engagement als Tänzer“ (Hartewig, 2013, S. 95).

Auch bei dem oben genannten Verein herrschen strenge Aufnahme- und Ausbildungsbedingungen, die sich an Richtlinien der großen Ausbildungsinstitute für klassisch-akademischen Tanz orientieren. Die intensive Ausbildung umfasst die Sparten klassischer akademischer Tanz, Grundkenntnisse in modernem Tanz, Charaktertanz und theoretische Fächer wie Tanzgeschichte und Anatomie. Entscheidend für die Aufnahmeprüfung und für die Eignung, Tänzer zu werden, sind Talent, Musikalität, Körpergewicht und Beweglichkeit, also bio-physische Ressourcen (Hartewig, 2013).

Das erste Semester gilt lediglich als Probese semester. Eine Prüfung pro Jahr entscheidet über die Fortsetzung der Ausbildung. Das Höchstaufnahmealter beträgt bei entsprechender Vorbildung bei Mädchen 18 Jahre und bei Jungen 21 Jahre. Für eine spezielle Pädagogikausbildung als Tanzpädagoge sind Ausnahmen möglich.

¹⁴ Die Bewerber einer Aufnahmeprüfung müssen meistens eine Ballettstange (Training), das Erlernen einer Choreografie und Improvisationsaufgaben vorführen und darüber hinaus manchmal selbst eine eigene Choreografie zusammenstellen, um einen Ausbildungsplatz zu erhalten.

Tabelle 1: *Ausbildung klassisches Ballett & zeitgenössischer Tanz* (Hartewig, 2013, S. 57).

Typischer Verlauf einer klassisch-Akademischen Ausbildung	Typischer Verlauf einer zeitgenössischen Ausbildung
Kindertanzklassen/Bewegungserfahrung: ab ca. 6 bis 10 Jahren	Bewegungserfahrung: Beginn mit dem Tanzen oder anderen Bewegungsformen ab ca. 6 Jahren, möglichst vor der Pubertät; bis zum Abschluss der allgemeinbildenden Schule mit 16 bzw. 18/19 Jahren
Berufsfachschulen/Hochschulen für Klassischen Tanz: 16 bis 18–20 Jahre	Tanzhochschule: 16 bis 19–21 Jahre bzw. 18/19 (z. T. später) bis 21–26 Jahre
Berufseinstieg: zwischen 18 und 20 Jahre	Berufseinstieg: zwischen 19 und 26 Jahre

Der Ausbildungsverlauf lässt sich in folgende Alters- und Leistungsstufen gliedern¹⁵.

Tabelle 2: *Fünf Jahre Ballettförderzentrum Nürnberg e. V.* (Dreher Mansur, 1999, S. 23).

Ausbildungsstufe	Altersklasse	Ausbildungsdauer
Vorstufe Anfänger und Schüler mit Geringen Vorkenntnissen	7 bis 9 Jahre	1 Jahr
Grundstufe Schüler mit Vorkenntnissen	9 bis 13 Jahre	3 Jahre
Mittelstufe Fortgeschrittene	13 bis 16 Jahre	2 Jahre
Oberstufe Abschlussklassen	Ab 16 Jahren	3 bis 4 Jahre

Tabelle 1 zeigt den aktuellen Stand der Ausbildung im klassischen und im zeitgenössischen Tanz (Hartewig, 2013, S. 57) und Tabelle 2 zeigt die Ausbildungsstufen von 1996. Ein Vergleich ergibt, dass sich in dieser Zeit nicht viel verändert hat.

¹⁵ Diese Einteilung in verschiedene Alters- und Leistungsstufen dient nur als Beispiel, weil sie in anderen Ausbildungsstätten unterschiedlich aufgebaut werden kann.

Die Aufnahmeprüfungen werden mehrmals jährlich einschließlich einer ärztlichen-anatomischen Untersuchung durchgeführt. Die Unterrichtsfächer sind das klassische Ballett als obligatorisches Hauptfach sowie die Nebenfächer Modern Dance, Boden-exercise (barre terre), Charaktertanz, Bühnenpraxis (Einstudierungen von bekannten Choreografien), Improvisation, Jazz, Ballett- und Musikgeschichte, Anatomie und Balletttheorie. Wenn ein ausgebildeter Balletttänzer ungefähr das 18. Lebensjahr erreicht hat, besteht die Möglichkeit, eine Karriere als Bühnentänzer zu beginnen oder als Ballettpädagoge zu arbeiten. Das Alter variiert jedoch ein wenig je nach Ausbildungsstätte.

Wippert (2011) vertritt die Meinung, dass ein Balletttänzer einen dreiphasigen Karriereverlauf durchschreitet, und dass die Karrierebeendigung eine vierte Phase sein könnte. Die erste Phase sei der Beginn mit dem Ballett in einer privaten Ballettschule. Die zweite Phase trete mit bestandener Prüfung für die Ballettakademie ein, die zu einem ungefähr dreijährigen Vollstudium führe. Diese Akademien kooperieren mit Schulen, was den Balletteleven¹⁶ erlaubt, zumeist einen Realabschluss zu erreichen. Ein paar Tänzer schaffen das Abitur – die *John Cranko Schule* in Stuttgart bietet z. B. das Abendgymnasium an. An der Akademie schließe sich dann die Vortanzphase an, die als dritte Phase gelten kann. Eine genaue Statistik wie bei anderen Kunstsparten liegt im Moment für Tänzer nicht vor. Wird ein Talent während der Akademiephase anerkannt, folgen schon die ersten kleinen Engagements bei Opern und ähnlichen Institutionen. In den Ballettakademien finden dann körperliche Feinabstimmungen statt, die Technik werde immer weiter verfeinert und verbessert und später folgen weitere Verbesserungen durch die sogenannten ‚Ballettmeister‘ in den Kompanien. Wenn die Tänzer schließlich durch Kompanien unter Vertrag genommen werden, sind sie schließlich Bestandteil des Lebens am und im Theater, das für die vorliegende Arbeit an Bedeutung gewinnt.

3.3 Das Leben am Theater

Wenn ein Tänzer am Theater ist, dann hat er am Vormittag täglich zwei bis drei Stunden Training im klassischen Ballett. Nach einer kurzen Pause fangen anschließend die

¹⁶ Eleven bzw. Elevinnen ist die Bezeichnung für Tanzschüler, die sich noch in der Ausbildung befinden.

Proben an. Entweder arbeitet man an einer Repertoire-Choreografie, z. B. an der Erarbeitung einer Rolle in einem großen Ballettstück wie *Schwanensee* oder *Nussknacker* – oder an einer modernen Choreografie. Die Proben verlaufen über den ganzen Tag hinweg, normalerweise bis zum Abend. Wenn Aufführungen anstehen, dann gibt es zusätzliche Proben. Außerdem haben die Tänzer oft kein freies Wochenende, da die wichtigsten Aufführungen am Samstag und am Sonntag stattfinden.

Ein Tänzer verbringt im Durchschnitt 10-12 Std. täglich am Theater, kurze Ruhepausen inbegriffen. Wissenschaftler der Schlafmedizin vergleichen den Beruf des professionellen Balletttänzers mit Berufen der Schichtarbeit; dies in Bezug auf ihr Arbeitspensum, regelmäßiges Training, aber unregelmäßige Abendvorstellungen, einen unregelmäßigen Wochenrhythmus und hoher körperlicher und geistiger Belastung (Fietze, 2015, S. 27).

Der Körper ist das Arbeitsinstrument des Tänzers und daher ist eine Berufsausübung als professioneller Tänzer im Normalfall nur mit einem funktionierenden Körper möglich. Gering erscheinende gesundheitliche Beeinträchtigungen können zu Einschränkungen in der Berufsausübung bis gar zur Berufsunfähigkeit führen. Aufgrund des hohen körperlichen Einsatzes ist es nicht verwunderlich, dass viele Tänzer aufgrund von Verletzungen frühzeitig mit Mitte/Ende zwanzig ihren Beruf aufgeben müssen. Einige wenige, vor allem Tänzer im zeitgenössischen Tanz, stehen noch lange Jahre nach ihrem 40. Lebensjahr auf der Bühne und bilden eine Ausnahme (Hartewig, 2013, S. 95). Wie im Eingangszitat dieser Arbeit geschildert, entstanden auf diese Weise langsam Kompanien, die ausdrücklich mit Tänzern arbeiten möchten, die 40 Jahre und älter sind. Allerdings handelt es sich hierbei um Ausnahmen.

Die Realität konfrontiert Tänzer mit zusätzlichen Schwierigkeiten. Viele der jungen Eleven bekommen nicht einmal eine Chance, um am staatlichen Theater arbeiten zu können. Diejenigen, die es schaffen, müssen zahlreiche Probleme bewältigen, wie folgende Aussage zeigt:

...das war so ´ne Entscheidung (...) ich habe nicht genug Technik, um an ´ner deutschen Bühne zu bestehen, also muss ich mich noch mal richtig so ´ner Ballettausbildung unterwerfen (...) wo man halt eben die technischen Fertigkeiten lernt, wie Pirouetten drehen und Fouettés drehen und komplizierte Sprünge machen, also was man eben braucht, um als Balletttänzer am Theater Karriere zu

machen (...), aber eigentlich war es etwas, was von meiner inneren Stimmung her nicht stimmte (Abraham, 1992, S. 96).¹⁷

Der klassische Tanz war für diese Tänzerin eine Pflicht und sie musste sich anpassen, obwohl sie es eigentlich nicht wollte. Andere Tänzer empfanden die klassische Ausbildung als Schikane, weil sie jeden Tag das zu liefern hatten, was von ihnen verlangt wurde. Es war egal, ob sie das Geforderte tatsächlich liefern konnten oder nicht, sie mussten es irgendwie schaffen. Viele von ihnen hatten sogar kaum die Möglichkeit, den modernen Tanz kennen zu lernen, weil sie sich nur mit der sehr harten Technik des klassischen Tanzes auseinandersetzen mussten.

Heute gibt es schon Veränderungen in der Ausbildung und im Theater, sodass moderne Elemente des Tanzes mehr Gewichtung gewinnen. Nach Hartewig (2013) wurde Tänzern früher eine gewisse Unselbständigkeit zugeschrieben, verbunden mit einer Hierarchie, in der Choreografen und Ballettmeister das Sagen haben und Tänzer sich anpassen müssen. Bewegungen wurden zum Großteil nachgemacht. Diese Idee hat inzwischen etwas an Dominanz verloren, sodass Tänzer sich mit mehr Eigeninitiative in den Entwicklungsprozess von Choreografien einbringen und mehr improvisieren können (Hartewig, 2013, S. 53). Prinzipiell ist die hierarchische Ordnung des Theaters jedoch immer noch wie früher, wie zum Beispiel folgender Tänzer berichtet: „Ich kehrte zurück, und die Kompanie hatte sich nicht im Geringsten verändert“ (Bentley, 1991, S. 46).

Ein Theater ist letztlich hierarchisch strukturiert wie eine Firma. Diese Organisation wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von den großen Kompanien der Pariser Oper und des Moskauer Bolschoi-Theaters oder des Marientheaters in St. Petersburg eingeführt und die einsamen „Primaballerina assoluta bis zu dem großen Corps der Elevinnen [hatten] pünktlich und exakt ihre Rollen zu erfüllen“ (Abraham, 1992, S. 252).

Die sogenannten ‚Chefs‘, also die Choreografen, Balletttrainer und Intendanten sind fast immer Männer, sodass die Tänzer in den meisten Fällen einen Mann als Bezugsperson haben. Die Chefs können sehr hart sein, was zur Folge hat, dass die Tänzer z. T. schlecht behandelt, entmutigt und geradezu ‚fertiggemacht‘ werden. Zur Illustration

¹⁷ Eine Fouetté ist eine sehr komplexere Drehung im Ballett. Die Bezeichnung kommt vom französischen Wort für peitschen. Der Tänzer ‚peitscht‘ beim Drehen sein ausgestrecktes Bein vom Körper weg und zieht es dann wieder im Passé an den Körper zurück. Es ist eine der schwierigsten Drehungen im Ballett und sie erfordert viel Übung Balcar (1958).

sei eine Passage aus dem Selbstporträt einer Tänzerin in Bezug auf ihren Choreografen Mr. B. zitiert:

„Mr. B. fühlt sich natürlich persönlich angegriffen. Wir sind seine Kompanie, sein Werk, seine Werkzeuge, ohne ihn wären wir nichts und ohne uns – nun, er braucht uns, aber er kann überall Tänzer finden“ (Bentley, 1991, S. 56).

Dümke (2008) erwähnt in ihrer Studie, dass jeder fünfte Tänzer einer festen Kompanie in Deutschland aus Verletzungsgründen ausscheidet. Und die Umstellung von der Ausbildung auf das Theaterleben ist nicht einfach:

Das ist schon eine große Umstellung, hier am Theater im Gegensatz zur Schule [= Ballettschule; SDM]. Man muss viel schneller lernen, man hat kaum Zeit und zu viel Stress. Man bekommt weniger Korrekturen im Training und muss oft allein üben. Zum Glück wird man mit der Zeit besser (Hartewig, 2013, S. 109).

Für Ballett-Tänzer bedeutet dies, dass ihre Karriere als klassische Ballett-Tänzer immer wieder im frühen mittleren Lebensalter vorbei ist. Mit dem Altern werden Schmerzen allmählich häufiger (Greskovic, 1998). Es gibt auch eine erhöhte Verletzungsgefahr. Die extremen körperlichen Forderungen des Balletts können buchstäblich Ihren Körper auseinanderreißen (Hamilton, 1998). „At this stage in our career, (we are) still having to show that we can do it and we´re not just crumbling to bits“ (Newman, 1986, S. 147). Wenn der Körper vom Tänzer im ‚hohen‘ Alter verletzt ist, dann dauert es länger, bis er sich regenerieren kann. Die Anforderungen werden größer. Der Tanzkörper ist eine am lebendigen Material des Körperlichen ausgebildete Kunstfigur, da der Körper häufig im Tanz in Choreografien als „Kunstfigur“ (Huschka, 2000, S. 20) verwendet wird. Dies gilt auch für die Tanzstile des modernen Tanzes, die den Körper – wenn auch in anderer Weise als der klassische Tanz – durch gezielte Bewegungstechniken und disziplinarische Maßnahmen zu bestimmten Formen, Dynamiken und artifiziellen Erscheinungen entwerfen (Huschka, 2000).

Auch manche Choreografen wollen nur mit ‚jungen‘ Körpern arbeiten. Der Choreograf Marco Goecke hat in einem Interview für die *Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance* zugegeben, dass er nicht nur gerne, sondern nur mit ‚unverbrauchten‘ Körpern in seinen Choreografien arbeiten möchte (Regitz, 2016). Tänzer mit sehr viel Erfahrung würden zu viel denken und gar nicht mehr so spontan reagieren:

[A]ber junge Leute haben noch Lust. Ein Tänzer fängt dann an zu kippen, wenn er von der Vergangenheit lebt, denn das ist in diesem Beruf nicht möglich. Wenn ein Tänzer das mit in den Saal bringt, was er erreicht hat, ist er tot. Er muss ein Kind bleiben. Unschuldig. Spielbar. Sonst kann man mit ihm nichts machen (Regitz, 2016, S. 58).

Um die Sozialisierung eines Tänzers am Theater weiter verstehen zu können, muss man wissen, mit welchen Personen er in dieser Welt in Kontakt tritt. Dies ist Gegenstand des folgenden Abschnitts.

3.4 Der Personenkreis im Umfeld der Tänzer

Der Personenkreis, mit dem ein Tänzer aufgrund seiner tänzerischen Betätigung überwiegend in Kontakt steht, umfasst folgende Personengruppen: andere Tänzer sowohl in der Ausbildung als auch am Theater; Trainer in der Ausbildung, Ballettschule und am Theater; Pianisten; Choreografen in der Ausbildung und am Theater; Angestellte in der Ausbildung und am Theater sowie den Intendanten, der für den Vertrag eines Tänzers und für andere organisatorische Aufgaben am Theater verantwortlich ist. Der Intendant kann zugleich auch der Choreograf einer professionellen Kompanie sein. Er trifft meistens die Entscheidung darüber, ob ein Tänzer in der Kompanie bleiben darf oder nicht.

Auch an den Theatern, in denen Frauen inzwischen an Einfluss gewonnen haben, z.B. als „Ballettdirektorin, Kulturreferentin oder Kritikerin, wird der Umgang mit dem Tanz oft durch einen „männlichen Geist“ bestimmt (Abraham, 1992, S. 252). Manche ehemaligen professionellen Tänzer – sowohl Männer als auch Frauen – haben versucht, nach dem Karriereende in der Ballettwelt bzw. in der Tanzwelt als Choreografen oder Theaterdirektoren zu bleiben (Langsdorff, 2005; Scharpff, 2012). So hat Marcia Haydeé nach ihrer aktiven Karriere als Solistin eine Stelle als Direktorin des Stuttgarter Balletts übernommen. Sie wurde sehr hart kritisiert und damals nicht ernst genommen (Abraham, 1992, S. 253). Typisch für eine solche Sicht ist, der in der Fachzeitschrift *Ballett* fordert, dass Frauen lieber tanzen und interpretieren und das Gestalten den Männern überlassen sollten (Scheier, 1992, S. 19).

Durch die meist frühe Trennung vom Elternhaus dient die Tanzkompanie häufig als Familienersatz. Soziale Kontakte zur Außenwelt gibt es nur wenige (Scharpff, 2012, S. 40f). Auch dies bestätigt die Aussage einer Tänzerin:

[D]ie Bühnenarbeiter sind die einzigen „normalen“ Leute, die sich zusammen mit uns hinter der Bühne aufhalten, und wie unterschiedlich sind sie – alt und jung, schlank und dick (...) Wir Tänzer nehmen sie kaum wahr. Sie gehören zur Dekoration (...) Nur wenige von uns reden mit ihnen (...). Ich habe mit vielen von ihnen gesprochen und hörte immer wieder die beiden Kommentare – dass wir alle ziemlich einschüchtern und sehr schön wären und völlig in unserer eigenen Welt leben würden (Bentley, 1991, S. 66).

3.5 Die Ausbildungsstätten und ihre Herausforderungen

Das Problem der Ausbildungsstätten besteht darin, dass Realität und Praxis oft ganz anders aussehen als in der Selbstdarstellung einer Tanzakademie, wie man sie etwa im Internet oder in Werbebroschüren findet. Auch das wird durch die Aussage eines Tänzers untermauert:

Ich hatte dann doch nicht erwartet, dass es körperlich so hart ist, gerade die ersten Jahre. Es ist extrem heftig, vor allem für einen Körper, der sich noch nicht darauf eingestellt hat. Ich war durchgehend verletzt, on und off. Man ist es nicht gewohnt, wirklich den ganzen Tag zu tanzen, wenn man vorher zwei bis drei Stunden täglich trainiert hat. Und vor allem ist das Ausbildungstraining ein anderes: mit mehr Energie und einem ganz anderen Tempo und Druck... Ich hatte die Sachen zwar theoretisch verstanden, war aber noch nicht im Körper angekommen und hatte nicht genügend Körperbewusstsein entwickelt (Hartewig, 2013, S. 89f).

Ein anderes Problem ist, dass Einstudierungen von Choreografien oft im Lehrplan angekündigt werden, was aber nicht bedeutet, dass der Tänzer selbständig etwas kreiert, sondern man wird oft mit traditionellen Tänzen konfrontiert. Der Schüler muss das *Fertige* und nicht *Kreativität* lernen, wie schon oben beschrieben. Natürlich gibt es in manchen Ausbildungsstätten Ausnahmen, etwa das aktuelle Projekt der *Palucca Hochschule für Tanz* in Dresden über die *Selbstwirksamkeit* in der Ausbildung von Tänzern:

„Man muss sein eigener Lehrer, Beobachter sein“ (Sieben, 2007, S. 65). Auch in der Schule des Hamburger Balletts, die sehr stark klassisch orientiert ist, legt der ‚Chef‘, der Ballettdirektor John Neumeier mehr Wert auf Kreativität, sodass die Schüler eigene Choreografien entwickeln dürfen und für die Präsentation verantwortlich sind (Regitz, 2016). Diese Praxis soll Schülern dabei helfen, sich beim Vortanzen, der sogenannten Audition, in einen Choreografen oder Direktor hineinzudenken. Dies war früher nicht der Fall und auch in der Gegenwart bilden diese Schulen mit diesem Vorgehen eine Ausnahme unter den Ausbildungsstätten.

Die obere Passage bekräftigt noch einmal, dass Fächer wie Anatomie, Tanzgeschichte oder Theorie der Musikwissenschaft auf einer theoretischen Ebene in vielen Ausbildungsstätten angeboten werden, aber sie werden zum Teil sehr oberflächlich behandelt, sodass man sich fragen muss, ob diese theoretische Anbindung tatsächlich etwas Konkretes bringt, um Tänzern später bei der Suche nach einer neuen Berufstätigkeit hilfreich zu sein (Dreher Mansur, 1999, S. 22).

3.6 Zusammenfassung

Zusammenfassend kann man feststellen, dass der klassische akademische Tanz eine Falle für einen Tänzer darstellen kann. Er ist ein geschlossenes System, das nur von wenigen Personen gesteuert wird. Zudem droht dem Tänzer der Verlust seiner bisherigen Identität, weil er sich zwischen zwei Welten, dem Selbst und der künstlerischen Sphäre, bewegen muss. Wie gelingt es denn dem Tänzer, diesen Prozess zu bewältigen, und wie kann er nach der Karrierebeendigung wieder ein ‚normales‘ Leben führen?

Nachdem in diesem Abschnitt eine Annäherung an die sogenannte Tanz- bzw. Ballettwelt mit ihren Kontextmerkmalen vollzogen wurde, soll das kommende Kapitel erörtern, inwiefern das Karriereende für einen Tänzer als kritisches Lebensereignis zu bezeichnen ist.

III Theoretische Grundlagen

4 Entwicklungspsychologischer Ansatz: Die Konzeption des kritischen Lebensereignisses

Das menschliche Leben ist durch eine kaum übersehbare Fülle von Ereignissen gekennzeichnet, die unerwartet eintreten. Solche Ereignisse können bei einer Person zur Umorientierung in ihrem Handeln und Denken führen. Diese Situationen sollten wissenschaftlich in einem historisch-epochalen und soziokulturellen Kontext betrachtet werden. Da das Karriereende für einen Tänzer eine entscheidende Rolle spielen kann, wie in den vorigen Kapiteln eruiert, und somit eine Neuorientierung verlangt, kann man das Karriereende als ‚kritisches Lebensereignis‘ für Tänzer bezeichnen (Bombosch, 2009; Jeffri & Throsby, 2006; Roncaglia, 2010; Wippert, 2011). Die Person muss eine neue soziale Rolle annehmen (Filipp, 1999) und der Übergang nach der Karrierebeendigung kann mehr oder weniger erfolgreich vollzogen werden. Die Analyse von kritischen Lebensereignissen kann aus entwicklungspsychologischer Perspektive erfolgen, wenn man die Bewältigung solcher Ereignisse mit den kritischen Lebensereignissen als grundlegendes Merkmal des menschlichen Lebenslaufs betrachtet. Kritische Lebensereignisse können auch als ontogenetische Veränderungen über die gesamte Lebensspanne hinweg analysiert werden, sodass sowohl klinisch-psychologische als auch entwicklungspsychologische Ansätze mit diesem Konzept verknüpfbar sind.

Erst in jüngerer Zeit fand das Konzept der kritischen Lebensereignisse Eingang in die Entwicklungspsychologie. Die tatsächlichen Anfänge der Lebensereignisforschung sind auf die klinisch-kasuistischen Beobachtungen der 1960er und 1970er Jahre zurückzuführen, weil damals psychische Störungen mit dramatischen Ereignissen in der Biografie von Individuen in Verbindung gebracht wurden. Menschen sind demzufolge in ihrem Alltag mit der räumlichen, dinglichen und sozialen Umwelt in ein zumeist stimmiges Passungsgefüge eingebettet:

„[D]ieses Passungsgefüge zwischen Person und Umwelt ist allerdings immerfort Veränderungs- und Entwicklungsprozessen unterworfen, indem wir durch vielfältige Austausch- und Rückkopplungsprozesse mit unserer Umwelt dynamisch verflochten sind und diese Prozesse zu einer fortwährenden Verfeinerung dieses Passungsgefüges beitragen“ (Filipp & Aymanns, 2010, S. 12).

Filipp und Aymanns sehen Umwelt und Organismus daher als ein Ganzes, das sich permanent entwickelt. Person und Umwelt, also beide Systemseiten, sind an der Herstellung und dem Erhalt dieses Passungsgefüges beteiligt.

Auch die Medizin hat sich allgemein mit kritischen Lebensereignissen beschäftigt, weil beobachtet wurde, dass operative Eingriffe für jeden Menschen in der Regel zu den belastenden Lebensereignissen gehören. Durch entwicklungs- und sozialpsychologische Fragestellungen ließen sich diese Ansätze aber um *stresstheoretisch orientierte* Ansätze erweitern. Aus diesem Blickwinkel sind kritische Lebensereignisse nämlich grundsätzlich negativ und werden als „Stressoren“ (Ernst et al., 2022, S. 1). für die betroffene Person angesehen. In diesem Forschungsansatz, der sich am Stressmodell von Selye (1956) orientiert, werden nur kurze Zeiträume betrachtet. Schon mit der Ausweitung des bis dahin betrachteten Entwicklungsabschnitts vom Kindes- und Jugendalter auf die gesamte Lebensspanne (Baltes & Brim, 1980; Brandstetter et al., 2007) wurde die Erforschung von kritischen Lebensereignissen aus entwicklungstheoretischer Perspektive umso aufschlussreicher (Filipp, 1999; Hultsch & Cornelius, 1995; Montada, 1995). Lebensereignisse wurden dann als besonderer Typus der gesamten Lebenserfahrung thematisiert und intraindividuelle Wandel in Formen des Verhaltens und Erlebens sollte im Rekurs auf das Lebensereigniskonzept über die gesamte Lebensspanne rekonstruierbar werden (Filipp, 1999). Unter diesem Aspekt lässt sich das Konzept „kritisches Lebensereignis“ im Rahmen entwicklungstheoretischer Arbeiten in zweierlei Weise anwenden (Conzelmann & Gabler, 1997; Filipp, 1999; Pargäzti, 2016; Wippert, 2011): erstens als deskriptive Kategorie zur Abbildung individueller Lebensläufe und zweitens als explikatives Konzept für die Analyse intraindividuellen Wandels über die Lebensspanne hinweg.

Verglichen mit anderen entwicklungstheoretischen Ansätzen hat dieses Konzept den Vorteil, dass kritische Lebensereignisse „Experimente des Lebens“ (Montada, 1995, S. 274) darstellen, die sich zum Einen durch eine hohe ökologische Validität auszeichnet (Bronfenbrenner, 1978, S. 43): „[E]in ökologischer Übergang findet statt, wenn eine Person ihre Position in der ökologisch verstandenen Umwelt durch einen Wechsel ihrer Rolle, ihres Lebensbereichs oder beider verändert“ (Bronfenbrenner, 1978, S. 48). Andererseits können sie einen quasi-experimentellen Charakter aufweisen (Conzelmann & Gabler, 1997).

Nach Wippert (2011) wird ein kritisches Ereignis folglich subjektiv unterschiedlich bewertet und unterschiedlich belastend wahrgenommen. Diese Bewertung, die sehr individuell ist, wird wiederum von der jeweiligen Lebens- und Altersphase, vom persönlichen Umfeld, von Schuldzuweisungen und letztlich von dem Sinn, wie das Ereignis erkannt wird, beeinflusst. Neben individuellen spielen folglich auch soziale Faktoren eine große Rolle (Filipp, 1999). Die Beendigung der Tätigkeit für einen Tänzer ist dann nicht nur ein Prozess der Entstrukturierung von Identität und Selbstbildkonstrukt, sondern auch eine Veränderung von bisher existierenden Netzstrukturen.

Die Grundfragen bezüglich kritischer Lebensereignisse sind:

- Wie werden sie in individuelles Erleben und Verhalten transformiert?
- Welche Formen der Auseinandersetzung und der Bewältigung von kritischen Lebensereignissen sind erkennbar?
- In welchem Ausmaß variieren diese zwischen Menschen und von Ereignis zu Ereignis bzw. von Situation zu Situation?
- Welche Effekte besitzt die Konfrontation mit ihnen unter den je gegebenen Bedingungen? (Filipp, 1999).

4.1 Zur Begriffsbestimmung

Da der Begriff „Lebensereignis“ aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven definiert wird, lässt er sich auch nicht genau festlegen. Aus diesem Grund formulierte Filipp (1999) eine offene Definition, welche die oben genannten Begriffsbestimmungen angemessen zusammenfasst:

Vermutlich gibt es keinen Dissens in der definitorischen Festlegung dahingehend, dass es sich bei Lebensereignissen um ‚reale Lebenserfahrungen‘ [mit] einer besonderen affektiven Tönung handelt, die sich für die Person als Zäsuren im Geschehensablauf darstellen und die auch retrospektiv – etwa in autobiographischen Berichten – häufig als Einschnitte und Übergänge im Lebenslauf wahrgenommen werden (Filipp, 1999, S. 293).

Was kennzeichnet jedoch ein Lebensereignis und was macht es zu einem *kritischen* Lebensereignis? Die Antwort dazu ist von der wissenschaftsdisziplinären Zuordnung

des jeweiligen Ansatzes abhängig, d. h. je nach Forschungsperspektive kann sich sowohl die Fragestellung als auch die begriffliche Festlegung von kritischen Lebensereignissen ändern.

In diesem Kapitel sollen verschiedene Definitionen des Konzepts ‚kritisches Lebensereignis‘ beispielhaft vorgestellt werden sowie Merkmale, welche für die Konfrontation einer Person mit diesen relevant sind. Fünf Grunddefinitionen sind nachfolgend zusammengefasst: Kritische Lebensereignisse sind:

1. „Ereignisse, deren Eintritt entweder eine bedeutsame Veränderung im aktuellen Lebensmuster des Individuums erfordert oder auf eine solche hindeutet“ (Holmes & Rahe, 1967, S. 217).
2. „Erfahrungen, die eine Rollentransformation, Veränderungen in Status oder Umgebung oder die Aufbürdung von Kummer beinhalten“ (Myers et al., 1972, S. 399).
3. „Objektiv beschreibbare Situationen, bei deren Konfrontation allgemein Stress eintritt [...] und die eine Erfahrung einschließen, die entweder Leid aufbürdet oder eine Rollentransformation erfordert“ (Antonovsky & Kats, 1967).
4. „[E]inschneidende Veränderungen in wesentlichen Lebens- und Entwicklungsbereichen einer Person, die neben psychischen Belastungen einen mehr oder weniger starken Entwicklungsstress mit sich bringt“ (Brandtstädter, 1990, S. 329).
5. „Belastende Lebenssituationen und kritische Lebensereignisse stellen hohe Anforderungen an das Individuum, das Gleichgewicht zwischen Belastungen, die von der Umwelt ausgehen, und den eigenen Anpassungsmöglichkeiten entweder aufrechtzuerhalten oder wiederherzustellen“ (Conzelmann & Gabler, 1993, S. 33).

Alle Definitionen weisen eine grundlegende gemeinsame Eigenschaft auf: Kritische Lebensereignisse bedrohen das Person-Umwelt-Passungsgefüge und führen zu einem Zustand des Ungleichgewichtes. Sie erschüttern bislang unhinterfragte subjektive Gewohnheiten und Grundannahmen und lösen dabei heftige Emotionen aus. Oft sind die Betroffenen schlaflos und verlieren die Lebenslust. Kritische Lebensereignisse

werfen Menschen aus ihrem Alltag, das Leben steht gleichsam auf dem Kopf (Filipp & Aymanns, 2010).

In der *Stressforschung* werden kritische Lebensereignisse als von außen auf das Individuum einwirkende, stresserzeugende Kräfte verstanden (vgl. Nr. 1) oder auch als eine Erfahrung, die entweder Leid auferlegt oder eine Rollentransformation verlangt (Nr. 2 und 3).

Die *situationistisch-interaktionistische* Perspektive (Lantermann, 1980, S. 5) stellt Veränderungen in der Lebenssituation einer Person (Filipp, 1999) in den Vordergrund, die durch bestimmte Ereignisse hervorgerufen wurden. Hier zeigt sich also mehr das Interesse an der allgemeinen Frage nach „der Plastizität des Verhaltens einer Person über unterschiedliche (Lebens-) Situationen hinweg“ (Filipp, 1999, S. 5).

Die *sozialisierungstheoretischen, öko- und persönlichkeitspsychologischen* Ansätze sehen kritische Lebensereignisse unter dem Aspekt „der mit ihnen einhergehenden Notwendigkeit zur *Neuanpassung* des Verhaltens“ (Filipp, 1999, S. 5, Hervorhebung im Original). Somit versuchen diese Ansätze, ‚gelungene‘ und ‚mislungene‘ Anpassung zu erklären bzw. vorherzusagen.

Aus *entwicklungspsychologischer* Sicht werden kritische Lebensereignisse als entscheidende Fixpunkte des menschlichen Lebenslaufes verstanden. Dadurch wird versucht, ontogenetische Veränderungen während der Lebensspanne zu erklären (Nr. 4).

Die *sportwissenschaftliche* Forschungsrichtung (Nr. 5) stellt z. B. den Olympiasieg im Leben eines Spitzensportlers als ein herausragendes Ereignis dar, weil für viele das Erreichen dieses Zieles der Höhenpunkt ihrer Sportlerkarriere bedeutet. Aber nicht nur für den Sportler, sondern auch „für seine private und öffentliche Umwelt ist der Olympiasieg – bedingt durch den hohen Stellwert eines Olympiasieges in unserer Gesellschaft – ein besonderes Ereignis“ (Conzelmann & Gabler, 1997, S. 1).

Die Autoren dieser Fallstudie vertreten die Meinung, dass der Olympiasieg zu einer Veränderung der Person-Umwelt-Beziehung führt und damit zu einer „Veränderung der Lebenslage“ (Conzelmann & Gabler, 1997, S. 1). Sie schreiben auch, dass in diesem Zusammenhang die Frage gestellt werden kann, inwiefern diese Veränderung der Lebenslage vom einzelnen Sportler erlebt und verarbeitet wird und, ob der Olympiasieg ein bedeutendes, d. h. entwicklungsbeeinflussendes Ereignis, für seinen weiteren

Lebensweg darstellt. Diese Feststellung legt nahe, dass ein kritisches Lebensereignis auch positiv betrachtet werden kann. Der Begriff muss deshalb weiter präzisiert werden.

Für diese Untersuchung stellt sich somit die Frage: Inwiefern erleben die Tänzer die Beendigung der professionellen Laufbahn als positives oder als negatives kritisches Lebensereignis? Können sie sich von den starren Strukturen der Ballettwelt befreien und Zufriedenheit erlangen?

4.1.1 *Definitionen des Entwicklungsbegriffs*

Während die biogenetischen und endogenistischen Entwicklungskonzeptionen (Flammer, 2017) die Entwicklung als einen natürlichen Wachstums- und Reifungsprozess¹⁸ verstehen, der durch personeninterne Faktoren gesteuert wird, vertritt die exogenistische Entwicklungstheorie die Annahme, dass Entwicklung vorrangig durch äußere Einflüsse gesteuert und beeinflusst wird. Die letztgenannte Konzeption fasst die Ansätze aller Vertreter der Entwicklungstheorie zusammen, die den Lernprozess im Sinne von behavioristischen Reiz-Reaktions-Theorien (*Stimulus-Response*-Theorien; im Folgenden: S-R-Theorien) verstehen. Sie berücksichtigen zwar anlagebedingte Einflüsse, räumen aber den exogenen Faktoren einen höheren Stellenwert ein. Die Entwicklung einer Person stellt demzufolge das Ergebnis der Summe vieler Umwelteinflüsse dar, also exogenistischer Faktoren. Der Sozialisationsprozess resultiert aus der Übernahme von Verhaltensmaßstäben und Erwartungen der sozialen Umwelt. Dieser Prozess der Entwicklung wird als passiver Vorgang verstanden und vollzieht sich über das ganze Leben, da die Entwicklung als Ergebnis eines Lernprozesses nie als abgeschlossen bezeichnet werden kann (Conzelmann & Gabler, 1993). Der exogenistische Ansatz wird vor allem in der schichtenanalytischen Sozialforschung herangezogen, da den exogenen Faktoren aus der sozialen Umwelt ein nicht unwesentlicher Einfluss auf das Individuum und dessen Entwicklung, auch die der Motorik, zugeschrieben wird (vgl. Kap. 6).

¹⁸ Unter Reifung werden die endogenen (biologisch) bestimmten Verhaltensänderungen einer Person verstanden. So kann etwa das körperliche Wachstum Veränderungsprozesse verursachen Conzelmann und Gabler (1993, S. 26).

Viele Vertreter der exogenistischen Entwicklungskonzeption und ihrer S-R-Theorien haben trotz verschiedener Definitionen gemeinsame Grundannahmen für den Entwicklungsbegriff. Diese sind:

- Die exogenen (äußeren) Gegebenheiten stellen Reize dar, die auf ein Individuum positiv oder negativ verstärkend wirken können.
- Verhalten kann man stets als Reaktion auf Reize der Umwelt¹⁹ definieren, es kann durch diese abgeschwächt bzw. gefestigt werden.
- Lernen lässt sich immer durch Verknüpfung verschiedener Arten von Reizen der Umwelt, Reaktionen des Individuums und Möglichkeiten der Verstärkung erklären.

Die exogenistische Konzeption ist allerdings problematisch, weil dieser Ansatz ein passives Individuum unterstellt, welches nur seiner sozialen Umwelt ausgesetzt ist. Es vernachlässigt daher die endogenen (inneren) Faktoren, welche auch einen direkten Einfluss auf die Entwicklung haben. Wenn der Entwicklungsprozess, wie in der exogenistischen Entwicklungskonzeption angenommen wird, nur über die äußeren Faktoren bestimmt würde, so könnte die Entwicklung rein durch Erziehungsmaßnahmen gesteuert werden (Montada, 1995, S. 8).

Anschaulich lässt sich diese Vorstellung am berühmt gewordenen Angebot von J. B. Watson, einem wichtigen Vertreter des Behaviorismus, erläutern, der 1924 versprach, „man möge ihm ein Dutzend Kinder geben und eine Welt, in der er sie aufziehen könne, dann garantierte er, dass er jedes zu dem mache, was man wolle: Arzt, Rechtsanwalt, Künstler, Unternehmer oder auch Bettler oder Dieb“ (Montada, 1995, S. 10).

Das würde bedeuten, dass das Individuum als Gestalter seiner eigenen Entwicklung praktisch keine Rolle spielt. Der Mensch wird als passives Wesen angesehen. Um dies zu verdeutlichen, ist die folgende Tabelle mit einer Typologie von Entwicklungstheorien in Anlehnung an (Baur, 1989) und Riegel (1975) hilfreich:

¹⁹ Diese Einflüsse der Umwelt können auch die Einflüsse der Tanzwelt (Umwelt) auf den Tänzer (Individuum, Akteur) sein, und zwar körperlich, psychisch und sozial.

Tabelle 3: *Typologie von Entwicklungstheorien in Anlehnung an (Baur, 1989) und Riegel (1975).*

Person	Umwelt	Umwelt
	<i>Passiv</i>	<i>Aktiv</i>
<i>Passiv</i>	Endogenistische Konzeptionen	Exogenistische Konzeptionen
<i>Aktiv</i>	Konstruktivistische Konzeptionen	Interaktionistische Konzeptionen

Viele Forscher entscheiden sich entweder für exogenistische oder endogenistische Grundannahmen zur Deutung der Mehrzahl der Entwicklungsvorgänge. Wenn man aber das Karriereende eines Tänzers im sogenannten Erwachsenenalter betrachten möchte, also seine Entwicklung zu diesem Zeitpunkt und danach, dann sind diese Extrempositionen unzureichend, weil sie das Gesamtphänomen jeweils nur einseitig erfassen. Die beiden Erklärungsversuche sind komplementär zu verstehen (Gabler & Röhlig, 1980), weil erst durch Anlagefaktoren bedingte Reifungsvorgänge die Voraussetzungen schaffen, dass von Umweltfaktoren hervorgerufene Lernprozesse wirksam werden können:

Die Umwelt kann die Entwicklung nicht steuern, sie kann lediglich zum jeweils gegebenen Entwicklungsstand angemessene Anregungen geben, z. B. durch Fragen und Problemstellungen und Lösungsvorschläge, die aber – sollen sie wirksam werden – in eigener entdeckender und strukturierender Aktivität des Subjektes konstruktiv genutzt werden müssen (Montada, 1995, S. 9).

Im oben zitierten Abschnitt wird der Mensch selbst „als Gestalter seiner Entwicklung“ (Montada, 1995, S. 8) betrachtet, da er als erkennendes und selbstreflektierendes Wesen aufgefasst wird, das ein Bild von sich und seiner Umwelt hat und sich selbst durch neue und vorausgehende Erfahrungen verändert. Dies bedeutet auch, dass der Mensch seine Entwicklung nicht allein durch biologische Reifung (endogen) bestimmt, sondern er handelt „ziel- und zukunftsorientiert und gestaltet damit seine eigene Entwicklung mit“ (Montada, 1995, S. 8).

Auf der Basis von Gabler & Röthig (1980), die postulieren, dass es eine interaktive Verbindung zwischen Anlage- und Umweltfaktoren geben muss, erweist sich eine Konzeption als angemessener, die zwischen den Extrempositionen rein exogenistischer und endogenistischer Ansätze vermittelt. Diese neue Konzeption mündet in einem *interaktionistischen* Ansatz, d. h. es liegt eine Interaktion zwischen dem Entwicklungs- subjekt und dem Entwicklungskontext vor. Auch im *Sportwissenschaftlichen Lexikon* (Röthig & Prohl, 2003) wird die Entwicklung als ein Prozess beschrieben, der durch endogene anlagebedingte und exogene Einflüsse hervorgerufen wird. Es handelt sich um einen Prozess, der sowohl psychische als auch physische Dispositionen zeigt und auf einen Endzustand bezogen ist.

Auch bei Montada (2008) wird dies bekräftigt:

„Ausgangspunkt der Entwicklung sind Handlungen, die nicht zum erwünschten Ergebnis, und Denkopoperationen, die nicht zu widerspruchsfreien Problemlösungen führen. Dies macht eine Reorganisation der Handlungs- und Denkstrukturen notwendig“ (Montada, 2008, S. 11).

Auch in der Sportwissenschaft werden seit Almer (Allmer, 1983) und seit Baur (Baur, 1989), die von dialektischen Konzeptionen sprechen, interaktionistische Entwicklungskonzepte favorisiert (Conzelmann et al., 2001). Es geht also um Akzentuierungen, die innerhalb dieser komplexen Modellvorstellung vorgenommen werden. Exogene und endogene Faktoren sowie ihre gegenseitige Beeinflussung müssen also berücksichtigt werden, damit eine Annäherung an das Ereignis Karriereende überhaupt möglich ist. Mit der Annahme, dass Subjekt und Umwelt während der Entwicklung in einem wechselseitigen Verhältnis des Austausches und gegenseitiger Beeinflussung stehen, sollen im folgenden Abschnitt interaktionistische Entwicklungskonzeptionen diskutiert werden.

4.2 Forschungsperspektiven

Neben den in Kapitel 2 genannten Forschungsperspektiven gibt es im Wesentlichen zwei Richtungen, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind. Es handelt sich um die klinisch-psychologische Perspektive und um die entwicklungspsychologische

Forschungsrichtung, da diese bislang am unmittelbarsten mit dem Konzept der ‚kritischen Lebensereignisse‘ zu verknüpfen sind (Filipp, 1999).²⁰

4.2.1 *Klinisch-psychologische Forschungsperspektive*

Die klinisch-psychologische Forschungsperspektive, die ihren Ursprung in der Psychiatrie, der Epidemiologie, der Medizinsoziologie und der klinischen Psychologie hat, bezeichnet ein kritisches Lebensereignis als „kritisch“, „stressreich“, „belastend“ (Filipp, 1999, S. 6). Mit diesem Ansatz hat die Erforschung kritischer Lebensereignisse neue Wege beschritten. Dessen Ausgangshypothese besagt, dass „die Konfrontation mit einer Vielzahl von kritischen Lebensereignissen innerhalb eines bestimmten Zeitraumes pathogene Effekte besitzt“ (Filipp, 1999, S. 6) und so eine Krankheit auslösen kann. In dieser Hinsicht können viele kritische Lebensereignisse zu einem Zusammenbruch des Organismus führen. Die Neuorientierung, beispielweise nach der Karrierebeendigung eines Tänzers, kann folglich als „stressreich“ und „belastend“ (Filipp, 1999, S. 6) definiert werden. Das Problem dieser Forschungsrichtung ist, dass sie „kritische Lebensereignisse als ‚von außen‘ einwirkende Belastungen betrachtet“ und dass die Person nur als „passives Opfer“ (Filipp, 1999, S. 7) gesehen wird und nicht als aktiv (Filipp, 1999, S. 7). Sie ist demzufolge für den Eintritt oder Nichteintritt von Lebensereignissen nicht selbst verantwortlich. Auch die Betrachtung kürzerer Zeiträume innerhalb der Lebensspanne ist ein Kennzeichen für diese Forschungsrichtung.

4.2.2 *Entwicklungspsychologische Forschungsperspektive*

Die entwicklungspsychologische Perspektive besitzt keine allzu lange Tradition und beschäftigt sich mit der Bedeutung des Verhaltens und Erlebens von Menschen (Filipp, 1999, S. 7). Im Gegensatz zur klinisch-psychologischen Perspektive wird „der Konfrontation mit kritischen Lebensereignissen nicht a priori eine potenziell pathogene Wirkung zugeschrieben“ (Filipp, 1999, S. 8), sondern sie können innerhalb der Entwicklung eines Individuums positive Wirkungen darstellen, vor allem im Erwachsenenalter,

²⁰ Man muss hier erwähnen, dass Filipp (1999) noch zwei weitere Forschungsrichtungen unterscheidet. Neben der klinisch-psychologischen/stresstheoretischen und der entwicklungspsychologischen gibt es die differential-respektive persönlichkeitspsychologische und die sozialpsychologische Perspektive. Die sozialpsychologische Perspektive wird in Kapitel 6 eine Rolle spielen.

und somit etwas zum persönlichen Wachstum beitragen. Ein anderes Merkmal dieser Richtung ist, dass Veränderungen über einen längeren Zeitraum verfolgt und „nicht unabhängig von den entwicklungsmäßigen Voraussetzungen der Person und ihrem lebensgeschichtlichen sowie sozio- und biokulturellen Kontext“ (Filipp, 1999, S. 8) betrachtet werden. Es macht mit Sicherheit einen Unterschied, ob ein Tänzer im Alter von 18 oder mit 30 Jahren die Karriere beendet und, ob er in diesem Zusammenhang mit historischen, politischen oder sozio-kulturellen Ereignissen konfrontiert wird:

„Ontogenetische Entwicklung variiert auch in Abhängigkeit von historisch-kulturellen Bedingungen. Der Ablauf der ontogenetischen (altersbedingten) Entwicklung ist stark von den vorherrschenden sozio-kulturellen Bedingungen einer geschichtlichen Ära und deren spezifischem Zeitverlauf geprägt“ (Baltes & Brim, 1980, S. 4).²¹

Da in der Entwicklungspsychologie nicht mehr das kalendarische Alter als wichtige Variable gesehen wird, gewinnt die Bedeutung von kritischen Lebensereignissen für die Lebensspanne eine andere Bedeutung, d. h. der bio-soziokulturelle Kontext wird berücksichtigt. Nicht nur ‚negative‘ Lebensereignisse sind Betrachtungsgegenstand, wie es in der klinisch-psychologischen Perspektive der Fall ist, sondern auch ‚positive‘ Lebensereignisse werden untersucht. Demzufolge kann man kritische Lebensereignisse in altersbezogene, zeitbezogene und non-normative, d. h. in werturteilsfreie Klassen differenzieren.

Im Unterschied zur klinisch-psychologischen Perspektive beinhaltet die Analyse kritischer Lebensereignisse und ihrer Auswirkungen im Sinne einer Lebensspannenforschung eher relativ lange Zeiträume. Die Entwicklungspsychologie interessiert sich auch für die Eintrittswahrscheinlichkeit sowie die Häufigkeit und Abfolge bestimmter

²¹ Die „Psychologie der Lebensspanne“ (PdL) oder „Lebensspanne-Psychologie“ Gloger-Tippelt und Tippelt (1986) wurde im humanwissenschaftlichen Diskurs als anerkannter Begriff und integratives Forschungsparadigma etabliert Gruss (2007). Vor allem in der disziplinär ursprünglich zuständigen Entwicklungspsychologie sowie in der Alters- und Alternsforschung hat die PdL zu Blickfelderweiterungen führen können. Paul B. Baltes, einstiger Direktor am Berliner Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, gilt als ein Hauptvertreter dieses Ansatzes. In langjähriger Forschungsarbeit hat er die Erkenntnisperspektive der PdL entfaltet und empirisch unterfüttert. Mit dieser Art von Forschung verlässt man nicht bloß die Engführung einer auf die Kind- und Jugendzeit fixierten Entwicklungspsychologie. Darüber hinaus werden bei Baltes u. a. die komplexen Interdependenzen und Ausgestaltungsspielräume von Alternsprozessen in fortgeschrittenen modernen Gesellschaften zum Untersuchungsgegenstand erhoben und mittels einer interdisziplinären Öffnung aus dem Status von zu vernachlässigenden Randbedingungen entlassen Brödel (2014).

Lebensereignisse in einer Altersgruppe und in einzelnen Geburtskohorten. Sie untersucht zudem, wie diese Faktoren innerhalb und zwischen diesen Gruppen variieren. Die Entwicklungspsychologie liefert also einen Rahmen, der heuristisch ist, um die Erforschung kritischer Lebensereignisse und ihrer Bedeutung über die Lebensspanne zu diskutieren (Filipp, 1999).

Auch Wippert (2011) verwendet dieses ‚Idealmodell‘ von Filipp in einer abgeänderten Form, indem sie erklärt, dass alle positiven methodischen und inhaltlichen Aspekte bisheriger *Life-Event*-Studien von 1960 bis 1995 berücksichtigt werden.

[N]ach dem Modell wird die Person-Umweltstörung mit Hilfe von Ressourcen bzw. anhand von individuellen Verarbeitungsleistungen ausgeglichen. Es handelt sich dabei um einen ‚aktiven Kräfteaustausch‘, für den Abgleich des ursprünglichen Ist-Soll-Wert-Levels. Dieser ‚aktive Kräfteaustausch‘ zeigt allerdings eine hohe (Eigen-)Dynamik. Zum Beispiel kann sich das soziale Umfeld der betroffenen Person nach dem Ereigniseintritt stark verändern, so dass die ursprünglich zugedachten sozialen Ressourcen für die Bewältigungsphase nicht mehr zur Verfügung stehen (Wippert, 2011, S. 49).

Nach dem Karriereende von Athleten (Wippert, 2002) konnte beispielsweise gezeigt werden, dass die sozialen Ressourcen für die Bewältigungsphase andere waren als die Ursprünglichen. Deshalb verwendet Wippert (2011) ein verändertes Modell von Filipp (1999), um dieses um eine dynamische Komponente zu erweitern und diese Veränderung nach Ereigniseintritt besser zu verstehen. Dieses Modell ist jedoch nur eine methodische Hilfe, die diese vorliegende Arbeit verwendet, um die Untersuchungsschwerpunkte in theoretischen Bezügen vorzustellen.

Die Konfrontation mit kritischen Lebensereignissen und ihre Bedeutung in individuellen Lebensläufen wird immer für verschiedene Generationen, verschiedene historische Zeitpunkte und verschiedene Altersgruppen getrennt untersucht (Schaie, 1965). Deshalb wird in der vorliegenden Arbeit nur eine relativ kleine und homogene Gruppe untersucht, um Vergleichbarkeit herzustellen: Es handelt sich durchgehend um Angehörige der sogenannten, in Kapitel 3 erläuterten Tanzwelt, die einer ähnlichen Generation und einem ähnlichen sozialen Lebensraum entstammen.

Nach diesem kurzen Überblick über die Forschungsperspektiven auf kritische Lebensereignisse ist es nun notwendig, Kriterien zu deren konkreter Bestimmung aufzustellen. Es bleibt anzumerken, dass die vorliegende Arbeit eine Einzelfallstudie ist und lediglich die Absicht verfolgt, das Konzept ‚kritisches Lebensereignis‘ im Zusammenhang mit dem Karriereende von Tänzern weiterzuentwickeln. Sie kann keine darüber hinausreichende Allgemeingültigkeit beanspruchen.

4.3 Das heuristische Modell zur Analyse kritischer Lebensereignisse

Filipp (1999) schlägt folgende Merkmale vor, um kritische Lebensereignisse zu bestimmen:

(1) Man stellt eine „raumzeitliche, punktuelle Verdichtung eines Geschehensablaufs innerhalb und außerhalb einer Person dar“ (Filipp, 1999, S. 24), wodurch es möglich ist, sie in Raum und Zeit zu lokalisieren.

(2) Es treten „Stadien des relativen Ungleichgewichts“ (Filipp, 1999, S. 24) im bisher aufgebauten Person-Umwelt-Passungsgefüge auf. Diese Situation verlangt eine neue Orientierung des Person-Umweltgefüges durch eine Veränderung der aktuellen Lebenslage, welche durch das Ereignis hervorgerufen wurde.

(3) Dieses Ungleichgewicht ist durch das unmittelbare Erleben der Person und die dabei auftretenden affektiven Reaktionen gekennzeichnet.

Kritische Lebensereignisse erscheinen als prägnant und herausragend aufgrund „ihrer emotionalen Nicht-Gleichgültigkeit“ (Filipp, 1999, S. 24). Der erste und der dritte Definitionsbestandteil ist für das Karriereende eines Tänzers sicherlich zutreffend (Dreher Mansur, 1999, S. 62), d. h. die raumzeitliche, punktuelle Verdichtung des Geschehensablaufes, der Zeitpunkt des Karriereendes und ihre emotionale Nicht-Gleichgültigkeit entscheiden darüber, wie gut die Karrierebeendigung bewältigt wird und welche Konsequenzen daraus für den Tänzer folgen. Es bleibt die Frage, inwieweit einerseits das Umwelt-System ‚Ballett-Tanzwelt‘ und die davon geprägte Körperlichkeit für Probleme bei der Bewältigung des Karriereendes verantwortlich ist. Andererseits gilt es, zu untersuchen, inwiefern Tänzer selbst als „Produzent[en] ihrer eigenen Entwicklung“ (Lerner

& Busch-Rossnagel, 1981) auftreten. Aus diesem Grund hat Filipp (1999) ihre abstrakte Konzeptualisierung u. a. um *Antezedenz*-, *Person*-, *Kontext*- und *Konsequenz*-merkmale erweitert. Es ist zu betonen, dass die folgenden Merkmale nur als Beispiele dienen, um das Karriereende als kritisches Lebensereignis verifizieren zu können.

Filipp (1999) hat mehrere Merkmale gewählt, um eine Analyse kritischer Lebensereignisse und ihrer Effekte durchführen zu können. Ihr Modell soll deren Erforschung und ihre Deutung in der jeweiligen individuellen Biografie und im jeweils gegebenen bio- und soziokulturellen Kontext eines Tänzers erleichtern.

Die wesentlichen Bestimmungsstücke, die in diesem Modell Berücksichtigung finden, sind Antezedenz-, Person- und Kontextmerkmale, die als zeitlich distale wie konkurrente Bedingungen für den Eintritt von Lebensereignissen einer spezifischen Qualität sowie für die individuellen Formen der Interpretation und Bewältigung des jeweiligen Lebensereignisses zu vermuten sind. Effekte der Konfrontation mit Lebensereignissen können dann differenziert beschrieben und prognostiziert werden, wenn dieses Gefüge von Merkmalen in die Betrachtung eingeschlossen wird (Filipp, 1999, S. 1).

Filipp (1999) schreibt, dass die Prämissen dieses Modells, vielmehr der Effekt kritischer Lebensereignisse, darin liegen mag, „dass die Person selbst ihre (soziale) Umwelt neu arrangiert und ein neues Gleichgewicht herstellt, ohne dass sie zu einer Reorganisation ihres Verhaltenssystems gezwungen sein mag“ (Filipp, 1999, S. 9). Auch hier könnten sich Verwandtschaften bzw. Parallelen zu Pierre Bourdieus Begriff des Habitus ergeben (siehe Kapitel 6).

Sowohl *Lebensereignisse* als auch die *Person* werden in einer entwicklungspsychologischen Orientierung als aktive Kräfte im Prozess der Auseinandersetzung und Bewältigung betrachtet, und zwar auf die zeitliche Achse der Lebensspanne projiziert.

Filipps (1999; Filipp & Aymanns, 2010) allgemeines Modell zur Analyse kritischer Lebensereignisse sieht wie folgt aus:

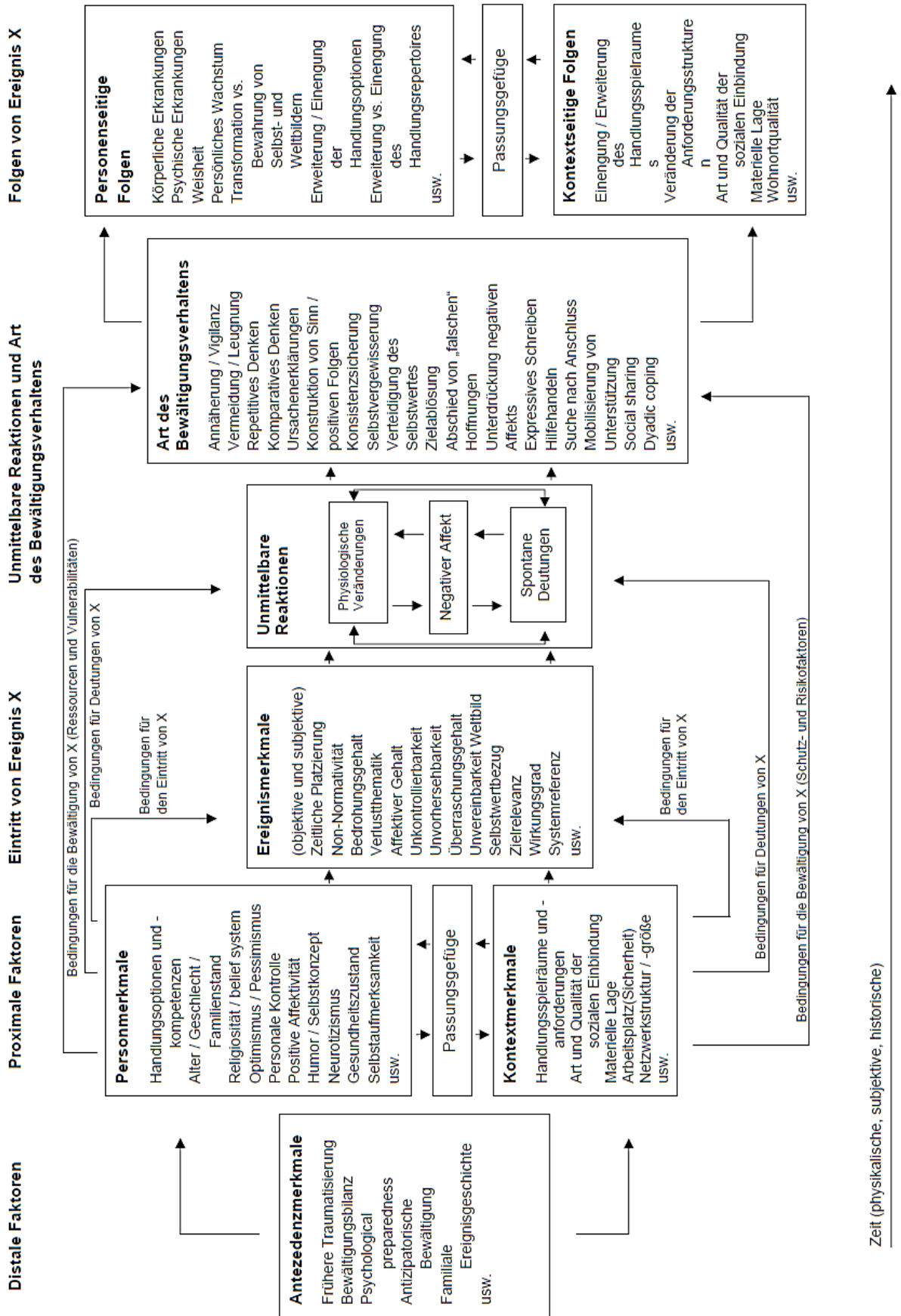


Abbildung 3: Modell für die Analyse kritischer Lebensereignisse (modifiziert nach Filipp, 1999, S. 10; Filipp & Aymanns, 2010, S. 53).

Eine Analyse gelingt nach dem Modell nach Filipp (1999), wenn folgende Bedingungen berücksichtigt werden:

- a) Welche Bedingungen sind für den Eintritt von Ereignissen vorhanden?
- b) Wie ist die Art des Umgangs mit Ereignissen?
- c) Welche Wirkungen haben diese Ereignisse?

Demzufolge sind nach Filipp (1999) verschiedene Analyseeinheiten zu klassifizieren (vgl. dazu das Modell für die Analyse kritischer Lebensereignisse in diesem Kapitel). Diese Einheiten müssen kurz vorgestellt werden. Alle die genannten folgenden Merkmale sind so zu verstehen, dass sie nicht strikt voneinander getrennt werden können, da diese Bedingungskategorien über die gesamte Lebensspanne interagieren und sich nur ihre relativen Einflussgewichte verändern dürfen (Brandstädter, 1990, S. 326f).

4.3.1 Antezedenzmerkmale

Antezedenzmerkmale sind Merkmale, die mit der vorhergehenden Lebensgeschichte einer Person in Verbindung stehen. Frühere Konfrontationen mit kritischen Lebensereignissen werden betrachtet und die Art und Qualität, mit der solche Ereignisse bewältigt wurden. Auch Aspekte und Formen der antizipatorischen Sozialisation werden in die Analyse berücksichtigt. Für die untersuchte Person heißt es, dass sie vielleicht ein aktuelles Ereignis kompetent bewältigen kann, weil sie eine ähnliche Situation schon einmal erlebt und bewältigt hat. Filipp (1999) stellt die Frage ins Zentrum, „ob eine Person das fragliche Ereignis in dieser oder ähnlicher Form schon einmal erlebt hat und/oder Ähnlichkeits- bzw. Äquivalenzrelationen zwischen früheren Ereignissen und dem aktuellen Ereignis herstellen kann“ (Filipp, 1999, S. 14). Relevant scheint auch, dass die Person sich selbst in ihrer eigenen Bewältigungskompetenz sicher ist. Rabkin & Struening (1976) teilen diese Annahme, indem sie vermuten, „dass die Art der Bewältigung aktueller oder künftiger Ereignisse gut vorhergesagt werden kann, wenn man hinreichend Informationen darüber besitzt, wie kompetent die Person sich mit früheren Ereignissen auseinandergesetzt hat“ (Filipp, 1995, S. 14f).

Unter dem Aspekt der ‚antizipatorischen Sozialisation‘ werden Institutionen der sozialen und biologischen Normierung eines Systems betrachtet, welche die Person auf den

Eintritt von Lebensereignissen vorbereiten sollten. Beispielsweise hätte man die Tänzer auf die Möglichkeit einer kurzen Karriere hinweisen und auf ihr Karriereende vorbereiten können. Wie jedoch in einer TV-Dokumentation des NDR von 2017 unter dem Titel *7 Tage in der Ballettwelt* deutlich wurde, behaupten Tänzer in der Regel, dass sie sich ein Leben ohne den Tanz nicht vorstellen können (Zieker & Baudach, 2017).²²

Abschließend kann das Ziel der antizipatorischen Sozialisation der Aufbau von Kompetenzen oder Verhaltensformen sein, „die potentiell für die erfolgreiche Bewältigung der unterschiedlichen Arten von Lebensereignissen dienlich sind“ (Filipp, 1999, S. 15).

4.3.2 *Personenmerkmale*

Bei der Erforschung von kritischen Lebensereignissen und ihrer Effekte kann man dann gesicherte Aussagen treffen, „wenn man die zu dem jeweils gegebenen Zeitpunkt vorfindbare physische und psychische Ausstattung der von einem Ereignis betroffenen Person in die Analyse einbezieht“ (Filipp, 1999, S. 15). Es wird überprüft, wie der Eintritt eines Ereignisses und seine Qualitäten durch die Person selbst wahrgenommen und bewertet werden. Die Personenmerkmale sind für die Konfrontation und Bewältigung von Lebensereignissen von Bedeutung. In diesem Bereich wird die Person als „aktiver Konstrukteur“ (Filipp, 1999, S. 16) ihrer Wahrnehmung aufgefasst. Prinzipiell hat sich in der Stressforschung dieser Zugang als wertvoll erwiesen, weil gezeigt wurde, dass „erst über individuelle Prozesse der Wahrnehmung und Bewertung eine Situation die Qualität eines ‚Stressors‘ erhält (Filipp, 1999, S. 16). Durch die Formen der subjektiven Ereigniswahrnehmung (Gräser et al., 1995) erhalten Lebensereignisse ihre spezifische Beschaffenheit und damit ihren Wirkungsgrad für nachfolgende Veränderungen in der Person. Damit zeigt sich eine *interaktive* oder *transaktionale* Beziehung zwischen Person und Lebensereignis, womit die Person das Ereignis mehr oder weniger plant. Dieser Aspekt ist auch für die Ereignis- und Prozessmerkmale relevant.

²² „Nach acht Stunden im Probensaal des Bayerischen Staatsballetts schlüpft Ilana Werner um 22 Uhr erschöpft aus den Spitzenschuhen. Unser Körper ist unser Instrument. Den nehmen wir überall mit hin.“ Zieker und Baudach (2017).

Personenmerkmale müssen auch berücksichtigt werden, weil sie (bedingt) Vorhersagen darüber zulassen, ob und mit welcher Wahrscheinlichkeit ein Individuum mit Ereignissen einer bestimmten Art konfrontiert sein wird. Schließlich kommen Personenmerkmale auch in Frage, weil es von Bedeutung sein kann, physische und psychische Ressourcen einer Person zu berücksichtigen, die „für eine effiziente Auseinandersetzung mit Lebensereignissen zur Verfügung stehen“ (Filipp, 1999, S. 16). Filipp (1999) vermutet, „dass beispielsweise das verfügbare Verhaltensrepertoire, Temperamentsmerkmale, Kontrollüberzeugung und vieles mehr mittelbar oder unmittelbar die Bewältigungsprozesse bestimmen“ (Filipp, 1999, S. 16). Es ist wichtig zu betonen, dass nicht jedes Personenmerkmal in derselben Weise in Beziehung dazu steht, mit welcher Wahrscheinlichkeit ein Ereignis eintritt, wahrgenommen und bewältigt wird.

Für die vorliegende Arbeit sind auch die Geschlechterunterschiede als Personenmerkmale von Bedeutung. Das ist von Belang, da sowohl Tänzerinnen als auch Tänzer Bestandteil der Untersuchung sind. Nach Befunden von Wiehe (1976) wurde bewiesen, dass Frauen sich häufiger mit kritischen Lebensereignissen auseinandersetzen müssen als Männer. Relevant für diese Befunde ist die Art der Ereignisse, mit denen Frauen bzw. Männer konfrontiert werden. Beispielsweise werden Frauen eher von zwischenmenschlichen Ereignissen betroffen als Männer. Nach diesen Untersuchungen scheinen Frauen auch stärker mit Lebensereignissen konfrontiert zu werden, in denen ihre Bezugspersonen im Zentrum stehen und nicht sie selbst (Dreher Mansur, 1999, S. 67).²³ Bezüglich der Dimension der Ereigniswahrnehmung wurden bisher keine Geschlechtsunterschiede festgestellt (Sarason et al., 1978).

²³ Geschlechterrollen sind sehr umfangreich, d. h. sie umschließen die soziale Rolle, das Verhalten, die Einstellungen und die psychologischen Charakteristika, die mehr oder weniger üblich, gängig oder akzeptiert für das jeweilige Geschlecht sind Lye und Waldron (1997). Dieser Komplex von Tätigkeiten und Attributen wird von der Gesellschaft einem Geschlecht zugewiesen und ist gleichzeitig dem gegenüberliegenden Geschlecht unzugänglich.

4.3.3 *Kontextmerkmale*

Kontextmerkmale sind „konkurrente Bedingungen“ (Filipp, 1999, S. 13), die der dinglichen und sozialen Umwelt entsprechen, in der eine Person lebt. Sie bilden „auf verschiedene(n) Ebene(n) [vom Mikro- bis hin zum Makrosystem] mittelbar und unmittelbar ihren Lebenskontext“ (Filipp, 1999, S. 13).

4.3.4 *Ereignismerkmale*

Ereignismerkmale sind Merkmale von kritischen Lebensereignissen, die als *objektive*, *objektivierbare* und *subjektive* Ereignisparameter eingeführt werden und die für die Differenzierung der Beschreibung und der Klassifikation der kritischen Lebensereignisse dienen sollen (Filipp, 1999, S. 26–32). Diese Merkmale wurden schon erwähnt. Ergänzend ist aber zu betonen, dass sie als Faktoren zu verstehen sind, die eine bestimmte Form des Ereignisses selbst bilden und sich auf die vom Ereignis betroffene Person auswirken. Filipp (1999) deutet an, dass sich aufgrund der bisherigen Forschungslage nicht feststellen lässt, welche Faktoren mehr oder weniger bedeutend sind. Aus dieser Sicht kann die Untersuchung eines kritischen Lebensereignisses sich nicht auf einen begrenzten Teil dieser Aspekte reduzieren.

Auch Wippert (2011) vertritt diese Meinung:

„Trotz diesen wichtigen theoretischen Anhaltspunkten und dem Leitfaden, der sich aus dem Modell [kritische Lebensereignisse] für Untersuchungen ergibt, kann die ‘Realität’ nicht maßstabstreu abgebildet werden“ (Wippert, 2011, S. 48).

Jedoch kann das Modell eine methodische Hilfe sein, um Abläufe und Verarbeitungsphasen sichtbar zu machen. Zum Beispiel kann das soziale Umfeld der betroffenen Person sich nach dem Eintritt des Ereignisses stark verändern, sodass der Ursprung der sozialen Ressourcen für die Bewältigungsphase nicht mehr zur Verfügung steht. Deshalb hat Wippert (2011) das ursprüngliche Modell von Filipp um die Komponente der veränderten Konkurrenten Bedingungen erweitert, damit die Ressourcenveränderung nach Ereigniseintritt besser untersucht werden kann (Wippert, 2002, 2011). Wippert (2011) vertritt die Meinung, dass mit dieser erweiterten Komponente nachvollzogen werden kann, welche veränderte Situation mit welchen Verhaltensressourcen

durch das kritische Ereignis zu bewältigen ist, und „welche kontextualen oder personalen Folgen sich schließlich daraus ergeben“ (Wippert, 2011, S. 49).

4.3.5 *Prozessmerkmale*

Unter Prozessmerkmalen sind „die Formen der Auseinandersetzung mit und Bewältigung von Ereignis X“ (Filipp, 1999, S. 13) zu verstehen, die auf unterschiedlichen Ebenen des Verhaltenssystems einer Person auftreten.

4.3.6 *Konsequenzmerkmale*

Als Konsequenzmerkmale werden die Effekte der Auseinandersetzung mit kritischen Lebensereignissen sowie deren Bewältigung bezeichnet, die sich sowohl in der Person als auch in der Lebenssituation manifestieren. Diese Effekte sollen in „unterschiedlicher zeitlicher Distanz zu dem Eintritt von Ereignis X geprüft werden“ (Filipp, 1999, S. 13).

Das Problem dieses Bereiches ist, dass die Theorie der Lebensereignisforschung noch Defizite aufweist. Ihre Konzeptualisierungen sind noch sehr abstrakt, d. h. eine mögliche Zuordnung von Lebensereignissen zu spezifischen Effekten ist in erster Linie von der Konzeptualisierung kritischer Lebensereignisse anhängig. Aber wenn diese Zuordnung noch willkürlich ist, weil eine Präzisierung dieses Konzepts nicht erfolgt, dann bleibt sie weiterhin willkürlich. Ein anderes Problem ist die Frage, „welche Zeitspanne überhaupt in die Betrachtung eingeschlossen werden [soll]...“ (Filipp, 1999, S. 43).

Abschließend soll das veränderte Modell nach Wippert (2011) vorgestellt werden, um einen besseren Überblick des ‚Idealmodells‘ von kritischen Lebensereignissen zu bekommen.

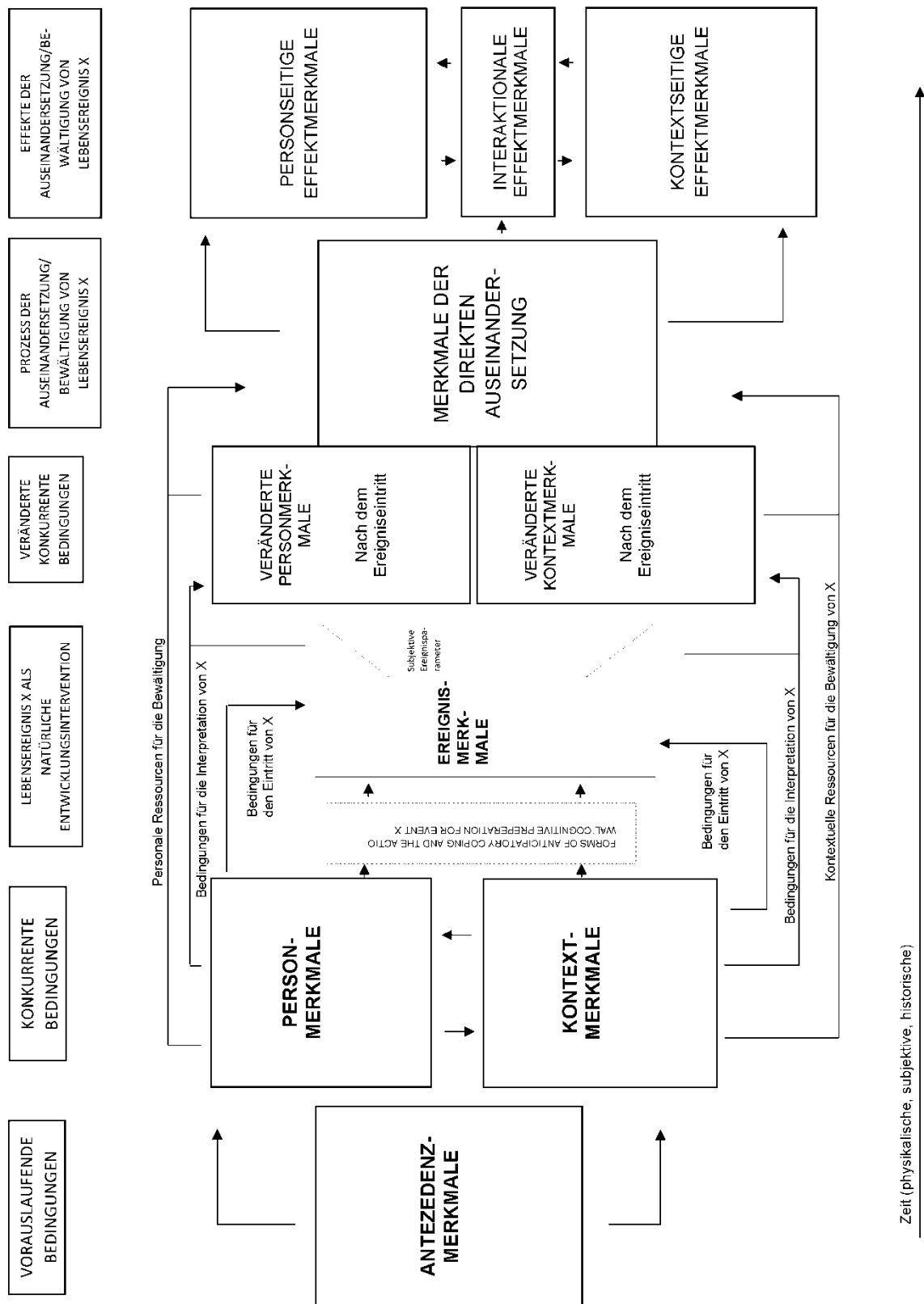


Abbildung 4: *Erweitertes Modell für die Analyse kritischer Lebensereignisse (modifiziert nach Wippert, 2011, S. 50).*

Die Analyse des kritischen Lebensereignisses Karriereende muss auf der Basis einer Zeitachse geschehen (Wippert, 2011), um dessen Prozesscharakter Rechnung zu tragen. Auf diesem Weg kann man psychologisch, soziologisch und historisch vorgehen, um den Verlauf der Ereignisbewältigung einzuschließen. Auch ist gewährleistet, dass man damit die individuelle Bewältigung des kritischen Lebensereignisses analysieren kann.

Die *Antezedenzmerkmale* befassen sich mit der Bewältigung früherer kritischer Lebensereignisse. Nach Rabkin und Struening (1976) wird ein Ereignis dann als „weniger belastend erlebt, wenn die Person schon einmal damit konfrontiert war“ (Wippert, 2011, S. 51) und dann auf Muster der Bewältigung zurückgreifen kann. Deshalb könnten Tänzer, die schon früher eine Situation bewältigen mussten und dies erfolgreich getan haben, eventuell mit der Beendigung der Tänzerkarriere besser umgehen als Tänzer, die zum ersten Mal von einem kritischen Lebensereignis betroffen sind.

Zu den *Kontextmerkmalen* gehören soziale Netzwerke und soziale Schichten, die helfen können, dass die Person kritische Lebensereignisse erfolgreich bewältigt (Wippert, 2011, S. 51). Der Einfluss von sozialer Unterstützung und sozialer Schicht konnte in der Studie von Wippert (2002) bei Sportlern gezeigt werden.

Einen großen Stellenwert besitzt die subjektive Bewertung des Ereignisses durch die betroffene Person. Vor allem wenn eine Vertragsverlängerung seitens des Theaters nicht erfolgt, dann droht ein ungeplantes Karriereende, das sich der subjektiven Kontrolle des Tänzers entzieht (siehe Kap. 3). Natürlich hängt die individuelle Erfolgskompetenz zusammen mit der persönlichen Beurteilung davon ab, ob die Beendigung der Karriere für einen Tänzer als Herausforderung oder als Bedrohung erscheint (Filipp, 1999; Wippert, 2011). Für Wippert (2011) greifen Ereignisse in „ein bestehendes soziales Gefüge und Umfeld ein und verändern dieses aufgrund negativer beziehungsweise positiver Deutung und Bewertung“ (Wippert, 2011, S. 53). Im Moment des Ereigniseintritts können sich die Komponenten des Netzwerkes, z. B. die Familie oder die Ballettfreunde und Kollegen, so sehr verändern, dass die Bewältigung des Ereignisses eine neue „veränderte kontextuelle Situation“ darstellt (Wippert, 2011, S. 53).

Bei vielen Tänzern konnte man feststellen, dass sich bei einem unerwünschten Karriereabbruch negative Auswirkungen auf das Selbstbild, das Selbstkonzept sowie Depressionen und der Verlust des Selbstwertgefühls ergaben (Langsdorff, 2005).

Sie [die Tänzer, SDM] sind einfach verschwunden. Alles deutet darauf hin, dass sie selbst nicht mehr so recht wollen, dass man an ihrem jetzt etwas holperig gewordenen Lebensweg teilnimmt (Langsdorff, 2005, S. 9).

Das Gros der Tanzenden, die nach ihrer kurzen Bühnenlaufbahn dem Theater den Rücken kehren, ist schwer auffindbar, deshalb ist auch über ihren späteren Werdegang so wenig bekannt. Dass man sie rasch aus den Augen verliert, hat unter anderem mit Selbstschutzmechanismen zu tun – vorrangig bei jenen, die ausgestiegen sind, aber auch bei denen, die weitertanzen... So lange man tanzt, hat man Selbstbewusstsein und das [sic] Gefühl, jemand zu sein (Langsdorff, 2005, S. 19).²⁴

Effekte der Ereignisauseinandersetzung können psychische Störungen oder psychopathologische Auffälligkeiten wie depressive Verstimmungen sein (Bull et al., 2005; Clark & Hovanitz, 1989; Coyne et al., 1981; Folkman et al., 1986; Kendler et al., 1998; Kessler, 1997), aber auch Kontrollverluste, physische wie psychische Symptome sowie Erschöpfungssyndrome. Auch Wippert (2002) weist auf Athleten hin, die erkrankt sind, da sie unerwartet ihre Karriere beenden mussten, und zwar im Vergleich mit Athleten, die sich bewusst für einen Rücktritt entschieden haben. Erstere klagten häufiger über Beschwerden als Letztere.

Nach der Definition des kritischen Lebensereignisses ist es notwendig, die Körperlichkeit von Tänzern einzubeziehen. Nicht nur Konzepte der Entwicklungspsychologie sind unabdingbar, sondern auch der Bereich der Körpersoziologie muss in Betracht gezogen werden, da Tänzer in der Tanz- bzw. Ballettwelt einen körperorientierten Habitus entwickeln können. Dieser Ansatz soll im Kapitel 6 diskutiert werden.

Im kommenden nächsten Kapitel soll zuerst das Karriereende bei professionellen Tänzern, die entwicklungstheoretischen Ansätze und deren Relevanz für die Untersuchung des Karriereendes sowie deren Bewältigung eruiert werden.

²⁴ Maja Langsdorff (2005) hat intensive Gespräche mit 27 Ex-Tänzern geführt und zeichnet ihre facettenreichen Lebensgeschichten nach. Zur Zeit des Interviews waren sie zwischen 21 und 62 Jahre alt; ihre Karrieren lagen zwischen drei Monaten und 34 Jahren zurück.

5 Das Karriereende bei professionellen Tänzern

5.1 Grundlagen

Vor der Auseinandersetzung mit dem Karriereende von Tänzern ist klarzustellen, was in der vorliegenden Analyse unter dem Begriff Karriere verstanden wird: Unter Karriere wird in Anlehnung an (Mayer, 1990) die Abfolge von Ereignissen und Aktivitäten in je unterschiedlichen, institutionalisierten Handlungsfeldern verstanden, wie die Berufskarriere, die Sportkarriere oder die Tänzerkarriere. Dies widerspricht dem allgemeinen Sprachgebrauch, der Karriere als erfolgreichen und bedeutenden Verlauf auffasst. Folglich wird der Karrierebegriff im Folgenden wertneutral und gleichbedeutend zum Terminus *Laufbahn* verwendet.

Das Ausscheiden aus einem aktiven tänzerischen Dasein und die Umstellung auf einen ‚normalen‘, nicht von Höchstleistungen geprägten Alltag, ist eine maßgebliche Veränderung im Leben eines Tänzers. Auch in den Medien ist das Thema seit 2004 präsent und weiterhin aktuell, wie die folgenden Zeitungs-Artikel belegen:

- *Berliner Zeitung*: „In der Schwebel. Ein Leben als Tänzer ist hart, kurz und schlecht bezahlt – nur etwas für Besessene“ (Walter, 2004, o. S.);
- *Die Welt*: „Fit machen für das Leben nach dem Tanz“ (Boxberger, 2007, o. S.);
- *Die Zeit*: „Zu alt für den Job, zu jung für die Rente“ (Malter, 2010, o. S.);
- *Thüringische Landeszeitung*: „Karriereende: Zwei Tänzer verlassen das Landestheater Eisenach“ (Meißner, 2014, o. S.);
- *Badische Zeitung*: „Danach ist man kaputt, aber es macht total Spaß“ (Schmidt, 2015, o. S.);
- *Augsburger Allgemeine Zeitung*: „Er hat noch lange nicht ausgetanzt“ (Köd, 2025, o. S.);
- *Stuttgarter Zeitung*: „Nach der Strenge die Freiheit“ (Hanselmann, 2016, o. S.).

Mit dem Wegfall der professionellen Tätigkeit des Tänzers geht auch eine Krise des Selbst einher. Der Satz ‚Ich bin ein Tänzer‘ trifft nicht mehr ohne Weiteres das eigene Selbstbild und offenbart damit die psychischen und sozialen Probleme, die sich aus der Neuorientierung ergeben.

In einem Alter, in dem andere in ihrem Beruf so richtig durchstarten, stehen Tänzer häufig vor dem Aus: Nach langer Ausbildung und einer intensiven, aber kurzen Bühnenkarriere müssen sie sich neu orientieren. Ehemalige Tänzer des Stuttgarter Balletts berichten aus ihrem zweiten Leben (Hanselmann, 2016, o. S.).

Der Tänzer muss sich nach Beendigung der Karriere auf die Suche nach neuen Zielen begeben, um mit seinem ‚Ich‘ ins Reine zu kommen und ein neues Gefühl für den Körper zu finden. Er muss neue Verpflichtungen eingehen und Erwartungen von der für ihn ‚neuen‘ Welt erfüllen, weil er sich in der Lage eines Individuums befindet, das sich „schon in den ersten Schuljahren in ein frühreifes Spezialistentum hineinmanövriert hat“ (Erikson, 1973, S. 185)²⁵. Auch (Gebauer, 1972) betont, dass das Ballett und der Leistungssport (Wippert, 2011) bedeutet, sich permanent gegenseitig zu überbieten und somit eine gefährliche Einschränkung für den Identitätsaufbau des Akteurs während seiner aktiven Zeit ist und ganz besonders nach Beendigung der Laufbahn darstellt. Die Planung des Tagesablaufs verändert sich in der Regel nach der aktiven Zeit als professioneller Tänzer. Die durch fehlendes tägliches Training und Aufführungen freigewordene Zeit muss mit neuen Aufgaben ausgefüllt werden.

²⁵ „Erik H. Eriksons Identitätstheorie ist eingebettet in seine Theorie der lebenslangen Entwicklung, die er basierend auf Freuds Theorie der psychosexuellen Entwicklung als eine Abfolge psychosozialer Entwicklungsstufen konzipiert und eine gesetzmäßige (epigenetische) Abfolge dieser Stufen bzw. Phasen unterstellt. Als freudianischer Ichpsychologe bzw. als Post-Freudianer, wie er es selbst formuliert, fühlt sich Erikson seinem geistigen Vater Sigmund Freud und dessen psychoanalytischen Theoriegerüst verpflichtet, was er in einem Interview folgendermaßen formuliert: ‚Freud ist für mich eine Selbstverständlichkeit; die Psychoanalyse ist immer der Ausgangspunkt‘ Erikson (1973, S. 31). Erikson setzt die Bedeutung des Unbewussten und dessen Einfluss auf Träume, Fantasien, Handlungen etc. ebenso als gegeben voraus wie die Aufeinanderfolge frühkindlicher Erfahrungen, insbesondere in Bezug auf die psychosexuelle Entwicklung und deren Einfluss auf die spätere Persönlichkeit. Seine Weiterentwicklungen bestehen darin, dass er drei Perspektiven explizit in sein Theoriegerüst aufnimmt und dadurch die freudsche psychosexuelle Perspektive um eine psychosoziale erweitert. Damit legt er den theoretischen Boden seiner psychosozialen Identitätstheorie“ Noack (2010, S. 37).

Auch im sozialen Umfeld sind Veränderungen zu erwarten²⁶, weil das Leben am Theater mit den Ballett- und Tanztrainern und Kollegen einen tiefgreifenden Einschnitt bedeutet und der Personenkreis im Umfeld des betroffenen Tänzers sich verändert. Der Tänzer muss neue Beziehungen knüpfen und neue Kontakte herstellen. In den am Anfang dieses Kapitels zitierten Tanzzeitschriften wird berichtet, dass es Balletttänzern nicht immer gelinge, den Sprung in eine komplett neuartige Existenz zu schaffen und, dass sie meistens im Umfeld des Tanzes bleiben (Kirchgeßner, 2023). Dümke (2008, S. 4) betont, dass die Neuorientierung mit Weiterbildung oder Umschulung einen unvermeidlichen Teil im Berufsleben von Tänzern ist. Auch Zeiten der Arbeitslosigkeit bergen die Gefahr, keine Anstellung nach der Beendigung der Karriere zu finden. Verletzungen und der Wechsel der Intendanten am Theater können Grund für das Ende der Karriere sein (Hartewig, 2013, S. 97; Wippert, 2011, S. 21). Die körperliche Leistungsfähigkeit lässt ebenso mit dem Alter nach, auch wenn diese individuellen Aspekte sehr unterschiedlich sein können. Manche Tänzer tanzen noch mit 40 oder 45 Jahren und andere sind dazu mit 25 oder 30 Jahren nicht mehr in der Lage. In der Kunst²⁷ sowie dem Ballett ist natürlich das äußere Erscheinungsbild sehr wichtig. Auch hier spielen die Körperform, die Leiberfahrung und das Körperempfinden eine bedeutende Rolle (vgl. Kap. 6).

Der professionelle klassische Tanz bleibt nicht selten für den Tänzer – vergleichbar mit einem Hochleistungssportler – eine Erfahrung, von der er sich als Tänzer und Sportler emotional und kognitiv nicht mehr zu lösen vermag. Ein Tänzer weiß, dass er nicht sein ganzes Leben als Balletttänzer tätig sein wird, aber viele von ihnen wollen es sich nicht eingestehen. Beispielsweise hat die berühmte Balletttänzerin der Stuttgarter Ballettkompanie, Marcia Haydeé, in ihrem 60. Lebensjahr noch kleinere Rollen in tänzerischen Stücken des traditionellen Ballettrepertoires übernommen. Andere möchten weiterhin tanzen und bewerkstelligen dies durch die Auseinandersetzung mit einer neuen Tanzstilrichtung wie dem modernen Tanz, dem Choreografieren oder durch die Vermittlung von Ballett an andere.

In der Tanzwelt gilt man mit 30 Jahren als alt. Die Besetzung von Rollen bleibt folglich häufig aus. Die junge Konkurrenz wird bevorzugt und es kommt erschwerend hinzu, dass man nicht einen Theatervertrag in der Ballettkompanie für 15 Jahre in einem

²⁶ Auch wird eine Parallele zwischen dem kritischen Lebensereignis und der soziologischen Perspektive dieser Arbeit erkennbar.

²⁷ Oft bezeichnen sich Tänzer als Künstler und nicht unbedingt als Sportler Langsdorff (2005).

Haus bekommen kann (Regitz, 2016, S. 68). Diese unterschiedlichen Faktoren sind für Tänzer häufig Anlass, um eine professionelle Karriere zu beenden:

Sein Alter zwang den Bühnentänzer Lance Hendrix, umzudenken. Nun geht er einen neuen Weg und bildet mit seiner Frau Tänzer in Mannheim aus. Dass sich sein Alter auf seine Bühnenkarriere auswirkt, bekam Hendrix erstmals mit Ende 30 zu spüren. ‚Ich habe sehr früh meine Haare verloren‘, sagt der in USA geborene Balletttänzer. Das war der Grund, dass ich einige Rollen nicht bekommen habe (Malter, 2010, o. S.).

Die Bühne möchte der heute 46-Jährige nicht vollständig verlassen, da sie für ihn ein besonderer Ort ist – ein Ort, an dem er eine Brücke zwischen Publikum und sich baut, um „Geschichten, Botschaften oder nur Gefühle zu transportieren. Es ist schwer, das loszulassen“ (Malter, 2010, o. S.), berichtet er. Viele Tänzer wollen auch die Schmerzen, die mit dem Alter kommen, nicht akzeptieren und nehmen Schmerzmittel oft in sehr großen Mengen zu sich oder ‚fliehen‘ mithilfe des Alkohols vor ihrem Körper (Wanke & Groneberg, 2012).

Das Karriereende wird hier durch seine Komplexität als Veränderung der Lebenslage (Filipp, 1995) eines Menschen angesehen. Da das Karriereende eines Tänzers ein sehr vielschichtiges Ereignis darstellt und bis zum jetzigen Zeitpunkt nur wenige wissenschaftlich gesicherte Daten darüber vorliegen, soll eine erste Annäherung unternommen und daraufhin der Versuch einer groben Strukturierung des Ereignisses Karriereende angestrebt werden.

Wenn das Karriereende genauer betrachtet wird, dann lassen sich zwei große Bereiche unterscheiden. Einerseits kommen die äußeren Bedingungen zum Tragen, unter welchen eine derartige Situation zustande gekommen ist, mit der der Tänzer konfrontiert wird; andererseits machen sich die Handlungsbedingungen des Karriereendes bemerkbar, d. h. die individuellen Voraussetzungen und die inneren Bedingungen, welche der Tänzer sich im Laufe seiner persönlichen Entwicklung angeeignet hat. Die Handlungsbedingungen können dem Tänzer bei der Auseinandersetzung mit dem Ereignis helfen. Insofern kann die Form der Karrierebeendigung als *Herausforderung zur Handlung* bezeichnet werden (Neubauer, 2022).

Was bedeutet jedoch *Handlung* in unserem Fall? Unter Handlung versteht (Weinberg, 1985, S. 72) eine prinzipiell gesellschaftsbezogene und subjektorientierte Einheit von

Tätigkeit. Handeln wird insofern als „eine dialektische Person-Umwelt-Transaktion“ (Baur, 1989, S. 9) definiert, in der sich die Person an die Umwelt und die Umwelt an die Person vermitteln. Schon die Handlungsbedingungen werden als potenzielles *Mittel zur Bewältigung* der oben genannten Herausforderung angesehen (R. Nagel, 1996). Aus entwicklungspsychologischer Perspektive zählt das Karriereende zu einer unabwendbaren und notwendigen Herausforderung, die von allen Tänzern gemeistert werden muss (Alfermann et al., 2008; Liebing, 2014; Stoll et al., 2010). Deshalb werden die Formen des Karriereendes im nächsten Abschnitt näher in Betracht gezogen, um diese Herausforderung besser verstehen zu können.

5.1.1 *Formen des Karriereendes*

Wie in Kapitel 3 bereits ausgeführt, lebt ein Tänzer in einer eigenen Welt, einer sogenannten ‚geschlossenen Gesellschaft‘, die eigentlich mit der Lebensrealität der meisten anderen Menschen sehr wenig zu tun hat:

Tänzer sein heißt, diese Synthese [aus Tätigkeit und Handeln; SDM] im Werk zum Ausdruck zu bringen. Das ist die Welt des Tänzers, in der er lebt, und in deren Formsprache er sein inneres Erleben zum Ausdruck bringt, das Material, in dem er die aus der dinglich-realen Erfahrungswelt stammenden Reize und Anregungen in eine neue, nur dem tänzerischen Kunstreich eigene Gestaltung überführt (Böhme, 1926, S. 38).

Tänzer erwähnen in zahlreichen Aussagen in den Medien und in der Forschungsliteratur, dass sie schon gewusst haben, dass irgendwann der Tag kommt, an dem sie nicht mehr tanzen können, aber dass sie so fanatisch waren, den Tanz so sehr geliebt haben, dass sie nie bewusst darüber nachgedacht hatten (Scott, 1994, S. 60). Anhand dessen sollen in diesem Abschnitt die äußeren Bedingungen betrachtet werden, welche der Tänzer bis zum Zeitpunkt seines Karriereendes vorfindet. Diese Situation steht später in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Ereignis Karriereende. Dabei können die möglichen Umstände und Bedingungen des Karriereendes über Jahre hinweg langfristig geplant sein oder nur kurzfristig auftreten. Aufgrund ausbleibender Vertragsverlängerungen vom Theater bis hin zum Auftreten eines Unfalls kann dieser Zeitpunkt des Karriereendes sehr abrupt und unerwartet in unmittelbare Nähe rücken:

Mein Unfall war der Anfang vom Ende meiner Tänzerkarriere (...). Die meiste Zeit war ich krankgeschrieben [sic!], aber ich wollte unbedingt mit zum Gastspiel von *La Cage* in Zürich, und so lebte ich nur noch von Alkohol und Valium, um die Schmerzen zu bekämpfen (Scott, 1994, S. 59).

Mit diesem Zitat wird auch klar: Die Angst spielt bei aktiven Tänzern eine starke Rolle. Sie haben Angst, keine Verlängerung des Vertrags oder keine wichtigen Tanzrollen mehr zu bekommen, und damit in letzter Konsequenz die Möglichkeit zu verlieren, auf der Bühne zu stehen.

Die Form des Karriereendes kann also unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Was war der Grund für die Karrierebeendigung? Wollte der Tänzer tatsächlich die Karriere beenden oder wollte er sie lieber fortsetzen? Der Tänzer selbst traf die Entscheidung aufzuhören oder er wurde von *exogenen* Faktoren dazu gezwungen. Hat der Tänzer den Zeitpunkt langfristig geplant oder wurde er mit dem Ereignis unvorbereitet konfrontiert? Und abschließend kann das Karriereende eher positive oder negative Auswirkungen auf seine weitere Entwicklung haben (Alfermann et al., 2008; Baltes & Baltes, 2010; Baltes & Brim, 1980; Baltes et al., 1980; Brandtstädter, 1990; Rybash et al., 1991; Wippert, 2002).

5.1.2 Handlungsbedingungen

Handlungsbedingungen sorgen für eine grobe Strukturierung des Ereignisses Karriereende. Deshalb müssen diese zur Sprache kommen.

Das Individuum wird als „Produzent seiner eigenen Entwicklung“ (Lerner & Busch-Rossnagel, 1981, S. 1) angesehen. Die Person kann sich selbst in ihrem umweltgebundenen Handeln entwickeln. Dazu zählen alle auf die Person bezogenen Bedingungen, die das Verhalten des betreffenden Individuums beeinflussen können. Diese Bedingungen bestimmen die Verarbeitungsprozesse mit, die mit der Karrierebeendigung in Verbindung stehen. Beispielweise könnten hier auch Persönlichkeitsmerkmale in Betracht gezogen werden, wie z. B. das Alter der betroffenen Person oder ihr Verhältnis zur Familie sowie zu ihrem sozialen Netzwerk. Darüber hinaus sind ebenso Anzahl und Intensität von Freundschaften relevant, die während einer solchen Veränderung

der Lebenslage der Person helfen könnten. Als eine weitere Handlungsbedingung können finanzielle Verhältnisse herangezogen werden, die das Karriereende entweder erleichtern oder erschweren können (Wippert, 2002).

Für einen Tänzer ist es ausgesprochen schwierig, selbst aktiv das Ende seiner Karriere herbeizuführen, weil er immer Angst hat, zu früh aufzuhören und eventuell körperlich nicht mehr leistungsfähig zu sein, falls er an einen Rücktritt vom Rücktritt denkt (Dreher Mansur, 1999, S. 37). Trotzdem ist zu berücksichtigen, ob Ereignisse vorliegen könnten, die schon während der Karriere aufgetaucht sind und in die Analyse eingeschlossen werden sollten. Beispielsweise kann man andere kritische (Lebens-)Ereignisse in Betracht ziehen, die nicht direkt mit der Tanzwelt zu tun haben, auch um zu erfahren, wie der Tänzer diese bewältigt hat (vgl. Kap. 4).

Es steht also zur Debatte, inwieweit man auf frühere Zustände einer Person zurückgreifen soll, um das Karriereende und dessen Auswirkungen auf die Persönlichkeit des Tänzers und deren Wirkung auf den Körper und die Körpererfahrung verstehen und interpretieren zu können.

Über die Auswirkungen der einzelnen Faktoren des Karriereendes und der Handlungsbedingungen werden folgende Hypothesen angenommen:

1. Je längerfristiger das Karriereende geplant und vorbereitet wurde, desto einfacher gelingen die Veränderungsprozesse.
2. Eine selbstbestimmte Karrierebeendigung ist einfacher zu bewältigen als eine fremdbestimmte.
3. Mit zunehmender Erwünschtheit²⁸ des Karriereendes steigt die Bereitschaft, sich einem normalen Alltag zu stellen.
4. Gesicherte finanzielle Verhältnisse erleichtern die Karrierebeendigung.
5. Mit zunehmender schulischer bzw. beruflicher Ausbildung steigen die Möglichkeiten, den normalen Alltag zu gestalten.

²⁸ Es gibt in der Literatur auch die „soziale Erwünschtheit“. Diese liegt vor, wenn Befragte bevorzugt Antworten geben, von denen sie glauben, sie trafen eher auf soziale Zustimmung zu, als die wahre Antwort, bei der sie die soziale Ablehnung befürchten Musch et al. (2002).

6. Die Anzahl und Intensität von sozialen Beziehungen, große Lebenserfahrungen und hohes Selbstbewusstsein wirken sich positiv auf den Umstellungsprozess aus (R. Nagel, 1996, S. 6).

Diese Aussagen von Nagel (1996; 2002) werden im Interviewleitfaden als Orientierung dienen.

5.1.3 *Das Karriereende als Entwicklungsaufgabe*

Innerhalb des menschlichen Lebens gibt es eine Reihe von Aufgaben, die bewältigt werden müssen. Diese Aufgaben werden zum Teil von der kulturellen Umwelt gestellt. Der US-amerikanische Pädagoge Havighurst (1979) definiert eine Entwicklungsaufgabe als eine Aufgabe, die sich in einer bestimmten Lebensperiode des Individuums stellt und deren erfolgreiche Bewältigung zu Glück und Erfolg führen kann. Ein Versagen macht das Individuum unglücklich, stellt er fest, weil es auf Ablehnung durch die Gesellschaft stößt und zu Schwierigkeiten bei der Bewältigung späterer Aufgaben führen kann. Jedoch muss ein Versagen nicht zwangsläufig Unglück bedeuten, weil langfristig eventuell ein anderer Weg eingeschlagen wird, der ebenfalls als positiv empfunden wird.

Das Karriereende eines Tänzers stellt also eine Entwicklungsaufgabe dar, weil es ein ‚kritisches‘ Lebensereignis repräsentiert (vgl. Kap. 4), das bewältigt werden muss. Wenn der Bewältigungsprozess vollzogen ist, bringt dies – zumindest theoretisch – ein Glücks- und Erfolgserlebnis (Havighurst, 1979), während ein Versagen zu Schwierigkeiten führen kann. Wenn der Tänzer keine neuen Ziele findet und die Bewältigung des Ereignisses Karriereende nicht sucht, dann steht er vor dem Problem, eine Entwicklungsaufgabe nicht bewältigt zu haben (vgl. Kap. 2). Havighurst (1979) unterscheidet drei Quellen der Entwicklungsaufgabe:

1. Physische Reife bzw. körperliche Entwicklung.
2. Kulturellen Druck, z. B. Erwartungen der Gesellschaft, übertragen auf das Individuum und die individuellen Zielsetzungen.
3. Werte, die der Tänzer nach der Beendigung seiner Laufbahn erreichen will.

Diese Komponenten zeigen, dass die Entwicklungsaufgabe ein zentraler Begriff der Entwicklungspsychologie ist. Ein wichtiges Thema von entwicklungspsychologischen Modellen (vgl. Kap. 5.2.1.2 und 5.2.1.3) besteht darin, wie Individuen in bestimmten Altersabschnitten soziale Übergänge verarbeiten und bewältigen, beispielsweise Schul- und Berufsabschluss, Heirat oder Familiengründung. Es wird angenommen, dass Personen während ihres Lebens zu bestimmten Zeiten mit spezifischen Problemen und Herausforderungen konfrontiert werden, die ein aktives Handeln verlangen. Ob Tänzer aber trotz der Zwänge und Einflüsse der Tanzwelt eine spezifische Grundlage sozialer, personaler, ökonomischer oder kultureller Art besitzen, um nach dem Karriereende aktiv handeln zu können, soll in den Fallstudien in den Kapiteln 8 und 9 näher erörtert werden.

Eventuell stellt die Beendigung einer tänzerischen Karriere keine übliche Entwicklungsanforderung dar (R. Nagel, 1996, S. 11), sondern vielmehr eine spezifische Erfahrung, die tatsächlich spezifisch für diese sehr eingeschränkte Gruppe an Individuen ist. Für den betroffenen Tänzer kann dies jedoch zu gravierenden Konsequenzen für seinen weiteren Entwicklungsverlauf und seine Alltagsgestaltung führen.

„Das Karriereende stellt (somit) ein Lebensereignis dar, das als Entwicklungsaufgabe für die betroffenen Individuen die Prozesse der Bewältigung und Neuorientierung erfordert und kann als ein konstitutives Merkmal eines menschlichen Lebenslaufes betrachtet werden“ (R. Nagel, 1996, S. 11).

Die Entwicklungsaufgabe verbindet Individuum und Umwelt, weil sie kulturelle Anforderungen mit individueller Leistungsfähigkeit in Beziehung setzt. Bei der Gestaltung der eigenen Entwicklung übernimmt das Individuum eine aktive Rolle. Das Problem ist aber, dass es für ein Individuum nicht immer möglich ist, eine aktive Rolle zu übernehmen. Wenn die exogenen Faktoren nicht eine dementsprechend sichere Lage anbieten, dann kann dieses Individuum nicht ganz allein aktiv handeln. Es muss eine Interaktion zwischen Umwelt und Person zustande kommen, damit der Tänzer sein Karriereende erfolgreich bewältigen kann. Mit der Annahme, dass das Karriereende ein Lebensereignis darstellt, das Neuorientierung erfordert und einen Prozess der Bewältigung verlangt, basierend auf dem dargestellten theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit, soll im nächsten Kapitel auf die Definition der Bewältigung eingegangen werden.

5.1.4 Zusammenfassung

Ob der Tänzer in der Lage ist, den Übergang nach dem Karriereende in einen *normalen* Alltag zu finden, hängt von verschiedenen Faktoren ab, die in diesem Kapitel zum Teil angerissen wurden. Dazu muss man die Voraussetzungen und Mittel berücksichtigen, die dem betreffenden Individuum bei diesem Prozess zur Verfügung stehen, denn als potenzieller „Produzent“ (Gugutzer, 2015a; Kap. 6) seiner eigenen Entwicklung kann der Tänzer aktiv zur Umstellung beitragen. Insofern zeigt sich mit den Annahmen über die Form des Karriereendes und die Handlungsbedingungen, dass „für jedes Karriereende eine bestimmte Konstellation [existiert; SDM], mit der sich das Ereignis spezifizieren und durch die bestehenden Unterschiede von anderen Fällen abgrenzen lässt“ (R. Nagel, 1996, S. 7).

Aufgrund der Individualität des Karriereendes ist es unabdingbar, eine empirische Methode zu finden, die personenbezogene Tiefeninterviews und das Vorgehen nach Einzelfällen unterstützt (siehe Kap. 7).

Für die vorliegende Arbeit ist es außerdem wichtig, zu untersuchen, inwieweit das Karriereende eines Tänzers sich vom Leben eines Nicht-Tänzers unterscheidet. Auf jeden Fall ist das Karriereende für einen Tänzer ein wichtiges Ereignis, eine Veränderung seiner Lebenslage. Da bisweilen gravierende Veränderungen ein Teil menschlicher Entwicklung sind, weil entwicklungstheoretische Untersuchungen sich mit den zeitlichen Veränderungen des Verhaltens und Erlebens²⁹ während der Ontogenese³⁰ befassen, liegt die Annahme nahe, dass diese Herausforderung von den Tänzern erlebt wird und bewältigt werden muss.

5.2 Bewältigung des Karriereendes bei Tänzern

Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, haben sich Wissenschaftler mit der Frage beschäftigt, wie Tänzer ihr Karriereende bewältigen (Roncaglia, 2006, 2010; Scharpff, 2012). Das Karriereende stellt ein typisches Beispiel für ein Lebensereignis dar, da es individuell,

²⁹ Eine Abgrenzung von „Verhalten“ und „Erleben“ fällt schwer, weil es unterschiedliche Verwendungen dieser beiden Begriffe in Teilgebieten der Psychologie gibt Gabler et al. (1993, S. 16).

³⁰ Definition: die gesamte Entwicklung eines Individuums Dudenredaktion (o. J.).

selbst- oder fremdbestimmt sein kann. Das Karriereende kann als kritisches Lebensereignis verstanden werden (Kap. 4), da mit ihm Prozesse der Verarbeitung des Selbst- und des Körperbildes einhergehen sowie Prozesse des Identitätsaufbaus und der Neufindung des Lebens. Das Karriereende stellt für jeden Tänzer ein einschneidendes und den weiteren Lebensweg prägendes Ereignis dar. Es kann als kritisches Lebensereignis aufgefasst werden, das bei dem Betroffenen Ängste und Stress auslöst, die durch die Veränderung im Selbst- und Körperbild sowie in der Körperempfindung bedingt sind. Der Prozess des Identitätsaufbaus und die Neufindung des Lebens erfordern Bewältigungsstrategien.

Jedoch ist es schwierig, eine wissenschaftliche Definition des Begriffs „Bewältigung“ festzulegen, die von allen Forschern akzeptiert wird (Beutel & Muthny, 1988; Klauer & Filipp, 1997; Prystav, 1981; Schüßler, 1993; Wendt, 2017; Zimmermann, 2002).

Die Definition von Lazarus (Lazarus, 1985; Lazarus et al., 1974) von Stress in seiner Arbeitsgruppe hat viele theoretische und empirische Arbeiten inspiriert und beeinflusst. In ihren Arbeiten „definiert sie Bewältigung als sich ständig wandelnde kognitive und verhaltensbezogene Anstrengungen“ (Wilde-Gröber, 2004, S. 84), um äußere und innere Stressoren in den Griff zu bekommen. Hier zeigen die Akteure/Personen Bewältigungsverhalten, wenn „Anforderungen ihr Wohlbefinden gefährden“ (Wilde-Gröber, 2004, S. 84) und ihre Ressourcen bedrohen, sodass automatisiertes Verhalten der Situation nicht angemessen ist.

Bei ‚offensivem‘ Coping (Bewältigung) versucht die Person, eine Stressquelle, die Stresswahrnehmung, die Stressbewertung und die verschiedenen Ebenen der Stressreaktionen aktiv zu beeinflussen (Wüllenweber, 2006, S. 202). Bei ‚defensivem‘ Coping vermeidet die Person größere Anstrengungen und verzichtet weitgehend auf die offensive Auseinandersetzung. Nach Lazarus & Folkman (1984) bewertet eine betroffene Person zunächst die Stress-Situation und ihre Coping-Fähigkeiten. Bei ihren darauf folgenden Aktivitäten wird zwischen problemzentriertem und emotionszentriertem Coping sowie der Neubewertung (reappraisal) unterschieden.

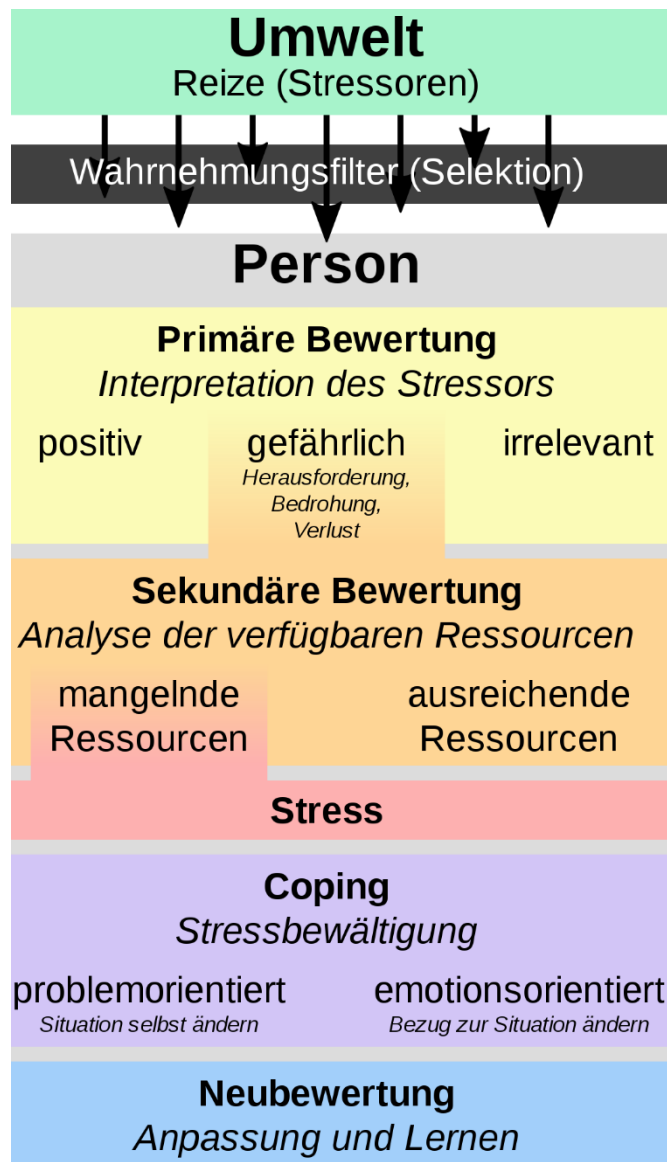


Abbildung 5: Veranschaulichung des Stressmodells nach Lazarus et al. (1974).

Im Folgenden wird anhand unterschiedlicher Definitionen die Problematik der Begriffsklärung aufgezeigt. Anschließend sollen die Bestimmungselemente für das Karriereende von Tänzern identifiziert werden.

5.2.1 Bewältigung als Reaktion auf das kritische Lebensereignis Karriereende

Braukmann & Filipp (1984) haben erstmals definiert, was Bewältigungsverhalten von sonstigen Verhaltens- oder Reaktionsweisen unterscheidet (Wilde-Gröber, 2004, S. 83). Für sie ist das Bewältigungsverhalten eng mit dem Konzept ‚Stress‘ verbunden.

Diese Stressoren „in den unterschiedlichen Lebensbereichen sowie entsprechenden emotionalen Belastungen“ sind zu meistern (Wilde-Gröber, 2004, S. 84).

Bewältigungsverhalten wird nach Braukmann & Filipp (1984) in der Auseinandersetzung mit kritischen Lebensereignissen erklärt (vgl. Kap. 4), weil die Aufrechterhaltung der individuellen Handlungsfähigkeit gefährdet sei. Der Verlust oder die Bedrohung der Handlungsfähigkeit wird als Folge von Eingriffen in das Person-Umwelt-Passungsgefüge verstanden (Wilde-Gröber, 2004, S. 84). Unabhängig vom Gelingen wird hier versucht, die Passung zwischen Person und Umwelt wieder herzustellen.

5.2.2 Bewältigung als erfolgreicher Umgang mit Belastungen

Auch können Bewältigungsverhalten als effektiv angesehen werden, wenn der Bewältigungsprozess erfolgreich abgeschlossen wurde. In den psychoanalytischen Theorien, die zwischen Abwehr und Coping differenzieren, kann der Sprachgebrauch von Bewältigung mit dem Gelingen gleichgesetzt werden. „Während Abwehr als realitätsverzerrende Form der Bewältigung angesehen wird“ (Wilde-Gröber, 2004, S. 84), die der Regulierung von der intrapsychischen Emotion dient, „wird Coping als adäquate handlungs- und umweltbezogene Verarbeitung konzipiert“ (Haan, 1969; Wilde-Gröber, 2004, S. 84). Bewältigung und Gelingen werden oft gleichgestellt, vor allem im deutschen Sprachgebrauch, wobei die Übersetzung auch ‚Verarbeitung‘ oder ‚Auseinandersetzung‘ lauten könnte.

Um eine Antwort auf diese Feststellung zu erhalten, muss die Sicht des Tänzers eingenommen werden. Hat er z. B. Bewältigungsziele wie die Wiedergewinnung des Körperempfindens oder strebt er ein höheres Wohlbefinden und eine höhere Lebensqualität nach Karrierebeendigung an? Aus der Perspektive der Tanzwelt erwartet die Umgebung des Tänzers, dass er mit dem Ereignis fertig wird, in dem er seine selbst gesteckten Ziele erreicht.

Von besonderem Interesse ist auch, wie die Reaktionen in Bezug auf die Bewältigung in Abhängigkeit auftreten können, wenn die Effekte kurz- oder langfristig untersucht wurden. Deshalb ist es angebracht, Probanden zu analysieren, die kurz nach dem Karriereende stehen und wiederum solche, die das Karriereende schon lange hinter sich haben.

5.2.3 Ereignisbewältigung

Entscheidend ist hier die kognitive Bewertung des Ereignisses Karriereende und seine Folgen für den Betroffenen sowie dessen eigene subjektive Bewertung³¹, vor allem im Hinblick auf das eigene Wohlbefinden, die Zufriedenheit und die Lebensqualität (Lazarus, 1985). „Dabei soll nicht das Ergebnis dieses Prozesses als ‚Bewältigung‘ bezeichnet werden, sondern der Vorgang selbst“ (Wilde-Gröber, 2004, S. 86). In Anlehnung an Lazarus (1985) kann die Bewältigung auch als das Bemühen verstanden werden, um durch gezieltes Handeln die Belastungen auszugleichen, zu meistern oder zu verarbeiten.

Auch kann sich die Ereignisbewältigung und ihre Verarbeitung sowohl auf das Individuum als auch auf soziale Strukturen beziehen. Die Ereignisbewältigungsmodi sind prinzipiell unabhängig von Kriterien des Verarbeitungserfolgs zu definieren (Muthny, 1989, S. 88). Neu an dieser Definition ist die Erweiterung des Bezugsrahmens, d. h. es wird nicht nur das einzelne Individuum, sondern auch sein soziales Umfeld in die Analyse mit einbezogen.

Insgesamt demonstrieren diese Ausführungen, dass eine einheitliche Definition von Ereignisbewältigung nicht existiert. Dazu kommt, dass der Prozess der Ereignisbewältigung durch eine komplexe Interaktion verschiedener Faktoren determiniert wird, wie z. B. physische Faktoren, Personenfaktoren (soziodemografische Daten, allgemeine Persönlichkeitsfaktoren, Kontrollerwartung, Kausalattribution) und Umweltfaktoren (soziale Unterstützung und Integration).

Für diese Studie lässt sich jedoch zusammenfassend folgende Definition festhalten:

Die Ereignisbewältigung wird als prozesshaftes Geschehen aufgefasst, das bestehende oder zu erwartende Ereignisbelastungen innerpsychisch oder durch zielgerichtete Handlungen reduzieren bzw. ausgleichen möchte. Dabei sind die Bewältigungsreaktionen unabhängig von ihrer Effektivität zu bewerten. Versuche einer Klassifizierung von Stressoren und kritischen Lebensereignissen führten zu dem Ergebnis, dass sowohl die Beanspruchung von Personen durch bestimmte Stressoren wie auch die

³¹ Deswegen ist hier zu betonen, wie wichtig die subjektive Empfindung der Betroffenen bei den Bio-Mappings ist (vgl. Kap. 7 und 8).

Bewältigung kritischer Lebensereignisse interindividuell sehr unterschiedlich ausfallen können (Klauer, 2012, S. 267; Kap. 9).

In Bezug auf das Kapitel 6 dieser Arbeit über die Körperlichkeit und den Habitus treffen Krisenerfahrungen den Menschen in seinen sozialen Bezügen und sind leiblich verankert (Haas, 2021). Emotionen der Angst, Wut und Verunsicherung können ihren Niederschlag auf leiblicher Ebene haben und „bedürfen der Anerkennung und Wahrnehmung in psychomotorischen Prozessen“ (Haas, 2021, S. 87). Deshalb ist die Notwendigkeit umso größer, den Aspekt des Körpers in dieser Untersuchung einzubeziehen.

6 Körpersoziologischer Ansatz: Körperlichkeit und Selbstkonzept des Tänzers

„Der Leib ist Teil der Sozialwelt – die Sozialwelt Teil des Leibes“ (Bourdieu, 1985, S. 69).

In Kapitel 3 wurde näher ausgeführt, dass der Körper von Tänzern durch die Tanzwelt auf spezifische Weise konditioniert wird. Dieses Erkenntnis erfährt zusätzlich Unterstützung durch folgende Aussage eines Tänzers:

I must have learnt it at some time, in the way that once upon a time I must have learnt to speak. But I don't remember the process at all ... The ability to learn movement, to recognize patterns and memorize sequences, is something I take so much for granted. Yet for non-dancers, getting movement 'into their bodies' has the nightmare quality of wading through treacle (Turner, 2002, S. 241).

Dies bedeutet für den Tänzer: Er lernt in seinem Milieu mit seinem Körper, drückt sich mit diesem aus und bleibt selbst nach Beendigung seiner Tänzerkarriere voraussichtlich ein Leben lang in dem spezifisch konditionierten Körper. In Bezug auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist dieses Thema unumgänglich, da sich Tänzer zu meist selbst als ‚Körper‘ bezeichnen. Dieser „verlangt tägliches Training“ (Walter, 2004, S. 1) und ebendieses Training formt den Tänzer so stark, dass dieser seinen Körper ausgesprochen intensiv wahrnimmt. „Einmal Tänzer, immer Tänzer“ (Langsdorff, 2005, S. 18f) lautet ein bekanntes Zitat, welches von zahlreichen Tänzern verifiziert wurde (Weißbrod, 2015). Hanselmann (2016) zufolge müsse diese intensive Wahrnehmung so prägend für Kopf und Körper sein, dass sie für immer bleibe (Hanselmann, 2016, S. 3). Deshalb bietet sich zusätzlich zur in Kapitel 4 und 5 erörterten entwicklungspsychologischen eine dezidiert körpersoziologische Perspektive an, da körperspezifische Ansätze besonders im Rahmen des sogenannten *Body turn* seit den 1990er Jahren in den Fokus der Soziologie gerückt wurden. Aufgrund dessen sollen in den nachfolgenden Abschnitten konstitutive Aspekte des *Body turn* vorgestellt werden, um anschließend, aufbauend auf Pierre Bourdieus Habitus-Theorie, die Untersuchung der Körperformung und der Leiberfahrung von Tänzern, insbesondere im Hinblick auf das Karriereende, fruchtbar zu machen. Hierbei ist die Klärung des Begriffs „Habitus“ unumgänglich.

6.1 Zu Bourdieus Konzept des Habitus

Bourdieu konzipiert sein Habitusmodell so, dass es Körperlichkeit, inkorporierte Praktiken, Gesten und Mimik einschließt (Barlösius, 2012, S. 195).

Je nach sozialer Stellung werden unterschiedliche Formen körperlicher Betätigung praktiziert, zugleich weichen der aufgebrauchte Aufwand und die zeitliche Intensität erheblich voneinander ab. Kinder und Jugendliche passen sich ihren elterlichen Vorbildern an. Zugleich wird deutlich, dass Kinder bzw. Jugendliche mit einem ausgeprägten ‚physischen Kapital‘ bemüht sind, dieses in den Sport- und Bewegungsmarkt einzubringen und dadurch Zugang zu einem anderen sozialen bzw. zu mehr ökonomischem Kapital zu bekommen (Bourdieu, 1987, S. 106). Der Habitus ist vorbestimmt, kann jedoch über Selbstwirksamkeitserfahrung modifiziert werden.

Der Körper erzählt demzufolge unbewusst eine Geschichte, denn: „Der Habitus ist gleichzeitig die Grundlage bewusster Handlungen und dem Bewusstsein entzogen“ (Fröhlich & Rehbein, 2009, S. 111). Der Habitus kann zudem ebenso unbewusst und willkürlich verändert werden. Bourdieu geht sogar so weit, dass er den Habitus als ein hervorgebrachtes Werk bezeichnet:

Die für einen spezifischen Typus von Umgebung konstitutiven Strukturen ... die empirisch unter der Form von mit einer sozial strukturierten Umgebung verbundenen Regelmäßigkeiten gefasst werden können, erzeugen Habitusformen, d. h. Systeme dauerhafter Dispositionen, strukturierte Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken (Bourdieu et al., 1976, S. 164f).

Nicht nur eine einzelne, sondern mehrere Dispositionen in einem System konstituieren für Bourdieu den Habitus. Diese Dispositionen werden in der Praxis zwar erworben, können sich jedoch ebenso weiterentwickeln, sodass sie sich anpassen und transformiert werden. Der Habitus lässt sich dabei als eine Art Motor beschreiben, der allerdings nicht zwingend einem Schema einzelner Bewegungsabläufe, Handlungen, Sätze oder Gedanken gleichkommt (Fröhlich & Rehbein, 2009, S. 112). Ausgehend von dieser Annahme legt Bourdieu den Habitus als eine Art und Weise des Handelns fest. „[W]enn man Dispositionen erwirbt, eignet man sich damit weniger die einzelne Handlung als ein Muster an, das auf andere Situationen übertragen und variiert werden kann“ (Fröhlich & Rehbein, 2009, S. 112). Somit wird ein eigener Stil entwickelt, der

die Ausübung und Übertragung aller Handlungen charakterisiert – der Kern des Habitus. Gebauer (2017, S. 28) bezeichnet diesen als die jeweilige Struktur einer Person und betont, diese stelle für Bourdieu eine Art „innere Steuerungsinstanz des kulturellen Handelns“ (Gebauer, 2017, S. 29) dar. Ausgehend von der Annahme des Habitus als innere Regulierung ist die Theorie des Körperschemas wichtig, das vom Gedächtnis des Körpers in der Bewegung handelt, sodass die Orientierung am eigenen Körper näher beschrieben werden kann (Klepacki & Liebau, 2008, S. 30). Diese befasst sich mit der Verortung von Empfindungen am sowie im Körper selbst, „d. h. wenn es mir irgendwo weh tut, kann ich die Stelle bestimmen, von der der Schmerz ausgeht“ (Klepacki & Liebau, 2008, S. 30). Eine solche Empfindung bietet erst die Grundlage dafür, dass Menschen Erfahrungen überhaupt auf ihren Körper beziehen können. Schilder begreift dieses Körperschema als „Einheit von Perzeption, also von visuellen und taktilen Eindrücken, die ich wahrnehme, und Handlungen, Aktionen, mithin Bewegungen des Körpers“ (Klepacki & Liebau, 2008, S. 30).

Gugutzer hingegen sieht den Habitus in Form einer „strukturierte[n] Struktur“ (Gugutzer, 2015b, S. 75) als Resultat sozioökonomischer Daseinsbedingungen. Diese dienen als Basis für die Entwicklung von gruppenspezifischen und individuellen Dispositionen. Darüber hinaus existiert der Habitus ebenso als strukturierende Form, de facto als „Erzeugungsmodus“ (Gugutzer, 2015b, S. 75), der feldspezifische Praxisformen entwickelt (Gugutzer, 2015b, S. 75). Einen anderen Ansatzpunkt für die körperbasierte Theorie des Sozialen liefert das Verständnis des Habitus als eine praxisstrukturierte Struktur, wobei explizit auf Bourdieus Hinweis des handelnden Körpers aufmerksam zu machen ist (Bourdieu & Schwibs, 1987, S. 122). Auch in der aktuellen Dissertation von Verena Hellfritsch (2016) wurde der Begriff programmatisch in den Titel bzw. Untertitel aufgenommen. Darin betont sie, dass der Habitus umfassend die Einschreibung der Gesellschaft ins Individuum darstellt, „wobei dem Körper eine zentrale Rolle für diesen Prozess zukommt, denn er ist das Medium“ (Hellfritsch, 2016, S. 30).

Bourdies Konzept des Habitus als soziale Struktur setzt dabei genau am Körper an (Gugutzer, 2006, S. 26), indem er der Frage nach der Verkörperung sozialer Akteure zur Stabilisierung sozialer Ordnung nachgeht. Konsequenterweise steht im Zentrum seiner Theorie „der Körper als Speicher sozialer (Ungleichheits-)Strukturen sowie die Verkörperung dieser Strukturverhältnisse“ (Gugutzer, 2006, S. 26). Die These der

Speicherung sozialer Erfahrungen im Körper erklärt er beispielhaft mithilfe der Ernährung (Bourdieu et al., 1993, S. 126f): Der Geschmack für bestimmte Speisen und Getränke hänge demnach sowohl vom Körperbild, das in einer bestimmten sozialen Klasse herrsche, als auch von der Vorstellung der Folgen einer bestimmten Nahrung in Bezug auf Kraft, Schönheit und Gesundheit des Körpers ab. Mitglieder verschiedener Klassen haben demnach ebenso unterschiedliche Kriterien zur Beurteilung dieser Wirkungen. Bourdieu & Schwibs (1987) schlagen hinsichtlich der Folgen klassenspezifische Rangstufen vor. Untere Klassen, die mehr Wert auf Kraft, weniger hingegen auf die Schönheit und das Aussehen eines männlichen Körpers legen, bevorzugen billige und nahrhafte Produkte, wohingegen Klassen mit höherem Rang gesundheitsfördernde und leichte Erzeugnisse wählen:

Der Geschmack: Als naturgewordene, d. h. inkorporierte Kultur, Körper gewordene Klasse, trägt er bei zur Erstellung des ‚Klassenkörpers‘; als inkorporiertes, jedwede Form der Inkorporation bestimmtes Klassifikationsprinzip wählt er aus und modifiziert, was der Körper physiologisch wie psychologisch aufnimmt, verdaut und assimiliert, woraus folgt, dass der Körper die unwiderlegbarste Objektivierung des Klassengeschmacks darstellt, diesen vielfältig zum Ausdruck bringt (Bourdieu & Schwibs, 1987, S. 307).

Dieser durch den Körper ausgedrückte Klassengeschmack, der im obigen Zitat angesprochen wurde, zeigt sich zunächst in Körperdimensionen wie Umfang, Größe oder Gewicht sowie in Körperformen³² und in einem sichtbaren Muskelaufbau. Daraus lässt sich, Bourdieu zufolge, ein bestimmtes Verhältnis zum Körper ablesen. Dementsprechend integriert der Habitusbegriff ebenso körperliche und leibliche Aspekte:

[E]ine ganz bestimmte, die tiefsitzenden Dispositionen und Einstellungen des Habitus offenbarende Weise, mit dem Körper umzugehen, ihn zu pflegen und zu ernähren. In der Tat erweist sich über kulinarische Vorlieben ... und ... über den Gebrauch des Körpers im Arbeitsprozess wie in der Freizeit die klassenspezifische Verteilung der körperlichen Eigenschaften (Bourdieu & Schwibs, 1987, S. 307).

³² Siehe hierfür ebenso Tabelle 4 in Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit.

Laut Bourdieu liefert der Körper folglich Anzeichen für die aktuelle soziale Position und die soziale Laufbahn eines Subjekts. Darüber hinaus betont er, dass Unterschiede im Körperbau durch Abweichungen in der Körperhaltung bzw. im Auftreten und Verhalten Verstärkung erfahren. In diesen Differenzen, die durch den Körper produziert werden, kommt das Verhältnis „zur sozialen Welt zum Ausdruck“ (Bourdieu & Schwibs, 1987, S. 309). Der Körper wird, Bourdieu zufolge, schließlich als Träger und Produzent von Zeichen verstanden (Bourdieu & Schwibs, 1987, S. 310). Der Habitus verweise dabei als körperliches Konzept auf die sichtbare Verkörperung der Lebensgeschichte einer Person, beispielsweise wie sich ihr Handeln situativ in ihrem Alltag, auf das leibliche Wissen, an den sozialen Spürsinn oder, um es mit den Worten Bourdieus zu sagen, an den „praktischen Sinn“ (Bourdieu, 1987, S. 127) anpasst. Der Körper wird letztlich zu einem ‚Markenartikel‘, der gerne in den Medien verwendet wird, z. B. in der Werbung von bestimmten Produkten.³³ Bourdieu verweist in seiner Theorie der Körpersoziologie ebenso auf die Struktur des sozialen Raums (Bourdieu & Schwibs, 1987, S. 310f).

Die gesellschaftliche Vorstellung des eigenen Körpers, die bei jedem Individuum von Anbeginn in dessen sich entwickelndes subjektives Bild vom je eigenen Körper und der je eigenen körperlichen Hexis konstitutiv eingeht, wird demzufolge durch die Anwendung eines sozialen Klassifikationssystems erreicht, dessen Prinzip sich in nichts von dem der gesellschaftlichen Produkte unterscheidet, auf die es angewendet wird (Bourdieu & Schwibs, 1987, S. 311f).

Jeder Tänzer besitzt eine Individualität aufgrund seiner Herkunft, seiner Lerngeschichte und seiner Umgebung, in der er aufgewachsen ist (Gebauer, 2017, S. 28). Seine Erfahrungen der Welt sind körperlich im Tänzer verankert. So sind beispielsweise inkorporierte Strukturen der Ballettwelt in der Wahrnehmung des Tänzers wiederzuerkennen und werden dementsprechend organisiert sowie bewertet, um für zukünftige Handlungen als Dispositionen, innere Einstellungen und Vorlieben verwendet zu werden.³⁴

³³ Beispielsweise gab im Jahr 2016 die Schuhfirma xyz bekannt, eine neue Partnerschaft mit dem *New York City Ballett* (NYCB) eingegangen zu sein Neuber (2016, o. S.).

³⁴ Dies lässt sich möglicherweise als Begründung für die Tatsache anführen, dass Tänzer häufig nach der Beendigung ihrer Karriere im Tanzbereich bleiben bzw. oft bleiben wollen. Vielmals verleiht ihnen dieses Umfeld Sicherheit und Geborgenheit (siehe dazu Kap. 5 und 10).

„Habitus ist beides zugleich: Das Eigene des Subjekts und ein soziales Vermögen. In jedem sozialen Handeln finden sich subjektive Anteile, die als inkorporierte Strukturen von den Existenzbedingungen geprägt sind, unter denen Subjekte ihren Habitus erworben haben“ (Gebauer, 2017, S. 28).

Subjekt und soziales Vermögen greifen ineinander ein, sind jedoch nicht kausal miteinander verbunden. Entscheidend hierfür ist der Körper. Dieser hat zwei Seiten: Einerseits kann der Körper „nach außen auf die Welt“ (Gebauer, 2017, S. 28) wirken, andererseits sich jedoch „nach innen auf das Subjekt“ (Gebauer, 2017, S. 28) richten. (Bourdieu, 2001) erklärt, dass die Beziehung zwischen Körper und Welt aus der biologischen Eigenschaft des Menschen entsteht und der Mensch im Allgemeinen der Welt gegenüber offen ist. Folglich ist die Beziehung der Welt ausgesetzt und von dieser formbar (Bourdieu, 2001, S. 172). Der Körper allerdings, so Gebauer, ist und bleibt einheitlich, sodass dieser „immer der *eine* Körper [ist], der von außen behandelt, als Objekt wahrgenommen und dabei vom Subjekt gleichzeitig erfahren und gefühlt wird“ (Gebauer, 2017, S. 28). Bourdieu betont in diesem Kontext jedoch, der Körper sei in der Welt so enthalten, wie dieser selbst die Welt erfasst (Bourdieu, 2001, S. 167).

Folglich zeigt sich, dass der Habitus-Begriff zahlreiche Aspekte umfasst, die sich nicht nur auf das äußere Erscheinungsbild des Körpers beziehen, sondern ebenso das Innenleben einer Person berücksichtigen. Eine umfassende Begriffserklärung des Habitus nach Bourdieu verlangt dementsprechend die Einbeziehung unterschiedlichster Eigenschaften.

Der Habitus ist im Allgemeinen mit einer erworbenen ethischen Einstellung gleichzusetzen, die das Innere und Äußere eines Menschen abbildet. Als Prinzip des Handelns veranschaulicht der Habitus einer Person mehrere Dispositionen, sodass die Art und Weise des Handelns zu einem eigenen Stil des Individuums führt. Der Habitus, der dem Körper innewohnt, gilt indes als innere Steuerungsinstanz von kulturellem Handeln, weshalb dieser ebenso als Resultat von Daseinsbedingungen angesehen wird. Überspitzt gesagt, findet im Körper des Individuums eine Einschreibung der Gesellschaft statt. Zudem kommt, dass in der Verkörperung der Lebensgeschichte sichtbar wird. Der Habitusbegriff integriert schließlich körperliche und leibliche Aspekte, sodass das Eigene des Subjekts sowie ein soziales Vermögen entscheidend sind. Die Beziehung zwischen Körper und Welt, welche der Welt ausgesetzt ist, bietet für Bourdieu letztlich die Grundlage des Habitus (Bourdieu, 1985).

6.2 Der Body Turn

Die Soziologie des Körpers ist ein junges Teilgebiet der Soziologie. Durch Vorläufer wie Norbert Elias und Marcel Mauss lassen sich in den 1930er Jahren erste Anfänge erkennen. Der eigentliche Beginn erfolgte jedoch erst in den 1970er Jahren (Gugutzer, 2015b, S. 9).

Mit der Entdeckung des menschlichen Körpers für die soziologische Forschung setzt der *Body turn* ein. In zahlreichen Klassikern der Soziologie (Elias, 1989; Mauss, 1989; Simmel, 1992) finden sich schon vor Bourdieu dementsprechend Hinweise, die dem Körper den Rang eines Forschungsgegenstandes zuweisen:

Was immer wir mit unserem Körper tun, wie wir mit ihm umgehen, wie wir ihn einsetzen, welche Einstellung wir zu ihm haben, wie wir ihn bewerten, empfinden und welche Bedeutung wir dem Körper zuschreiben, all das ist geprägt von der Gesellschaft und der Kultur, in der wir leben (Gugutzer, 2015b, S. 7).

Die Notwendigkeit darüber zu forschen, wurde allerdings erst in den 1960er Jahren erkannt (Gugutzer, 2015b). Im Laufe der 1970er hatte die Soziologie des Körpers schließlich eine erste Konjunktur (Gugutzer, 2015b, S. 9). Der eigentliche Durchbruch vollzog sich jedoch erst in den 1980er Jahren, bis die Soziologie des Körpers in den 1990er Jahren letztlich richtig zur Geltung kam. Dieser Fortschritt ließ sich allerdings überwiegend im angloamerikanischen Wissenschaftsraum beobachten. Mit der Etablierung der Fachzeitschrift *Body & Society* wurde die allgemeine Relevanz des Themas schließlich weithin sichtbar (Gugutzer, 2015b).³⁵

In der Soziologie ist unter anderem durch Gugutzer (2015b) die Rede von einem *Body turn*, weshalb dem Körper in der Postmoderne immer mehr Bedeutung beigemessen wird. Dabei wird dieser als Produkt und als Produzent der Gesellschaft angesehen und stellt zugleich eine Art Fixpunkt für den Einzelnen dar, um die eigene Identität auszubilden. In einer Zeit, in der nichts mehr sicher wäre, so der Ansatz, kann man sich zumindest im individuellen Körper wiederfinden. In der *Motologie*³⁶ wird dabei nicht nur

³⁵ Eine ausführliche Übersicht hierzu bietet zudem Gugutzer (2015b).

³⁶ *Motologie* ist die Lehre vom Zusammenhang zwischen Bewegung und Psyche. Sie entstand aus der Psychomotorik, in der die menschliche Motorik als Funktionseinheit von Wahrnehmen, Erleben, Denken und Handeln betrachtet wird Amft und Seewald (1996).

von einem anfassbaren Körper gesprochen, dessen Abgrenzungen von der Umwelt klar durch die Haut definiert sind, sondern ebenso von einem phänomenologischen Leib, welcher dem Körper „innewohnt“ (Gugutzer, 2015b, S. 54), aber nicht an dessen Begrenzungen gebunden ist.³⁷

In den bisherigen Arbeiten zur Soziologie des Körpers existieren insgesamt vier unterschiedliche Perspektiven, welche für die soziale Ordnungsbildung sowie für die vorliegende Arbeit relevant sind (Meuser, 2002, S. 8). Die erste Perspektive betrifft die erlernten Körpertechniken, die den Körper als Ausdrucksinstrument in Interaktion einsetzbar machen. Hier kann sofort ein Vergleich zu einem Balletttänzer gezogen werden, da dieser seinen Körper als Instrument für den Ausdruck in der Gesellschaft und für sich selbst nutzt (Bourdieu, 2001, S. 209). Der zweite Ansatz befasst sich mit der Körpergestaltung in Form von auf individuelle Körperarbeit bezogene Erwartungsnormen (Meuser, 2002, S. 8). Es wird davon ausgegangen, dass der Tänzer kontinuierlich versucht, seinen Körper an die Normen der Ballettwelt anzupassen. Die dritte Perspektive betrachtet die Körpereinschreibungen als unregelmäßige Körperformung im Lebensverlauf. Der Körper beschreibe, was er in seinem Werdegang erlebt und gefühlt habe. Diese Sichtweise ist eindeutig auch auf Tänzer übertragbar (Bourdieu, 2001, S. 165ff).³⁸ Die vierte und letzte Perspektive konzentriert sich auf Körperzeichen als symbolischen Code, der am Körper abgelesen und zur Deutung der Situation genutzt werden kann. Hierbei fungiert der Tänzer erneut als Körper. Strecker betont:

In jedem Körper lauert nun potenziell der Todfeind. Wir können ihn nicht hören, nicht schmecken, nicht riechen. Aber wir wissen: Er ist da. Mit einem Hauch kann er in uns dringen. Ja, er kann längst in uns sein, ohne dass wir es spüren ... So ist der Körper des anderen nun übermächtig präsent – und wird zugleich annulliert. Denn kaum verlässt man sein Zuhause, schaltet der Kopf in den Kontrollmodus (Strecker, 2020, S. 31).

³⁷ Im Mittelalter hatte die soziale Bedeutung des Körpers einen hohen Stellenwert: So wurden „körperliche Bedürfnisse, Emotionen und Aggressionen sehr viel stärker ausgelebt als heute“ Cachay und Thiel (2000, S. 50); Elias (1989). Die körperliche Ausdrucksform entsprach häufig der Kommunikation. Auch Tänze hatten im Mittelalter einen hohen Ausdruck von Körperlichkeit Cachay und Thiel (2000, S. 53).

³⁸ Interessant dürfte in diesem Zusammenhang ebenso der Artikel „Die Einschreibung der Gesellschaft in den Körper als Ausdruck sozialer Ungleichheit“ von Christian Steuerwald sein. Dieser spricht von dem Körper als „kulturelles Artefakt“ Steuerwald (2010, 15ff) und geht davon aus, dieser verändere sich in Abhängigkeit von der jeweiligen Gesellschaft Steuerwald (2010).

Im Allgemeinen zeigt sich, dass der menschliche Körper vorwiegend in der Ballettwelt als Objekt gesellschaftlicher Strukturen, Hierarchien und Rangordnungen angesehen wird und dass diese nicht selten das Leben nach dem professionellen Tanz beeinflussen können.³⁹ Der einzelne Tänzer erlebt sich nicht nur als jemand, der mit seinem Körper identisch ist, sondern kann zugleich im Rahmen sozialer und kultureller Normen und Werte über seinen Körper verfügen. Den Überlegungen Heinemanns (2007) zufolge wird der menschliche Körper nicht lediglich als individuelles, sondern zugleich als soziales Gebilde verstanden. Er ist ein Objekt sozialer Formung und folglich ebenso eine Verkörperung sozialer Kräfte. Dementsprechend zählen die Techniken des Körpers laut Heinemann (2007) zusätzlich zur Art und Weise, wie traditionsgemäß in einer Gesellschaft Bewegungsabläufe vollzogen werden. Dies trifft auch für Tänzer im Allgemeinen und ihre expressiven Körperbewegungen zu, d. h. die Körperhaltung, über die Balletttänzer verfügen sowie die Gestik und Mimik, die als symbolische Ausdrucksform der Selbstdarstellung und der ‚nicht-verbale‘ Kommunikation dient. Zudem ist in diesem Kontext die Rede von der Vorstellung des eigenen Körpers, welche möglicherweise einer personalen und sozialen Identität gerecht werden kann (Heinemann, 2007). Ein solches Verständnis, das den menschlichen Körper als soziales Gebilde begreift, unterliegt zugleich jedoch möglichen Veränderungen.

Foucault, Elias und Bourdieu greifen die einzelnen Bereiche auf und gliedern diese in zwei Überkategorien: einerseits den Körper als Produkt und andererseits den Körper als Produzent der Gesellschaft. Darüber hinaus gelangen Michel Foucault und Norbert Elias zu der Erkenntnis, der Körper sei nicht nur Produkt der Gesellschaft, sondern ebenso Produkt soziohistorischer Entwicklungen (Gugutzer, 2015b, S. 70).⁴⁰ Aktuell sei in diesem Kontext laut dem Körpersoziologen Gugutzer auf die Corona-Krise als Körperkrise zu verweisen (Strecker, 2020). Der Körper werde in dieser Krise demzufolge zum Verhandlungsschauplatz von Politik und Wissenschaft.

Bourdieu betont diesbezüglich, mit dem Körper lerne der Mensch, sodass der Tanz aufgrund des täglichen Trainings und der Disziplinierung in der Tanzwelt keine präsoziale Praxis, sondern vielmehr an soziale und kulturelle Dimensionen gebunden sei –

³⁹ Professionelle Bühnentänzer sind Hochleistungssportler in der darstellenden Kunst. Die Anforderungen an die körperliche Leistungsfähigkeit sowie das ästhetische Idealbild in Training, Proben und Vorstellungen sind in diesem Beruf maximal Wanke und Groneberg (2012).

⁴⁰ Im Unterschied zu Elias und Foucault, die sich mit dem Wandel der soziokulturellen Prägung des Körpers beschäftigten, fokussierte sich Bourdieu auf klassenspezifische Körper im 20. Jahrhundert.

also deren Resultat (Haller, 2013). Des Weiteren verweist er auf die soziale Ordnung, welche sich dem Körper über Konfrontation einprägt (Haller, 2013, S. 111). Deshalb solle sich der Soziologe dem „Feuer der Aktion“ (Wacquant, 2016, S. 70) unmittelbar vor Ort aussetzen, wie der Bourdieu-Schüler Loic Wacquant fordert. Er schreibt dem Habitus zudem die Fokussierung auf das menschliche Denkvermögen zu:

Habitus puts at the heart of social analysis the genetic mode of thinking as it directs us to excavate the implicit cognitive, conative and emotive constructs through which persons navigate social space and animate their lived world (Wacquant, 2016, S. 70).

Darüber hinaus vertritt Wacquant die Auffassung, man solle als Soziologe am eigenen Leib erfahren, wie sich eine soziale Identität, für welche Bourdieu den Begriff Habitus eingeführt hat, in den Körper einschreibt. Er selbst durchlebte eine professionelle Sportlerkarriere als Boxer, sodass ihm die mühselige Disziplinierung des Körpers mithilfe ständiger Wiederholungen und das Aushalten von Schmerzen stets bekannt ist. Eine solch strikte Lebensweise und die dazu angepasste Ernährung stellte für Wacquant eine neue Körpererfahrung dar. Wenngleich er seinen Körper der harten Disziplin eines Boxers unterwarf und tatsächlich Boxer wurde, blieben die sozialen Barrieren zu diesem Milieu erhalten. Für Tänzer stellt sich aus umgekehrter Perspektive die Frage, ob sie nach dem Karriereende ihre körperliche Identität ablegen können. Diese Frage wird in Kap. 8 und 9 im Kontext des Habitus näher diskutiert.

Insgesamt lässt sich eine Vergleichbarkeit zwischen der Boxwelt und der Tanzwelt feststellen. Ähnlich wie die Boxer (Wacquant, 2003) sind Balletttänzer ‚Körper‘ – sie haben nicht einfach einen Körper, sondern sind dieser selbst. Ein Teil des Körpers beim Boxer wie auch beim Balletttänzer prägt sehr stark die sozialen Strukturen, in denen sie sich bewegen sowie umgekehrt (Wainwright & Turner, 2006, S. 247).

Zusammenfassend resultierte aus dem Bestreben einer Systematisierung der Soziologie des Körpers die Aufteilung in den Körper als Produkt sowie den Körper als Produzent der Gesellschaft. Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Körper ausschließlich *nur* als Produkt oder *nur* als Produzent angesehen und erforscht wird, sondern, dass ein dialektisches Verhältnis vorliegt, weil er „*zugleich* Produkt und Produzent gesellschaftlicher Ordnung ist“ (Gugutzer, 2015b, S. 54).

6.3 Der Körper als Produkt der Gesellschaft

Die Kernaussage der Körpersoziologie umfasst die Einwirkungen der Gesellschaft auf den menschlichen Körper. Wie bereits erwähnt, wird dieser in der Körpersoziologie als Objekt gesellschaftlicher Strukturen angesehen. Das Leben eines Tänzers wird nicht nur vor bzw. während der professionellen Tanzkarriere durch Machtstrukturen bestimmt, sondern ebenso danach, weshalb von der *Körperperformance* die Rede ist.

Zu den Klassikern der Perspektive der Körperperformance zählen Elias, Foucault und Bourdieu, wobei ihre jeweiligen Ansichten zu diesem Aspekt differieren. Bourdieu betont, körperliche Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie Vorlieben und Geschmäcker seien Resultate der sozialen Herkunftsklasse (Gugutzer, 2006, S. 14). So verweist ebenso Elias (Elias, 1989) auf die wertende Besetzung situativ relevanter Körperzeichen im Zivilisationsprozess. In der heutigen Zeit zeigt sich eine Körperperformance außerdem in den Bereichen der Reproduktionstechnologie, Schönheitschirurgie bzw. im gentechnologischen Doping.

Um einen systematischen Einblick in die Dimensionen und Fragestellungen der Soziologie des Körpers erlangen zu können, ist die Gliederung Gugutzers (2006) in acht Bereiche unumgänglich. Zur Einordnung dieses Ansatzes in der vorliegenden Arbeit sind die acht Kategorien im Folgenden aufgelistet:

Körper Routinen – Körperperformance – Körpereigensinn – Körperumwelt – Leiberfahrung – Körperrepräsentation – Körperinszenierung – Körperdiskurs

Im Gegensatz zur Körperperformance spielen in der Dimension des *Körperdiskurses* der Körper und seine Materialität eine geringere Rolle. Im Körperdiskurs stehen vielmehr Diskurse im Vordergrund, welche den Körper hervorbringen. Es gebe Vorstellungen eines normalen bzw. wünschenswerten Körpers. Besonders Foucault und Butler befassten sich näher mit den theoretischen Analysen des Körperdiskurses. Beispielsweise gelang es Butler in ihren Studien (1991, 1997), herauszufinden, dass Menschen, die einer bestimmten Norm nicht entsprechen, diskriminiert und ausgegrenzt werden. Diese Theorien schärfen insgesamt den Blick für soziale Machtverhältnisse, soziale Ungleichheit und Diskriminierung. Gerade in Bezug auf die Ballettwelt ist eine zunehmende Differenzierung und Professionalisierung von Konstrukteuren idealer bzw. ästhetischer Körperbilder zu beobachten. Der Tänzer strebt Perfektion an, weshalb der

Körper mehr und mehr leisten muss. Nach Hahn & Meuser (2002) werde sogar die Profession derjenigen stärker, welche die Körperform bis zum Wunschbild bearbeiten.⁴¹

Als nächste Dimension ist die *Körperumwelt* in Betracht zu ziehen. Hier erscheint der Körper als Produkt der Umwelt sozialer Systeme. Der Körper wird schließlich zum Gegenstand von Kommunikation – ebendieser Kommunikation, welche verschiedenste Ziele verfolgt, kommt je nach Situation eine unterschiedliche Wertung zu. Laut Bette (1989) verlange es eine Sondersprache, womit der Körper übersetzt werden könne (Bette, 1989, S. 50). Der Körper erlangt folglich erst dann eine soziale Bedeutung, wenn er im Subsystem also von der Tanzwelt spezifisch kommuniziert wird.

Die *Körperrepräsentation* bezieht sich auf die Verkörperung in der Gesellschaft. Der menschliche Körper ist Träger von Zeichen und Zuschreibungen, die „auf die soziale Herkunft, auf soziale Zugehörigkeiten und Machtverhältnisse verweisen“ (Gugutzer, 2006, S. 15). Der Körper sei demnach als symbolische Demonstration gesellschaftlicher Strukturen anzusehen. Bourdieus Habitus-Theorie befasst sich mit diesem Aspekt genauer (Bourdieu et al., 1976; Bourdieu & Schwibs, 1987). Körperliches Verhalten und Erscheinungsweisen deuten als Zeichenträger auf personale und soziale Identitäten. Mit Zunahme der sozialen Kontrolle steige ebenso die Kontrolle über Ausdrucksweisen in einer jeweiligen Situation. So sei besonders an dieser Stelle auf die Ballettwelt hingewiesen, die starken, körperlichen Zwängen, de facto sozialen Kontrollen, unterliegt, welche von Tänzern bewältigt und repräsentiert werden.

Als fünfte Dimension ist der Körper als Ort von *Leiberfahrungen* zu verstehen. Aus dieser Perspektive wird der Körper in Bezug auf die Selbstwahrnehmung betrachtet. Folglich findet in dieser Analysekatgorie eine Perspektivenverschiebung von der Außen- zur Innensicht statt. Es ist die Rede vom „lived body“ (Ghirotto, 2020, S. 61), wobei „body“ mit „Leib“ zu übersetzen ist (Turner, 2002). Diese Dimension analysiert, wie der Körper empfunden wird. Gugutzer verdeutlicht: „Wie wir uns spüren [...] hängt vom kulturspezifischen Körperwissen ab“ (Gugutzer, 2006, S. 16). Dementsprechend

⁴¹ Von Interesse dürfte in diesem Zusammenhang ebenso nachfolgender Zeitungsartikel sein, welcher die harte Arbeit zur Erreichung des Idealbildes verdeutlicht: „Balletttänzer müssen ihr Leben früh auf den Beruf ausrichten. Nur wer als Kind mit dem täglichen Training beginnt, der schafft es, körperlich und mental ... Mitte Ende 30 kann der Körper nicht mehr. Verzicht und Verschleiß erinnern an Fußballprofis“ Novotny (2016, 91f).

sind leibliche Erfahrungen ebenso von kulturspezifischen Körperpraktiken abhängig (Gugutzer, 2006, S. 17).

Insgesamt ist heutzutage die sinnlich-affektive Interaktion für gesellschaftliche Funktionen der Integration von hoher Relevanz. Ein zu beobachtendes Phänomen ist die partielle Erosion der Sozialkategorien ‚Alter‘ und ‚Geschlecht‘, welche Anforderungen an die Körperform zur Folge hat, sodass Körper beispielsweise als ‚jung‘ oder ‚ästhetisch‘ interpretiert werden (Hahn & Meuser, 2002). So vertritt Bette (1989) ebenso die Vorstellung einer aktuellen Körperauf- sowie Körperabwertung.

Folgende Tabelle fasst die einzelnen Analysedimensionen prägnant zusammen. Es sei an dieser Stelle allerdings explizit auf die Aspekte *Körperformung* und *Leiberfahrung* hingewiesen, da sie für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit von größter Bedeutung sind.

Tabelle 4: *Der Körper als Produkt der Gesellschaft* (Gugutzer, 2006, S. 17).

Analytische Dimensionen der Soziologie des Körpers	Körper-formung	Körper-dis-kurs	Körperumwelt	Körper-repräsen-tationen	Leib-erfah-rung
Frage-stellun-gen	Wie wirkt Ge-sellschaft auf den Körper ein?	Wie wird der Körper dis-kursiv her-vorgebracht?	Wie wird der Körper kommu-niziert?	Was symbolisiert der Körper?	Wie wird der Körper ge-spürt?
Forschungs-themen	Der Körper als Objekt von Struktu-ren, Institutio-nen, Techno-logien	Der Körper als Objekt von Wis-sensformen	Der Körper als Thema von sub-systematischen Kommunikatio-nen	Der Körper als Trä-ger von Zeichen und Zuschreibun-gen	Der Körper als Ort von Leiberfahrun-gen

6.4 Der Körper als Produzent von Gesellschaft

Die bereits beschriebenen fünf Dimensionen betrachteten den menschlichen Körper als gesellschaftliches Produkt. Komplementär hierzu lässt sich auf den Ansatz des

Körpers als *Produzent* von Gesellschaft verweisen. Dieses Verständnis umfasst die folgenden drei Dimensionen:

- a) Körperroutinen;
- b) Körperinszenierungen;
- c) Körpereigensinn.

Die Analysedimension *Körperroutine* thematisiert die gewohnheitsmäßigen Handlungen des Körpers, durch welche eine soziale Ordnung hergestellt wird. Der Körper dient hierbei als Medium für Routine- und Gewohnheitshandlungen. Aufgrund der zuvor beschriebenen Widerspiegelung der Gesellschaft in menschlichen Körpern bestätigen diese die verinnerlichten Körperpraktiken und setzen sie fort.

Als Medium zur Selbstdarstellung und Performativität wird der Körper in Untersuchungen hinsichtlich der *Körperinszenierung* betrachtet. Ein solcher Ansatz basiert auf der Annahme, der Mensch versuche mithilfe seiner körperlichen Gestalt, die individuelle Persönlichkeit für seine Mitmenschen wahrnehmbar zu inszenieren.

Der *Körpereigensinn* als Analysekategorie sieht den Körper hingegen als Subjekt von eigensinnigem Handeln an (Gugutzer, 2006, S. 20).

Insgesamt lässt sich dieser erörterte Ansatz als Hinweis auf den *Body turn* konstatieren.

6.5 Körperlichkeit und kritische Lebensereignisse

Anhand der Kapitel 4 und 5 lässt sich erkennen, dass die Frage, ob das Karriereende für Tänzer ein kritisches Lebensereignis darstellt, nicht nur von individuellen Faktoren abhängt, sondern vor allem durch soziale und institutionelle Faktoren beeinflusst wird (vgl. Kap. 4). Wie bereits erwähnt, ist die Beendigung der Tätigkeit für einen Tänzer nicht nur ein Prozess der Neustrukturierung von Identität und Selbstbild, sondern sie hat ebenso die Veränderung von bisher existierenden Netzstrukturen zur Folge, sodass der Tänzer-Habitus für die neue Situation nicht mehr angemessen erscheint.

Solche Grundstrukturen, die das Denken und Handeln eines Menschen prägen, sind nicht angeboren, sondern entstehen aus der Erfahrung heraus. Der Habitus kann folg-

lich modifiziert werden, da der Mensch immer wieder neue Erfahrungen macht. Bourdieu geht allerdings davon aus, dass sich der Kern des Habitus durch prägende Erfahrungen in Kindheit und Jugend, z. B. während der Tänzerausbildung, entwickelt und nicht wesentlich verändert. So betont Filipp (1995) ebenso, dass das Individuum die soziale Umwelt selbst neu arrangiert, ohne dass dieses zu einer Reorganisation des Verhaltenssystems gezwungen ist (Filipp, 1995, S. 9). Jedoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Mensch sich seines eigenen Habitus bis zu einem gewissen Grad bewusst wird und folglich gezielt einige Verhaltensmuster verändern kann (Krais & Gebauer, 2002).

Nach Bourdieu und Wacquant (1996, S. 165f) vollzieht sich eine Veränderung besonders in krisenhaften Situationen, da eine Neuanpassung notwendig wird. Dieser Aspekt ist für Tänzer von großer Relevanz, da sie nach ihrem Karriereende gezwungen sind, sich in einer neuen Rolle einzufinden. Dieses Ereignis muss nicht zwingend negativ wahrgenommen werden, ist allerdings dennoch bestimmt von automatisierten Handlungsmustern des Habitus aus der Tanzwelt.

Die Definition Filipp (1999) in Bezug auf das kritische Lebensereignis besagt, dass sich zwischen Person und Umwelt immerfort das Passungsgefüge verändern und entwickeln kann, sodass deutliche Parallelen zwischen dem kritischen Lebensereignis (Karriereende) und der Soziologie des Körpers (Habitus) erkennbar sind. Filipp und Aymann (2010) sehen Umwelt und Organismus als ein Ganzes (vgl. Kap. 4), das sich immer weiterentwickelt. Die Person – der Tänzer – und seine Umwelt – die Tanzwelt – sind an der Herstellung und dem Erhalt dieses Passungsgefüges beteiligt. Es stellt sich nun die Frage, wie ein Tänzer das Karriereende psychisch, körperlich und sozial bewältigt.

Insgesamt dürfte deutlich geworden sein, dass der Körper für einen Tänzer sein Hauptinstrument ist – sein zentrales Kapital und Arbeitsmittel (Wanke, 2014, S. 15). So verdeutlicht ebenso Loic Wacquant in seinem Buch *Ein Leben für den Ring*, dass der Mensch als sozialer Akteur „in erster Linie ein Wesen aus Fleisch, Blut und Nerven“ (Wacquant, 2003, S. 268) sei, welches durch das Universum hervorgebracht werde. Deshalb fordert er eine stärkere Gewichtung der leiblichen Dimension der Existenz in der Soziologie. Folglich ist gerade im professionellen Tanzbereich die detaillierte Inaugenscheinnahme individueller Karriereverläufe unabdingbar.

Was Menschen über sich erfahren, ist wohl in erster Linie eingebettet in die soziale Umwelt, und zweifellos ist das Selbstsystem primär eine sozial vermittelte Konstruktion. So sind es die ‚signifikant Anderen‘ (z. B. die Eltern), die uns den Spiegel vorhalten, in dem wir uns selbst sehen können (Filipp & Ferring, 2002, S. 194).

IV Empirische Untersuchung

7 Konzeption der Untersuchung – Qualitative Forschungsmethode

Basierend auf dem theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit soll in diesem Kapitel näher auf die ausgewählte Untersuchungsmethode eingegangen werden. Um die in den vorangegangenen Kapiteln getroffenen Aussagen überprüfen zu können, werden nun Fallstudien mit der Unterstützung von Bio-Mappings vorgestellt, mithilfe derer ein Theorie-Praxis-Bezug herausgearbeitet werden soll. Auch der Hinweis auf die Körpersprache ist hier von Relevanz, da Tänzer mit ihrem ganzen Körper ‚sprechen‘ (Thiel et al., 2020, S. 1–4).

Prinzipiell kann eine wissenschaftliche Untersuchung über den Konfrontations- und Bewältigungsprozess eines Menschen bezüglich des kritischen Lebensereignisses ‚Karriereende‘ sowohl quantitativ als auch qualitativ durchgeführt werden. Da sich die quantitative Methode aufgrund des zu geringen Informationsflusses (Klein, 1981) für diese Arbeit nicht eignet, erscheint die qualitative Vorgehensweise deutlich nützlicher, da sie differenziertere Aussagen erlaubt.

In der Sozialforschung dominierten vorwiegend quantitative Forschungsmethoden, die empirisch belegt sind, da sie Kriterien wie Standardisierbarkeit, Quantifizierbarkeit, Repräsentativität sowie eine statistische Auswertungsökonomie aufweisen und sich darum bemühen, den Untersuchungsgegenstand selbst und eben nicht mithilfe des Forschungsprozesses zu verändern

Qualitative Forschung lässt sich nicht darauf reduzieren, dass bestimmte Methoden anstelle anderer Verfahren angewendet werden. Qualitative und quantitative Forschung ist ebenso wenig ein unvereinbarer Gegensatz, der nicht etwa kombiniert werden kann. Die beiden Forschungsfelder dienen auch nicht einer alten und unfruchtbaren Methodendebatte um Grundsatzfragen.⁴² Die qualitative Forschung setzt ein an-

⁴² Siehe „Das Verstehen in der sozialen Arbeit“: die Arbeit an Verstehensverfahren für die Praxis der Sozialen Arbeit ist leider von zwei grundlegenden Zweifeln begleitet. Diese sind die Disziplin und die Profession, die auf sich selbst und ihre mögliche Praxis beziehen. Dies ist zum Einem der Zweifel an der Validität und der Objektivität, mit denen ein Verfahren in der Forschung eingesetzt wird. In diesem Fall ist die Möglichkeit, den Gegenstand durch einen Verstehensvorgang gesichert erfassen zu können

deres Verständnis von Forschung voraus, welches jenseits der Entscheidung zwischen narrativem Interview und Fragebogen liegt. Sie beinhaltet ein Verständnis des Verhältnisses von Gegenstand und Methode (Becker, 1996). Das komplizierte Zusammenspiel von äußeren Einflüssen und der individuellen Reaktion des Einzelnen auf diese Einflüsse ist kaum in Messwerten oder standardisierten Formeln zu erfassen. Im Jahr 2016 gab es bereits Arbeiten, die diesen Zusammenhang verdeutlichen sollten, beispielsweise die Erkenntnis über die Möglichkeit subjekt- und situationsbezogener Aussagen, die zu begründeten Aufgaben einer soziologisch akzentuierten Konzeption von Erkenntnis wäre. Mittlerweile haben sich diese Aussagen schon konkretisiert, wozu der neuste Artikel in diesem Bereich an der Universität Tübingen zählt (Thiel et al., 2020).

Da diese Arbeit sich mit dem Karriereende von professionellen Tänzern, dessen Bewältigung und körpersociologischen Aspekten beschäftigt, hat eine dieser Problemstellungen angemessene Forschungsmethoden qualitativ zu sein, denn:

Dort, wo es darum geht, den Wert einer Untersuchung an ihrem Beitrag zur Aufdeckung (Exploration) eines empirischen Problemfeldes zu bemessen und nicht darum, inwieweit sie die Hypothesen eines von dieser empirischen sozialen Welt abgehobenen, abstrakten Modells testen hilft, erweisen sich qualitative Forschungsmethoden und interpretative Verfahren als angemessener als standardisierte Instrumente und quantitative Forschungsmethoden (Klein, 1981, S. 138).

Trotz ihrer Unterschiedlichkeit weisen qualitative Methoden und Techniken einige übergeordnete Gemeinsamkeiten und Prinzipien auf, die für das Forschungsverständnis kennzeichnend sind:

- Qualitative Forschung ist auf die Lebenswirklichkeit der zu erforschenden Personen ausgerichtet und orientiert sich am Alltagshandeln und Alltagsgeschehen.

nicht immer vorhanden. „Befürchtet wird, dass der Verstehensvorgang, aufgrund seiner Verformung durch sachfremde Interessen und der Komplexität des Verstehensgegenstands, keine wirkliche Erkenntnis über diesen Gegenstand ermöglichen kann“. Die Gültigkeit, Zuverlässigkeit und Objektivität können nicht gewährleistet werden Nauerth (2016, S. 63).

- Sinn und Bedeutung von Handlungen und Äußerungen der untersuchten bzw. erforschten Personen werden immer im Zusammenhang mit dem Kontext interpretiert, in welchem sie entstanden sind. Diese Kontextualität umfasst u. a. gesellschaftliche, kulturelle und soziale Hintergründe.
- Im Vergleich zur quantitativen Sozialforschung nähert sich der Forscher bzw. die Forscherin der jeweiligen Forschungsfrage eher von einer induktiven Perspektive aus. Auf diese Weise wird eine größtmögliche Offenheit gegenüber dem Untersuchungsgegenstand angestrebt.
- Bereits vorhandene Theorien oder Modelle werden im Forschungsprozess berücksichtigt, dominieren jedoch nicht den Forschungsablauf. Im Mittelpunkt der Forschung stehen die Person, ihre subjektive Sichtweise auf die Dinge sowie ihre eigenen Deutungsmuster. Theorien und Hypothesen werden überwiegend induktiv, d. h. erst im Forschungsprozess anhand des qualitativen Materials entwickelt, erweitert sowie überprüft.
- Die jeweilige Erhebungs- und Auswertungsmethode wird dem Forschungsgegenstand angepasst, um auf diese Weise die Offenheit für den Forschungsgegenstand gewährleisten zu können.
- Im Vergleich zur quantitativ ausgerichteten Sozialforschung wird meist nicht an repräsentativen Stichproben geforscht, sondern an Einzelfällen oder Samples (Beispielen) mit geringen Fallzahlen.
- Forschungserkenntnisse werden durch die genaue Betrachtung von Einzelfällen generiert. Aus Einzelfällen können über die fortlaufende Analyse z. B. ‚dichte Beschreibungen‘ im Sinne von *Geertz* entwickelt werden. Ein anderer Ansatz besteht darin, mittels sog. „Theoretical Sampling“ (Glaser & Strauss, 1980, S. 65) qualitative Forschung planvoll als zirkulären oder iterativen Prozess zu gestalten. Darüber hinaus gibt es Verfahren, die eine bestimmte Abfolge von Schritten im Forschungsprozess festlegen (z. B. die qualitative Inhaltsanalyse). Mit ihrem methodisch strengeren Vorgehen tragen sie zur Berücksichtigung wissenschaftlicher Gütekriterien im Forschungsprozess bei.
- Im Vergleich zur quantitativen Forschung kommt wissenschaftlichen Gütekriterien wie Objektivität, Validität und Reliabilität angesichts eines weiteren Forschungsverständnisses ebenso eine andere Bedeutung zu (Lamnek & Krell, 2016).

Ein qualitativer Zugang für die Erlebnisse der Befragten und der damit verbundene Wunsch, die vorhandenen zentralen Widersprüche und Probleme in der früheren wie auch der momentanen Lebenssituation sowohl individuell anzusprechen als auch in ihrem sozialen Rückbezug zu erklären, legt nahe, die Untersuchung der Identitätskonstitution in der tanzspezifischen Lebenswelt im Rahmen der Soziologie des Lebenslaufs anzusiedeln, denn: „Das Ziel einer Soziologie des Lebenslaufs muss es sein, Subjektivität in ihrer Vermittlung mit objektiven Gegebenheiten zu untersuchen“ (Kohli, 1978, S. 24). Hierfür bietet sich die biografische Interviewmethode ‚fokussiertes Tiefeninterview‘ an (siehe Kapitel 7.2.3).

7.1 Zur Methodik der qualitativen Untersuchung

7.1.1 Vorbemerkungen

In den 1970er Jahren erlebte der hermeneutisch-lebensgeschichtliche Forschungsansatz in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften eine Renaissance. Was früher oft quantitativ erfasst wurde, diente nur als Hinweis oder Einstieg, um tiefer liegende Zusammenhänge zu erkennen und zu interpretieren. Dagegen ist das Ziel der qualitativen Sozialforschung, die soziale Wirklichkeit möglichst unverfälscht zu erfassen (Lamnek & Krell, 2016, S. 77). Somit steht die Frage zur Debatte, wie die soziale Wirklichkeit und ihre sozialen Prozesse und Dynamiken von Individuen konstruiert werden können. Ausgehend von der Annahme, dass die soziale Wirklichkeit subjektiv-individuell, aber unter ‚objektivierten‘ gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, also in einem Wechselverhältnis, konstituiert wird, bietet sich ein qualitativer Zugang hinsichtlich der ‚Biografieträger‘ an (Schütze, 1983). Denn im Handeln des Individuums vollzieht sich ein interaktiver und kommunikativer Prozess, der die alltägliche soziale Wirklichkeit zeigt sowie illustriert, wie das Individuum gewisse Bewältigungsstrategien herausarbeitet. Etwas verbal auszudrücken, veranschaulicht ebenso, wie der Mensch in dieser Wirklichkeit handelt und lebt.

7.1.2 Überlegungen zur Wahl der Untersuchungsmethode

Das Vorgehen stützt sich deshalb methodologisch auf leitfadengestützte Interviews, wie sie bereits beispielsweise in Bombosch (2009) Anwendung finden. Dieser Ansatz wird um das biografische Mapping ergänzt, da hierin intensiver auf die Subjektivität und die Entwicklung von Persönlichkeitsdimensionen sowie der Ressourcen und Fähigkeiten der Probanden für die Problembewältigung eingegangen werden kann. Aufgrund der beabsichtigten Interpretationstiefe durch den zu erwartenden großen Materialumfang konnten allerdings nur wenige Berufsbiografien von Tänzern untersucht werden. Vorteilhaft dürfte bei dieser Methode jedoch eine größere Informationsdichte sein.

Es soll den Probanden mittels fokussierter Tiefeninterviews möglichst viel Raum für offene Antworten und individuelle Sichtweisen gelassen werden, um eine ebenso differenzierte breite wie tiefe Erschließung des Themas zu ermöglichen. Mit Hilfe von fokussierten Tiefeninterviews in Kombination mit biografischen Mappings wird das Material schließlich ausgewertet. In diesem Kontext wird von einer sogenannten neu erprobten Körpersprachen-Analyse (Body Talk Aloud) Gebrauch gemacht, welche während des Interviews sowie für die Dauer des Ausfüllens des Bio-Mappings Anwendung findet (Thiel et al., 2020). Dieses Vorgehen wird ebenso in der Tanzwissenschaft von Wehren (2020) unterstützt: „Oral History im Tanz ist produktiv, konstruktiv und komplex, gerade weil sie autobiografisch ist“ (Wehren, 2020, S. 28).

7.1.3 Zur Methode des fokussierten Tiefeninterviews

Das zentrale Anliegen dieser Arbeit ist sehr umfangreich sowie komplex und bedarf deshalb gezielter Einschränkungen. Eine geeignete Methode für die Untersuchung der gewählten Fragestellung bietet das *fokussierte Tiefeninterview*, bei welchem das Gesprächsthema durch spezifische inhaltliche Felder eingegrenzt wird. Das Interview im Allgemeinen gilt in allen empirischen Sozialwissenschaften als eine der wichtigsten Techniken der Datengewinnung und ist „ein planmäßiges Vorgehen mit wissenschaftlicher Zielsetzung, bei dem die Versuchsperson durch eine Reihe gezielter Fragen oder mitgeteilter Stimuli zu verbalen Informationen veranlasst werden soll“ (Scheuch, 1973, S. 220f).

In einem fokussierten Interview werden die subjektiven Deutungen und Betroffenheiten des Befragten im Hinblick auf einen bestimmten Untersuchungsgegenstand, das ‚fokussierte Objekt‘, wie z. B. ein bestimmtes Thema, intensiv erkundet (Röthig, 1992, S. 221). Im Rahmen dieser ‚fokussierenden‘ Aspekte sind ebenso tiefere Deutungen möglich (Hopf, 1978; Horn et al., 1984, 73f; Lamnek & Krell, 2016, S. 709). Bei Lamnek & Krell (2016) ist das *focussed interview* eine Kombination aus verdeckter Beobachtung und qualitativem Interview. Es geht dabei um die „Falsifikation von deduktiv gewonnenen Hypothesen, die der Forscher vorab entwickelt hat“ (Lamnek & Krell, 2016, S. 709).

Mit dem fokussierten Interview ist zunächst der äußere Rahmen des Gesprächs abgesteckt. Über die interne sprachliche Gestaltung des Interviews ist damit jedoch noch nichts gesagt. Diese Interview-Form ist gerade deswegen geeignet, da noch eine gewisse Offenheit zwischen Befragtem und dem Interviewer entstehen kann. Eine absolute Offenheit des Interviews kann jedoch zu einem zentralen methodologischen und forschungspraktischen Problem führen. Wenn beispielsweise die Chance zur Differenzierung nicht angeboten wird, ergibt sich daraus lediglich ein „leeres Sprechen“ (Bude, 1985, S. 333). Durch dieses leere Sprechen sind bestimmte Probleme nicht aktiv aufgreifbar sowie ebenso wenig vertiefend diskutierbar. Dies stellen auch Horn (1984) fest:

So gesehen ermöglicht das ‚offene Interview‘ wirklich eine weitgehende Subjektivierung der Darlegungen des Beforschten. Allerdings ist die ‚Offenheit‘ in mehreren Hinsichten problematisch und als solche für ein spezifisches tiefenhermeneutisches Vorgehen sozialwissenschaftlicher Empirie zu diffus (Horn et al., 1984, S. 73).

Eine gewisse Offenheit sorgt einerseits für Offenheit, andererseits wird jedoch die Vergleichbarkeit zwischen den Probandenäußerungen gewährleistet. Unter diesem Aspekt scheint also eine ‚gewisse‘ Offenheit des fokussierten Interviews im Vergleich zu einer ‚absoluten‘ Offenheit für die in dieser Arbeit behandelten Forschungsfrage das richtige Mittel zu sein.

7.1.4 Zur Methode des biografischen Mappings

Teilstandardisierte Interviews können als teilstrukturiert, semistrukturiert oder auch leitfadensorientiert bezeichnet werden (Flick, 1995, S. 177). Für diese Dissertation ist in Bezug auf die Fragestellung die Arbeit mit den fokussierten Interviews relevant.

Das Leitfadeninterview als ein in den Sozialwissenschaften weit verbreitetes Erhebungsinstrument erlaubt es, den zu untersuchenden Forschungsgegenstand in unterschiedliche Themenblöcke zu gliedern, zu denen etwas in Erfahrung gebracht werden soll. Um trotz dieser Vorstrukturierung dem Prinzip der Offenheit qualitativer Forschung Rechnung zu tragen, ist es erforderlich, jedes Themengebiet maximal offen einzuleiten, um eine subjektive Rekonstruktion und Perspektivierung zu gewährleisten. Um eine solche Rekonstruktion zu unterstützen, wurden ergänzend biografische System-Mappings (Thiel et al., 2020) durchgeführt, die eine grafische Darstellung und Vertiefung der im Interview zum Teil bereits angesprochenen Themen erlauben. Der Fokus der Methode liegt demnach auf einer umfassenden Rekonstruktion der Lebensgeschichte. Mit Hilfe dieser wird die soziale Wirklichkeit der Probanden offengelegt, so dass deren sozial verursachte sowie strukturierte Individualität geschützt bleibt (Mayer, 2009, S. 139).

„Auch wenn die Biografieforschung seit ihrem Aufkommen im letzten Jahrhundert oft Auslöser heftiger Kontroversen war und insgesamt stark wechselnde Akzeptanz erfuhr, so kam es in den letzten Jahrzehnten zu einem Umdenken“ (Kohli, 1981). Sprach man früher noch von „subjektiver Verzerrung“ (Sackmann, 2013, S. 9), so ist man sich heute der Wichtigkeit der eigenen Sichtweise auf den persönlichen Lebenslauf sicher (Markus, 1977; Zirkel & Cantor, 1990) – es ist bewusst die Rede von *subjektiven (Re-) Konstruktionen* (Lamnek & Krell, 2010, S. 606). Im Mittelpunkt stehen daher „die Erfahrungsgeschichten alltäglicher Menschen“ (Sackmann, 2013, S. 9). Die Biografieforschung zeichnet sich dadurch aus, dass sich qualitative und quantitative Verfahren gut miteinander kombinieren lassen (Böttger, 2001; Lamnek & Krell, 2010, S. 627).

Die Kombination von teilstrukturierten Leitfadeninterviews mit den biografischen System-Mappings habe sich als adäquates Erhebungsinstrument erwiesen, um der Komplexität einer subjektiven Biografiesierung gerecht zu werden und einen möglichst brei-

ten Einblick in die ‚Innensicht‘ von Nachwuchsleistungssportlern zu gewinnen. Vor allem die biografischen System-Mappings besitzen dabei das Potential, die Biografie von Athleten so ‚lückenlos‘ wie möglich abzubilden. Mit der fundierten theoretischen Herleitung einer Vielzahl von Variablen lässt sich dieses Potential noch weiter ausschöpfen. Durch eine detaillierte und weitreichende Konzeption der biografischen System-Mappings könnte zudem das Leitfadenterview als ersten Teil des Untersuchungsdesigns ergänzt werden.

In der Umsetzung bekamen die Probanden ein auf einen DIN-A1-Bogen ausgedrucktes Koordinatensystem vorgelegt. Dabei veranschaulicht die x-Achse das Lebensalter der Tänzer in Jahren sowie die y-Achse eine Intensitätsskala von 0 bis 10 (vgl. Abbildung 6).

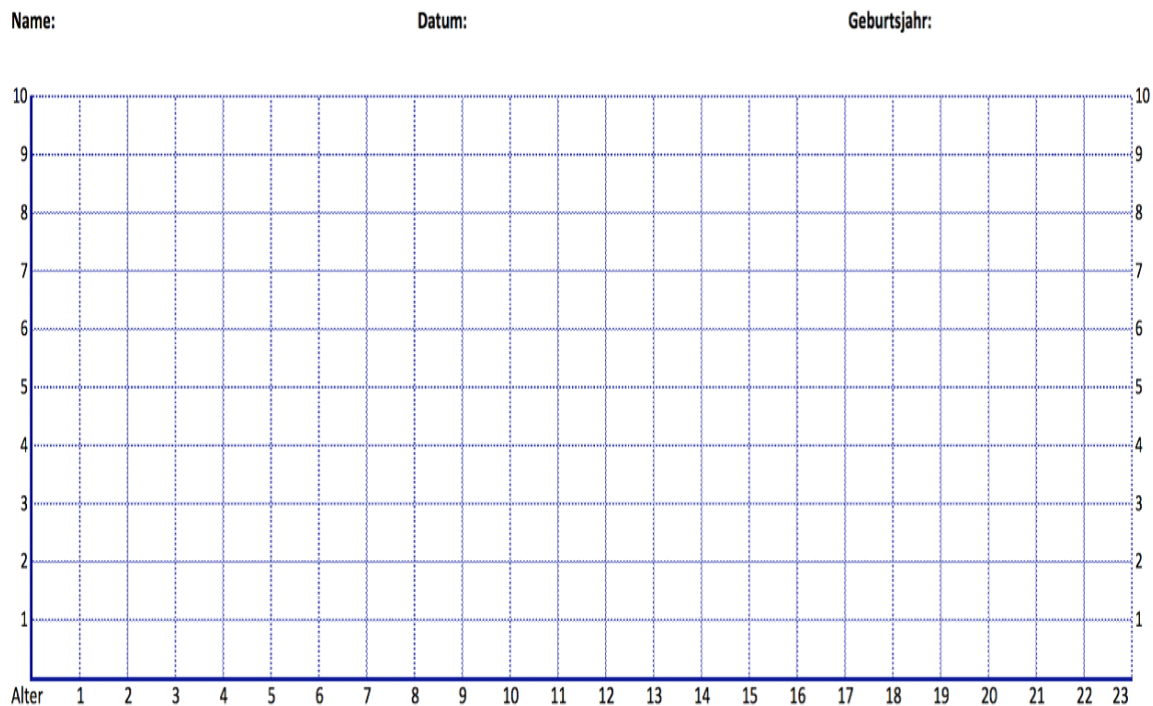


Abbildung 6: Vorlage biografisches System-Mapping

Der Umgang mit dem biografischen System ist in einem zweigliedrigen Prozess zu verstehen. Zunächst wurden die Tänzer gebeten, besonders prägende Ereignisse bzw. Phasen ihres Lebens sowie ihrer Karriere dem jeweiligen Lebensalter zuzuordnen und mit Kommentaren, die ebenso transkribiert wurden, zu versehen. Parallel dazu sollten die Notizen dieser Ereignisse den Tänzern helfen, im weiteren Verlauf der Erhebung einen leichteren Rückbezug auf die eigene Lebensgeschichte zuzulassen. In einem zweiten Schritt wurden den Tänzern verschiedene Aspekte genannt, die sie zum jeweiligen lebensgeschichtlichen Zeitpunkt in ihrer subjektiv wahrgenommenen

Intensität bewerten sollten. Zum Beispiel: Welchen Stellenwert hat der aktive also professionelle Tanz in ihrem Leben (siehe dazu die rote Kurve). Diese Aspekte wurden theoriegeleitet und in Bezug auf die konkretisierten Fragestellungen unabhängig voneinander erarbeitet, sodass für jeden Aspekt ein neues leeres Mapping verwendet, erfragt und in unterschiedlichen Farben verschriftlicht wurde. Die Ausarbeitung folgender Kurven erfolgte:

- Die erste Kurve in **rot** gibt den Stellenwert des aktiven/professionellen Tanzes an;
- die zweite Kurve in **violett** erfasst die Bedeutung der Tanzausbildung;
- die dritte Kurve in **blau** beschreibt die Relevanz des Tanzes in Bezug auf die weitere Haupttätigkeit bzw. den Beruf;
- die vierte Kurve in **grün** veranschaulicht die allgemeine Lebenszufriedenheit;
- die fünfte Kurve in **gelb** erfasst das Körperempfinden bzw. den Habitus, d. h. wie sich der Körper innerhalb und außerhalb der Tanzwelt veränderte;
- die sechste Kurve in **pink** stellt die für andere Interessen außerhalb der Tanzwelt möglichen Zeitressourcen dar.

Die subjektive Bewertung der Aspekte durch die Probanden zum jeweiligen Lebenszeitpunkt musste indessen nicht einem exakten numerischen Wert entsprechen. Vielmehr sollte es darum gehen, Tendenzen im Lebenslauf der Tänzer zu eruieren. Entsprechend wurden die Tänzer bei der Erstellung des Diagramms gebeten, ebenso Entwicklungen zwischen zwei Punkten zu berücksichtigen.

Der vollständige Interviewleitfaden sowie die Vorlagenstruktur für die biografischen System-Mappings sind im Anhang vorzufinden. Die Aufbereitung wie auch die Analyse der erhobenen Daten aus den Interviews sowie den biografischen System-Mappings werden im nachfolgenden Kapitel näher erläutert.

Um die Erhebungsmethoden zu erproben, wurde im Vorfeld der sechs Experteninterviews, ein Testinterview mit einer 25-jährigen Tänzerin durchgeführt. Im Prozess der Datenerhebung wurden neue, aus der Praxis gewonnene Erkenntnisse in den Leitfaden integriert, wobei der Kern sowie die zentralen Fragen beibehalten wurden. Die Erhebung der Daten der Probanden fand abgesehen von drei Ausnahmen (Probanden A, B und F) ausschließlich beim Interviewer zuhause statt. Da nahezu alle Interviews

über persönliche Kontakte sowie der Mithilfe der Tanzstiftung in Berlin zustande kamen, konnte eine persönliche und offene Gesprächsatmosphäre geschaffen werden. Die Testperson wurde ebenfalls in die Analyse dieser Studie integriert. Diese Erweiterung erwies sich als sinnvoll, da die Person in ihren jungen Jahren ebenso auf der Bühne stand und das Tanzen professionell betrieben hat.

Alle Gespräche wurden mit jeweils zwei digitalen Aufnahmegeräten festgehalten, um im Falle technischer Probleme abgesichert zu sein. Die Interviews, inklusive der anschließenden biografischen System-Mappings, dauerten jeweils zwischen drei und vier Stunden. Das Testinterview zur Erprobung des Interviewmaterials beanspruchte 60 Minuten. Die vollständigen Transkripte der Interviews sind auf einem Datenträger im Anhang beigefügt.

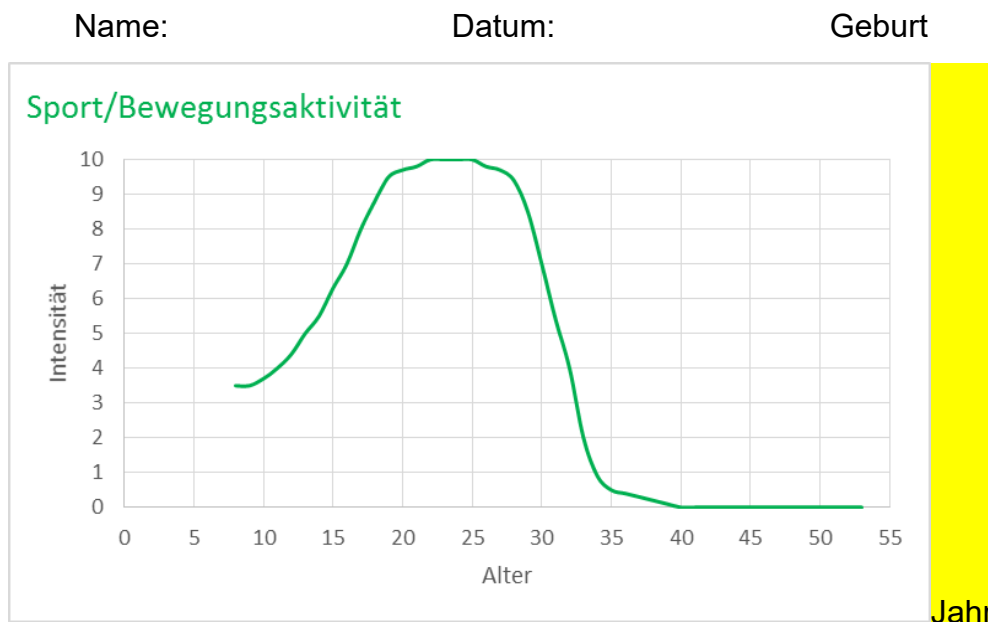


Abbildung 7: Beispiel für eine Vorlage des biografischen System-Mappings

Im Folgenden wird zusätzlich aus Gründen der Anschaulichkeit ein Beispiel einer grafisch aufbereiteten biografischen Karte von Thiel et al. (2011) dargestellt:

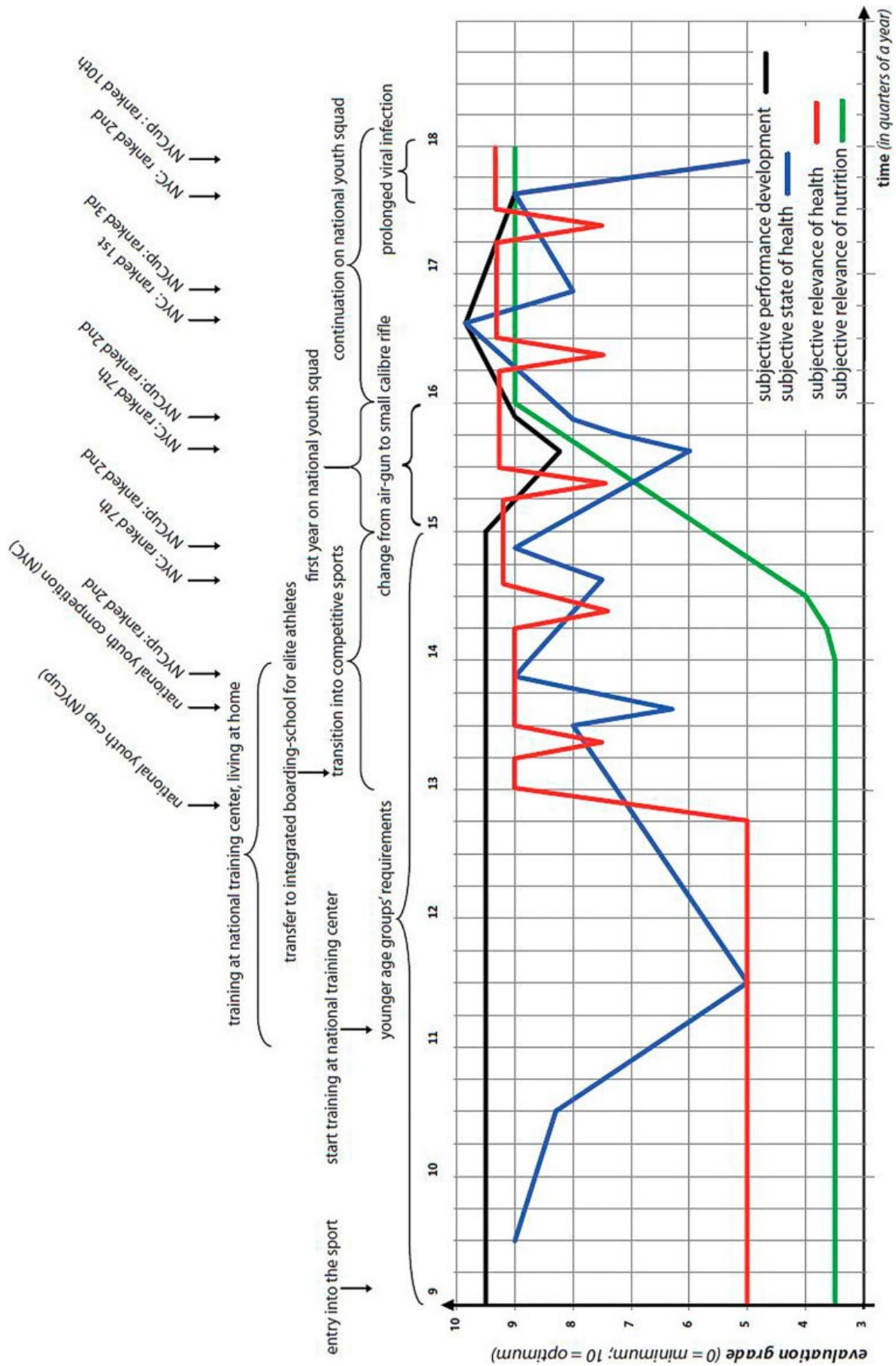


Abbildung 8: Beispiel für eine grafisch aufbereitete biografische Karte (Thiel et al., 2011).

Bereits 2015 wurde diese erneut verändert und weiterentwickelt (Thiel et al., 2015). Mithilfe weiterer Forschung gelang mittlerweile die Erstellung der sog. „Biomap“-App, welche nun noch detailliertere Informationen liefern sollte. Hierfür werden die einzelnen Ergebnisse nicht mehr durch Rundungen zu Kurven verbunden, welche zu minimal verfälschten Daten führt, sondern die erhobenen Eintragungspunkte werden lediglich miteinander verbunden und dementsprechend exakt wiedergegeben (Thiel et al., 2020):

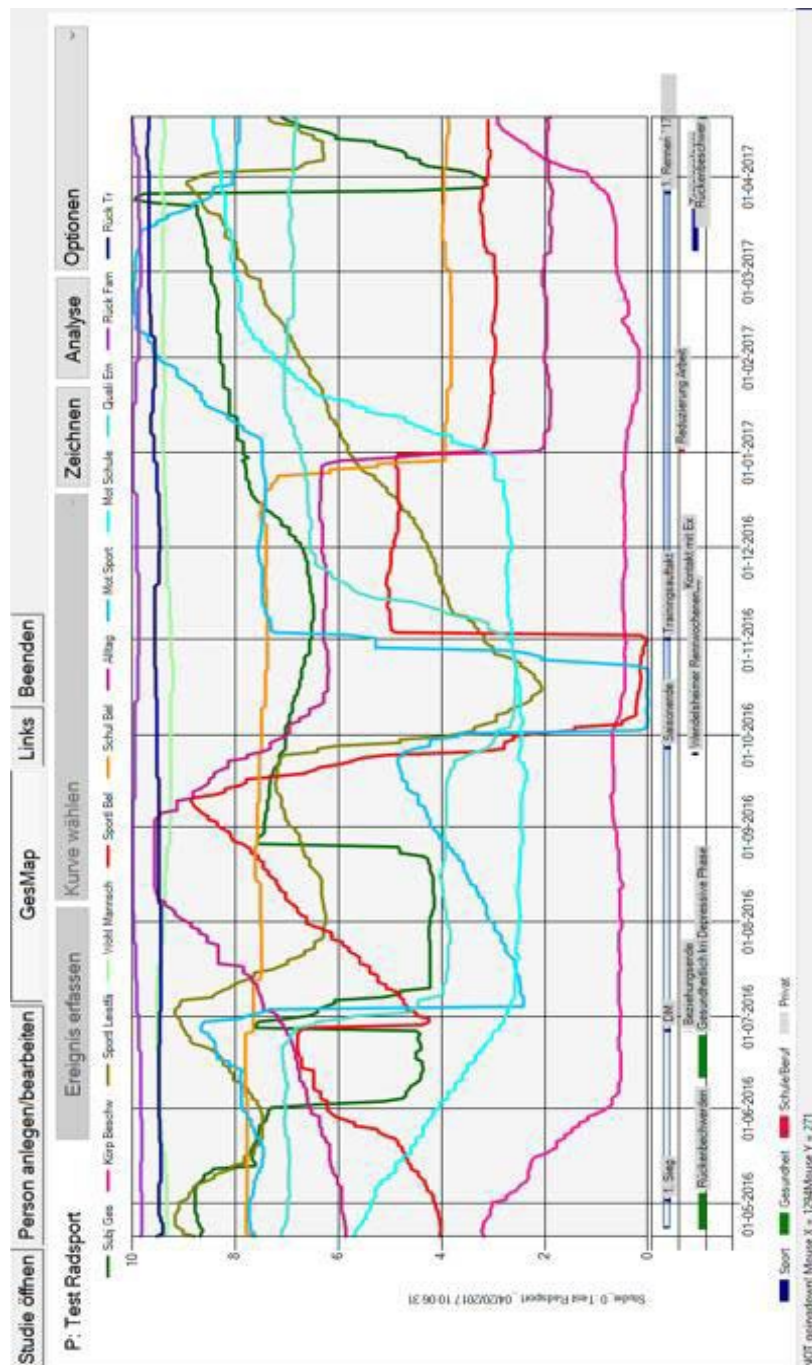


Abbildung 9: Beispielhaftes Ergebnis eines Probanden durch die BioMap-App (Thiel et al., 2020).

Diese neu entwickelte Methode zur Analyse biografischer Daten mit Hilfe der App *Bi-oMap* konnte für diese Arbeit nicht angewandt werden, da der Prozess der Datenerfassung bereits vollständig abgeschlossen war. Denkbar wäre eine Überführung der eruierten Ergebnisse in die App gewesen. Diese würde allerdings zur Verfälschung der Ergebnisse führen, weshalb sich für die Analyse nach Thiel et al. (2015) entschieden wurde.

7.2 Die Instrumente der Datenerhebung

7.2.1 *Der Interviewleitfaden*

1. Einstieg in die Tanzwelt und Partizipationsverläufe:

- Wie haben die Tänzer den Einstieg in die Tanzwelt begonnen? Wie lange haben sie professionell getanzt? Wie lange waren sie engagiert?
- Wo überall waren die Tänzer engagiert?
- Wo haben sie ihre Tanzausbildung absolviert?
- In welchem Alter haben die Tänzer aufgehört, professionell zu tanzen? Wie lange ist das Karriereende der Tänzer her?
- Wie alt sind die Tänzer zum Zeitpunkt des Interviews?
- Welche Tätigkeiten üben sie heute aus?

2. Verlauf des eigenen Karriereendes:

- Wie kam es dazu, dass die Tänzer aufgehört haben, professionell zu tanzen? Welche Gründe und Ursachen gab es hierfür?
- Gab es Menschen in ihrem sozialen Umfeld, welche sie auf das Karriereende aufmerksam gemacht haben? Haben die Tänzer Rat gesucht und/oder haben sie eine Beratungsstelle konsultiert, um das Karriereende besser bewältigen zu können?

3. Aspekte der Körpersoziologie:

- Welche Bedeutung hat der Körper für einen Tänzer?
- Was können die Tänzer lediglich mit ihrem Körper, nicht aber einem anderen Medium wie der Sprache ausdrücken?

- Wie fühlen sich die Tänzer heute in ihrem Körper, nachdem die Karriere nun beendet ist?
- Hat sich das Verhältnis zu ihrem Körper seit dem Karriereende verändert? Können sie dies begründen oder Beispiele dazu geben?
- Wie war das Verhältnis zwischen der Tanzwelt und ihrem Körper? Wie stark wurde der Körper von der Tanzwelt konditioniert?
- Wie können die Tänzer ihren Körper beschreiben bzw. welche Metapher kommt ihnen in den Sinn, wenn sie diesen charakterisieren sollen?

4. Bewältigungsstrategien:

- Was haben die Tänzer im ersten Jahr nach ihrem Karriereende gemacht?
- Von welchen Menschen hätten sie mehr Unterstützung erwartet?
- Welche Menschen haben sie unterstützt?

5. Abschlussfragen:

- Wie zufrieden sind die Tänzer mit ihrer jetzigen Situation?
- Welche Rolle spielt nun der Tanz in ihrem Leben?
- Gibt es noch etwas, was sie ergänzen möchten?
- Gibt es rückblickend eine Erkenntnis, die sie jenen Tänzern, die ihr Karriereende noch vor sich haben, gerne ans Herz legen würden?

7.2.2 *Die Auswahl der zu Befragenden*

Hinsichtlich der Auswahl der untersuchten Gruppe verdeutlicht Wippert (2011), es sei nicht sinnvoll, eine gleichaltrige Kontrollgruppe außerhalb der Sportszene zu wählen, um das Phänomen Karriereende zu untersuchen. Sie betont, dass die Probanden aus dem gleichen Kontext stammen sollten, damit gleichwertige Ergebnisse erzielt werden können. Aus diesem Grund wurde für die vorliegende Arbeit eine Gruppe von Akteuren gesucht, die einen ähnlichen Lebensweg aufwiesen. Dementsprechend folgt eine Einzelfallanalyse, „denn als Einzelfall können nicht nur Subjekte, sondern auch komplexere soziale Systeme gelten“ (Mayer, 2009, S. 137; Mayring, 2002a, S. 41). Diese stellen wichtige Aspekte für diese Ausarbeitung dar.

Da die Professionalität der zu befragenden Tänzer von größerer Bedeutung ist, sollten vorwiegend diejenigen in die vorliegende Untersuchung einbezogen werden, welche die folgenden Voraussetzungen erfüllen:

Sie müssen

- über eine professionelle Ausbildung im Bühnentanz und über Erfahrungen als Tänzer auf öffentlichen Bühnen und Theatern verfügen;
- und/oder Erfahrungen in der selbständigen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tanz aufweisen;
- den Tanz als *Beruf* betrieben haben, d. h. mit hohem zeitlichen, psychischen und emotionalen Aufwand sowie einer existentiellen Bedeutung (ähnlich wie bei Hochleistungssportlern).

Diese Kriterien bilden den Rahmen, um spezifische Konflikte zu untersuchen, die auftreten können. Da die befragten Tänzer der vorliegenden Arbeit „geeignete Forschungssubjekte“ (Abraham, 1992, S. 51) im Sinne des Forschungsinteresses darstellen, können spezifische Konflikte erfasst und beleuchtet werden, die für die vorliegende Fragestellung relevant sind. Ebendiese Konflikte werden oft durch das institutionalisierte Bühnensystem bei Tänzern erzeugt, da dieses den Tänzern keine oder lediglich sehr geringe künstlerische Freiräume zugesteht. Daher lässt sich ebenso die subjektive Bedeutung und psychosoziale Problematik erforschen, die der Tanz als „zentrale Quelle des Lebens“ (Abraham, 1992, S. 52) für die Künstler besaß. Zudem steht die Analyse eines gegebenenfalls schwierigen Eintritts der Künstler in das ‚normale‘ Leben nach der Karrierebeendigung an.

Alle sieben Befragten haben sich freiwillig, ohne zu zögern, zum Interview bereit erklärt. Es schien für alle sehr wichtig zu sein, über ihr Karriereende zu sprechen.

Die Daten zum sozialen Hintergrund der Befragten sind zum Abschluss dieses Abschnittes in einer Tabelle zusammengefasst:

Tabelle 5: *Soziografische Daten*

Fall	Alter zum Zeitpunkt der Befragung	Familienstand	Kinder – ja/nein	Beruf von Vater und/oder Mutter	Berufswunsch als Kind oder Jugendlicher	Freizeitaktivitäten neben dem tänzerischen Beruf (Hobbys)
A	25	ledig	Nein	Vater: Musiker Mutter: Dozentin an einer Universität	Gymnastik Tänzerin	Rhythmische Sportgymnastik
B	49	verheiratet	Ja		Im Zirkus arbeiten als Trapezkünstlerin	
C	33	ledig	Nein			Lesen
D	22	ledig	Nein			
E	26	ledig	Nein			Fußball,
F	52	verheiratet	Ja	Mutter: Industriemechanikerin Schichtarbeiterin Vater: Metzger	Boxer	Garten, Pflanzen
G	49	verheiratet	Ja			Musik hören lesen

7.2.3 *Die Transkription der Interviews*

Die Aufzeichnung der insgesamt sechs Interviews sowie des Testinterviews dauerte zwischen einer und vier Stunden. Diese wurden wortgetreu transkribiert. In den Transkriptionen der Interviews wurden Eigenheiten der gesprochenen Sprache beibehalten. Offensichtliche Fehler wurden behutsam angepasst. Um eine einheitliche Transkription zu gewährleisten, ist es vonnöten, ein Regelwerk zu erstellen, zu dokumentieren sowie dieses kontinuierlich anzuwenden (Gläser & Laudel, S. 193). Die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten Interviews wurden in Anlehnung an die Transkriptionsvorgaben von *Dresing und Pehl* mit der Analysesoftware *MAXQDA* verschriftlicht (Dresing & Pehl, 2018, S. 21ff). Füllwörter und Wortwiederholungen wurden dabei ausgelassen, da sie keinen inhaltlichen Mehrwert besitzen.

7.3 Die Datenauswertung

7.3.1 *Darstellung und Interpretation der Untersuchungsergebnisse*

Die Interviews wurden aufgezeichnet und transkribiert. Anschließend erfolgte eine Strukturierung der für die Fragestellung dieser Arbeit relevanten Stellen anhand der im Kapitel vier genannten Merkmale, welche mit dem Konzept ‚kritische Lebensereignisse‘ verknüpft sind. Diese Informationen wurden um den Bereich Körpersoziologie ergänzt (gelbe Kurve im Bio-Mapping), um einen Bezug zum Körper bzw. dem Körperempfinden sowie zur Tanz- und Ballettwelt herzustellen.

Zu den Merkmalen des Kapitels vier stellen sich folgende Aspekte heraus:

- Antezedenzmerkmale: Bisherige Erfahrungen mit kritischen Lebensereignissen (z. B. gab es vor dem Karriereende nicht-alltägliche Ereignisse, welche die Tänzer als besondere Herausforderung erlebt haben?), Erfolgsbilanz im Bewältigungsverhalten (z. B. war der Tänzer vor dem Karriereende schon einmal mit ähnlichen Ereignissen konfrontiert?);
- Personenmerkmale: Selbstkonzept, Kompetenzerwartung, Kontrollüberzeugung, Veränderungstoleranz;
- Ereignismerkmale: Bewältigung anderer Ereignisse, Kontrollierbarkeit, Vorhersehbarkeit, Erwünschtheit, Lebensraum;
- Kontextmerkmale: Soziale Kontakte (z. B. vor der Karrierebeendigung und danach), soziales Netzwerk (die Ballettwelt, das Theaterleben), familiäres Umfeld (z. B. Unterstützung der Eltern vor dem Karriereende und danach), materielle Ressourcen.

Das biografische Mapping wurde in anderen Themengebieten bereits erfolgreich angewandt (Thiel et al., 2020). Aus diesem Grund ergibt sich als zusätzliche Leistung der Untersuchung die Erprobung dieser Methode. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, werden die Ergebnisse des Mappings in die allgemeine Analyse einbezogen. Eine gesonderte Methodenkritik erfolgt in Kapitel 7.3.2 und 10. Das Bio-Mapping wurde über mittels eines Excel-Programms registriert und eingetragen.

7.3.1.1 Proband A

Das Interview mit der ausgewählten Tänzerin fand bei ihrer Arbeit in der Nähe von F. (Name der Stadt) statt. Es herrschte eine angenehme Atmosphäre, sodass ein Gespräch in Ruhe möglich war. Die Probandin schien äußerst offen und aufgeschlossen zu sein. Darüber hinaus bereitete ihr der Besuch wie auch das Interview große Freude. Sie wurde in Deutschland geboren und war zum Zeitpunkt des Interviews 25 Jahre alt. Ihre Mutter arbeitete zu diesem Zeitpunkt als Dozentin an einer Universität, wohingegen ihr Vater von Beruf Musiker war. Schon immer galt ihr Interesse der Bewegung, sodass sie bereits mit zwei Jahren begann, bei ihrer Mutter zu tanzen. Auch die rhythmische Sportgymnastik spielte in ihrem Leben eine wichtige Rolle. Sie fing schon mit vier Jahren an, diese Sportart auszuüben. Eine professionelle Tanzkarriere begann sie schließlich im Alter von zehn Jahren und setzte diese während der Tanzausbildung bis zu ihrer Verletzung im Alter von 15 Jahren fort. Mit zwölf Jahren konnte die Probandin bereits die ersten Aufführungen in einem renommierten Theater in D. (Name der Stadt) absolvieren, musste allerdings kurze Zeit später ihre Tanzkarriere beenden. Im Anschluss hieran holte sie mit fast 19 Jahren ihr Abitur nach, bis sie schließlich im Alter von 21 Jahren an einer dualen Hochschule zu studieren begann. Wenige Jahre später hatte sie bereits eine Festanstellung und gab seit ihrem Studium Tanzunterricht im Amateurbereich. Im Alter von 15 Jahren war sie schließlich gezwungen, sich mit der Trennung ihrer Eltern auseinanderzusetzen. Ihre Tätigkeit als Pädagogin bzw. Trainee in der rhythmischen Sportgymnastik für Kinder hat sie jedoch ihr Leben lang begleitet. Sie strebt derzeit ein Master-Studium an und zieht eine Promotion in Erwägung.

Das Interview und die Vervollständigung des Bio-Mappings erfolgten am 5. April 2018. Während das Interview ca. 60 Minuten in Anspruch nahm, erforderte das Bio-Mapping ca. 45 Minuten. Im Anschluss an das Interview sprach die Probandin mehrmals ihren Dank aus. Sie betonte, das gesamte Interview sowie das Ausfüllen des Bio-Mappings ausgesprochen interessant gefunden zu haben. Auch der erste Kontakt, welcher telefonisch erfolgte, habe für sie keine Hürde dargestellt, sodass sie gerne dazu bereit gewesen sei, das Interview zu geben und eine wissenschaftliche Arbeit zu unterstützen. Insgesamt ließ sie den Eindruck entstehen, dass das Gespräch über ihr Leben und ihre Tanzkarriere für sie kein Problem war. So mussten ebenso die Fragen des Leitfadens nicht strukturiert gestellt werden, da die Tänzerin von sich aus sehr viel

erzählte, sodass die Beantwortung der Fragen zum Teil vorweggenommen wurde. Die ersten Berührungen mit dem Tanz schilderte sie wie folgt:

[D]as kann ich eigentlich nicht so genau sagen, ... fast seit meiner Geburt ... eigentlich [tanze ich SDM]. Meine Mutter hatte damals eine eigene Kindertanzschule und seit ich, also eigentlich schon als Baby bin ich immer mitgegangen und seit ich zwei war ungefähr, habe ich regelmäßig getanzt, dann habe ich zudem mit vier Jahren rhythmische Sportgymnastik angefangen. (A_ZZ 14-17).

Dabei ist hinzuzufügen festzuhalten, dass die Probandin ebenso mit der Tanzgruppe ihrer Mutter sehr erfolgreich war und mit dieser mehrfach Meister in ihrem Bundesland wurde. Diese Erfahrung hat sie schließlich auf die Idee gebracht, aus dem Hobby etwas „Professionelles“ (A_ZZ 13) im Bereich Tanz zu beginnen. Aufgrund dessen entschied sie sich, mit zehn Jahren an einer bekannten, staatlich orientierten Tanzakademie eine Tanzausbildung zu absolvieren. Der Einfluss ihrer Mutter spielte dabei eine entscheidende Rolle für sie. Diese hat früher selbst viel getanzt, wick ihrer Tochter bei der Frage nach ihrer eigenen Karriere jedoch immer aus. Wie die Mutter zum Tanzen und zur rhythmischen Sportgymnastik kam, weiß die Probandin daher nicht genau. Die Mutter absolvierte vermutlich eine Tanzausbildung. Die Probandin ist sich lediglich über die Tatsache sicher, dass ihre Mutter seit je her Tanzunterricht anbot. „[W]ie gesagt, seit ich denken kann, hatte sie [die Mutter der Probandin] die Kindertanzschule und ist halt an der in dem Tanzbereich tätig und das hat mich halt sehr geprägt“ (A_ZZ 38-39).

Als sich die Interviewte schließlich an der staatlichen Tanzschule befand, versuchte sie parallel, die rhythmische Sportgymnastik weiter zu verfolgen. Sie trainierte in den Ferien rhythmische Sportgymnastik, da sie um jeden Preis bei ihrer damaligen Trainerin bleiben wollte. Insgesamt konzentrierte sich die Probandin während der Tanzausbildung stark auf das Tanzen. Sie zeigte sich äußerst ehrgeizig, da neben dem Training ebenso eine angemessene schulische Leistung erbracht werden musste. Ab und an übte sie zudem während der Tanzausbildung Handgerätetechniken. Letztendlich musste sie sich allerdings für eines der beiden entscheiden, sodass ihre Wahl auf den Tanz fiel.

In der rhythmischen Sportgymnastik hat man ja verschiedene Wettkämpfe ... so Aufführungen gerade diese Auftritte im Tanzen war natürlich was ganz Besonderes ... also dieses wirklich sich zu präsentieren. (A_ZZ 90-93, 94).

Diese Erfahrung beim Tanzen betitelte die Probandin als etwas ganz „Besonderes“ (A_ZZ 82). Sie empfand den Tanz und die Auftritte im Vergleich zur rhythmischen Sportgymnastik abwechslungsreicher aufgrund der verschiedenen Stile, die in der Tanzausbildung erlernt werden. Als Beispiele führte sie Modern Dance, Ballett und Improvisation an. Die Probandin bezeichnete die RSG (rhythmische Sportgymnastik) lediglich als einen Stil, wohingegen der allgemeine Tanz aus vielen verschiedenen Stilen bestehe. Im Tanzen werde oft eine Geschichte erzählt und es gebe eine Handlung, führte sie weiter aus. Der Choreograf mache sich dabei Gedanken, wie die Choreografie aussehen sollte. In der rhythmischen Sportgymnastik gehe man hingegen kurz auf die Bühne, zeige seine kleine Kür, bis diese schon wieder vorbei sei. Die Entscheidung für sie war schließlich eindeutig: „[V]ielleicht war es auch so die Faszination [des Tanzens]“ (A_ZZ 141-142). Fünf Jahre besuchte die Probandin die staatliche Schule, musste dort aufgrund von Verletzungen allerdings insgesamt ein halbes Jahr pausieren. Zu jener Zeit fanden die Abschlussprüfungen statt, die darüber entscheiden, ob der Tänzer das Hauptstudium aufnehmen kann. Die Probandin fing allerdings zu früh wieder mit ihrem Training an, weshalb sie im Endeffekt nicht zur Prüfung antreten durfte. Sie fühlte sich in dieser Zeit allein gelassen, weshalb es ihr sehr schlecht ging. Aufgrund der Verletzung musste sie ihre Karriere beenden: „[D]as Schlimme für mich war, dass ich nicht einmal wusste, was mache ich denn dann“ (A_ZZ 182-183). Zu diesem Zeitpunkt war sie 15 Jahre alt. Die Probandin beschrieb, wie prägend dieses Jahr für sie gewesen sei und sie es deshalb nicht so schnell vergessen könne.

In der Zeit während ihrer Tanzausbildung sammelte sie bereits viele Erfahrungen mit einer Tanzschule bzw. der professionellen Ballettkompanie. Sie hatte die Möglichkeit, äußerst wichtige Handlungsballette wie *Schwanensee* zu erlernen und zu präsentieren. Als Beleg für ihr Talent bzw. ihre außerordentlichen Leistungen lässt sich sicherlich heranziehen, dass sie die Erstbesetzung innehatte. Darüber hinaus tanzte die Probandin mit ihrer Schule in Frankreich und war überall in Deutschland tätig. Einmal im Monat gab es eine wichtige Aufführung, wie sie erzählte.

Auch die Umgebung während der Ausbildung empfand sie als ganz besonders. Diese ‚Tanzwelt‘, die Maske, die Umkleide in der Oper, der Gang zur Bühne und das Vorbeigehen einer Primaballerina waren für die Probandin „cool“ (A_ZZ 252), wie sie es selbst betitelte. Die Primaballerina sei angehimmelt worden und habe später die Ehre erhalten, in der Kompanie mitzutanzten. Die Probandin berichtete, dass ein typischer Tag in der Schule morgens um 8 Uhr begann. Es folgte zweistündiges Balletttraining. An manchen Tagen standen ebenso andere Stillrichtungen des Tanzes auf dem Plan, allerdings habe das klassische Balletttraining Vorrang gehabt.

[U]m punkt acht Uhr ging es dann los ... dann ne kurze Pause danach war dann meistens Modern Dance zwei Stunden lang zumindest an drei Tagen und dann waren zwischendrin und im Unterricht ganz normal Deutsch, Mathe, Englisch und ja, dann hatten wir noch oder ein Tag hatten wir immer noch nach dem Ballett noch eine Stunde. (A_ZZ 293-297)

Die Ballettlehrer seien äußerst streng gewesen, wenngleich sie den Schülern im privaten Gespräch offen und freundlich begegneten. Während des Trainings, vorwiegend im Ballett, existierten sehr strenge Regeln. Setzte ein Tänzer eine Drehung falsch an oder führte einen Sprung nicht richtig aus, musste dieser den Trainingsraum verlassen. Die anderen Trainingseinheiten in Modern Dance oder Improvisation waren hingegen deutlich lockerer und kreativ. Die Probandin erklärte jedoch, die Klasse des Balletts mehr gemocht zu haben. Für sie waren Standardbewegungen klarer, sodass sie ihr mehr Freude bereiteten. Mit 15 Jahren erlitt sie allerdings eine schlimme Verletzung im Bereich des Oberschenkels am ‚Quadriceps‘. Diese führte letztlich zu ihrem Karriereende. Dazu kamen schließlich im selben Jahr die Trennung ihrer Eltern sowie der Umzug.

Zur Illustration folgt nun ein Beispiel der ‚roten‘ Kurve, die von der Probandin selbst gezeichnet wurde, um die prägenden Ereignisse ihrer professionellen Tanzkarriere darzustellen:

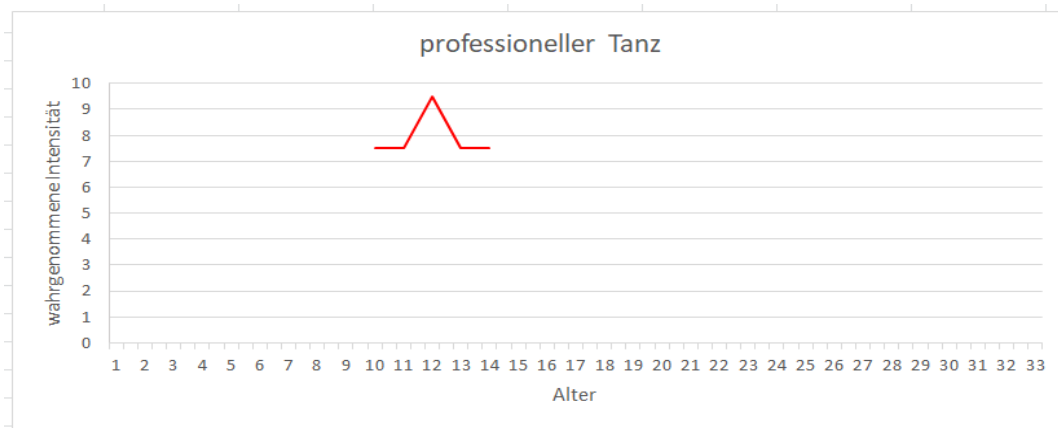


Abbildung 10: Rote Kurve im Bio-Mapping von Proband A

Diese Grundstruktur sollte es der Versuchsteilnehmerin erleichtern, die nachfolgenden Grafiken einzuzichnen. Bei allen Grafiken lag der Fokus einerseits auf der Intensität, mit welcher die Probandin die Ereignisse einstufte (y-Achse) sowie andererseits auf dem zeitlichen Verlauf ihres bisherigen Lebens (x-Achse). War die Strukturierung der x-Achse abgeschlossen, wurde die Probandin dazu aufgefordert, mit einem roten Stift in das vorliegende Diagramm auf einer Skala von null bis zehn einzuzichnen, wie positiv sie ihre professionelle Laufbahn wahrgenommen hatte. Es folgten weitere fünf Kurven, wie sie in Kap. 7.1.4 vorgestellt wurden sowie im zweiten Schaubild zu sehen sind.

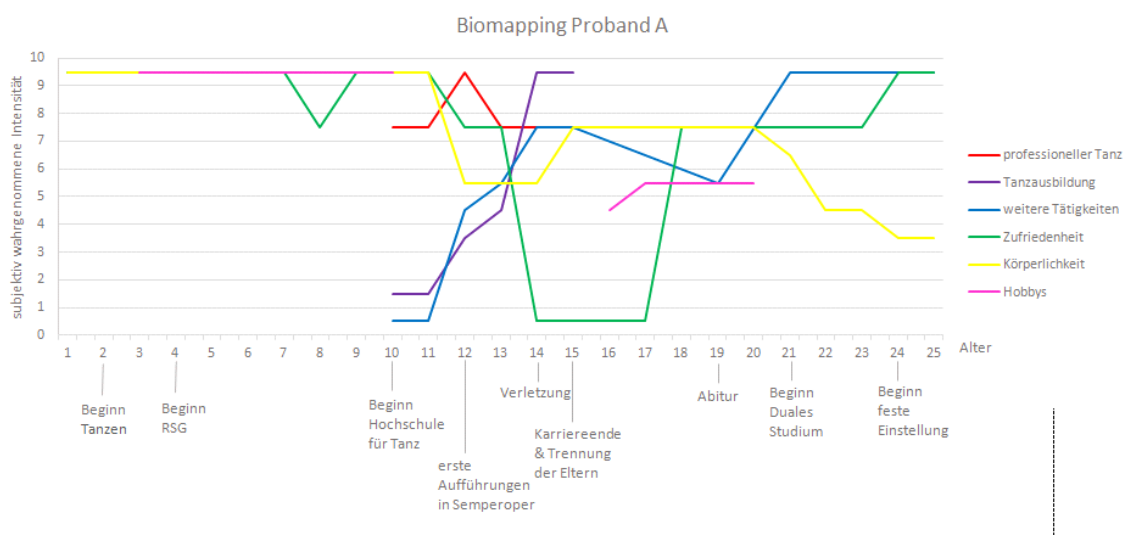


Abbildung 11: Bio-Mapping Proband A

Um die Daten ohne gegenseitige Beeinflussung zu erfassen, wurde nach jeder eingezeichneten Kurve ein neues Blatt Papier mit leerem Diagramm so auf das erste Schaubild gelegt, dass die beschriftete x-Achse noch zu sehen war. Konnte die Probandin

zu einem befragten Aspekt keine Angaben machen, so zeichnete sie eine Nulllinie ein. Um die Mappings für diese Arbeit verwertbar zu gestalten, wurden sie mit Hilfe von Excel digitalisiert. Dabei sind aus technischen Gründen minimale Abweichungen möglich. Da bei den Grafiken jedoch die subjektiven Tendenzen, die sich im Kurvenverlauf zeigen, von Bedeutung sind, sorgen diese möglichen Abweichungen nicht für signifikante Verzerrungen.

Jeder Proband legt zwar einen unterschiedlichen Beurteilungsmaßstab an, sodass keine absolute Vergleichbarkeit gegeben ist. Dennoch dienen die Kurven sowohl als Vergleichsbasis zwischen den erfassten Gesichtspunkten der einzelnen Probanden als auch der vergleichenden Analyse der gesamten Stichprobe. Dies ist möglich, da es hier um die Feststellung von signifikanten Tendenzen geht und nicht um absolute Werte.

7.3.1.2 Proband B

Die Probandin wurde in einem Gebäude einer Universität interviewt. Zum Zeitpunkt des Interviews war sie 49 Jahre alt. Sie schien sich über das Interview zu freuen und war äußerst pünktlich und motiviert. Die Probandin ist verheiratet, hat zwei Kinder und arbeitet momentan als Tanzlehrerin und Körpertherapeutin. Als Kind wollte sie ursprünglich im Zirkus den Beruf der Trapezkünstlerin ergreifen. In ihrer Schule ging ihre Lehrerin allerdings auf ihre Eltern zu, um diesen eine spezielle Förderung des Talents ihrer Tochter ans Herz zu legen. Schon immer besaß sie einen großen Bewegungsdrang, sodass sie das Bedürfnis nach sportlicher Betätigung hatte. Daraufhin entschloss sich ihre Mutter, die Probandin an einer Ballettschule anzumelden. Zu Beginn ihrer Ausbildung an der Ballettschule war sie zwölf Jahre alt. Sie beschreibt:

[I]ch habe naturell [sic!] als Kind ein Körpertalent gehabt und natürlich habe ich mich andauernd bewegt und war immer sehr engagiert in der Schule. Wir hatten eine Lehrerin, die uns Musik und Kunststücke beigebracht hat und da haben meine Eltern gesagt, das Kind sollte extra gefördert werden, da konnte sie in Sport oder körperlich etwas extra machen. Meine Mutter hatte sich ein bisschen Mühe gegeben und ich bin in einer Ballettschule gelandet. (B_ZZ 8-12).

Die Probandin konnte nicht, wie ursprünglich gewünscht, in einem Zirkus anfangen, da es in ihrem Wohnort keine Möglichkeit hierzu gab:

Ich bin 1969 geboren und da kurz, nachdem ich elf war, war die Diktatur und es gab nicht so viele Informationen und meine Eltern waren nicht von der Stadt. Meine Mutter war Bauer und die hatten auch keine Informationen über Zirkus gehabt. Ich bin mir aber auch ziemlich sicher, dass es zu der Zeit auch keine Zirkusausbildung gab, als Trapezist [Trapezkünstlerin] oder so. (B_ZZ 18-22).

Auch für die rhythmische Sportgymnastik hatte sie großes Interesse gezeigt, allerdings „landete“ (B_ZZ 12) sie schließlich in einer Ballettschule, wie sie es selbst formulierte. Eigentlich sei man mit elf Jahren zu alt, um eine Ausbildung im klassischen Tanz anzufangen. Die Probandin erklärte jedoch, ihre Sportlehrerin habe sie so stark gefördert, dass der Einstieg in die Ballettwelt trotz relativ hohem Alter für sie möglich war:

Ich glaube, um Tänzer zu sein muss man nicht unbedingt mit den Choreos anfangen mit der ersten Position und den Armen. Sondern ich bin viel auf den Bäumen geklettert und viel ... gemacht auf der Wiese und Handstände versucht und gedreht. Also alles, wie gesagt, ein naturell körperliches Talent, den ich schon seit ich vier bin, gemacht habe. (B_ZZ 34-37)

Aus der Zeit in der Ballettschule lernte die Probandin zudem andere Stilrichtungen des Tanzes wie Jazz Dance oder Modern Dance kennen. Parallel zur Tanzausbildung war es ihr zusätzlich möglich, ganz normal die Schule zu besuchen und mit 18 Jahren das Abitur zu absolvieren. Mit diesem Abschluss sammelte sie schließlich in einer Tanzkompanie Erfahrungen in professionellem Tanz und studierte zugleich Tanz an einer Universität. Im Alter von 21 Jahren erfolgten ihr erster Umzug sowie der Start ihrer Ausbildung an einer Hochschule für Bühnentanz. Folglich konnte sie nun ihre professionelle Karriere fortsetzen. Mit 25 Jahren war sie immer noch vortanzten und hatte zudem bis zum Alter von 34 Jahren verschiedene Engagements in Dance-Projekten und Dance-Kompanien. Sie betonte, feste Verträge seien in den Theaterhäusern ihres Landes kein Regelfall, sodass Tänzer zumeist Tanzprojekten nachgehen mussten. Sie bekamen häufig nur kurze Gastvereinbarungen. Mit 32 Jahren folgten schließlich ihr zweiter Umzug und die Geburt ihres ersten Kindes. Anschließend heiratete sie und beendete im Alter von 34 Jahren schließlich ihre Karriere. Nach ihrem Karriereende bekam sie das zweite Kind. Sie absolvierte erneut eine Ausbildung und unterrichtete bereits vor ihrem Karriereende gelegentlich. Da sie in ihrem Land mit dem Tanzen nicht viel Geld verdienen konnte, war sie schon mit 16 Jahren gezwungen, parallel zu

ihrer Tanzausbildung in Tanzprojekten sowie im Bereich Fitness Training zu geben. Sie berichtete:

Ich habe mich da extra mit Aerobic ausgebildet und habe auch Jazz unterrichtet und da habe ich mein Geld verdient und da konnte ich meinen Modern- und Ballettunterricht bezahlen und meine Projekte leben. Ich habe entschlossen, ich will keine Karriere studieren und nach meinem Abitur hat es ein bis zwei Jahre gedauert, weil natürlich davor, als ich in der Schule noch war, habe ich bei allen Projekten mitgetanzt, geprobt und irgendwann war die Schule vorbei und dann hatte ich meine Projekte und um mein Geld zu verdienen, habe ich nebenbei Aerobic und Fitness und Jazz unterrichtet. (B_ZZ 125-132)

Nach der Geburt des zweiten Kindes und der zweiten Ausbildung als Körpertherapeutin erfolgte erneut ein Umzug. Aktuell unterrichtet sie tänzerische Früherziehung, kreativen Kindertanz, Modern Dance und Contemporary Ballett. Darüber hinaus kreierte die Probandin zahlreiche Choreografien, für welche sie mehrfach Auszeichnungen erhielt und bildete ebenso in einer deutschen Ausbildungsinstitution als Lehrkraft zukünftige Tänzer aus.

Das folgende Schaubild veranschaulicht die zentralen Ereignisse ihres Lebens. Zudem illustriert die rote Kurve in Abbildung 12 ihre professionelle Laufbahn als Tänzerin.

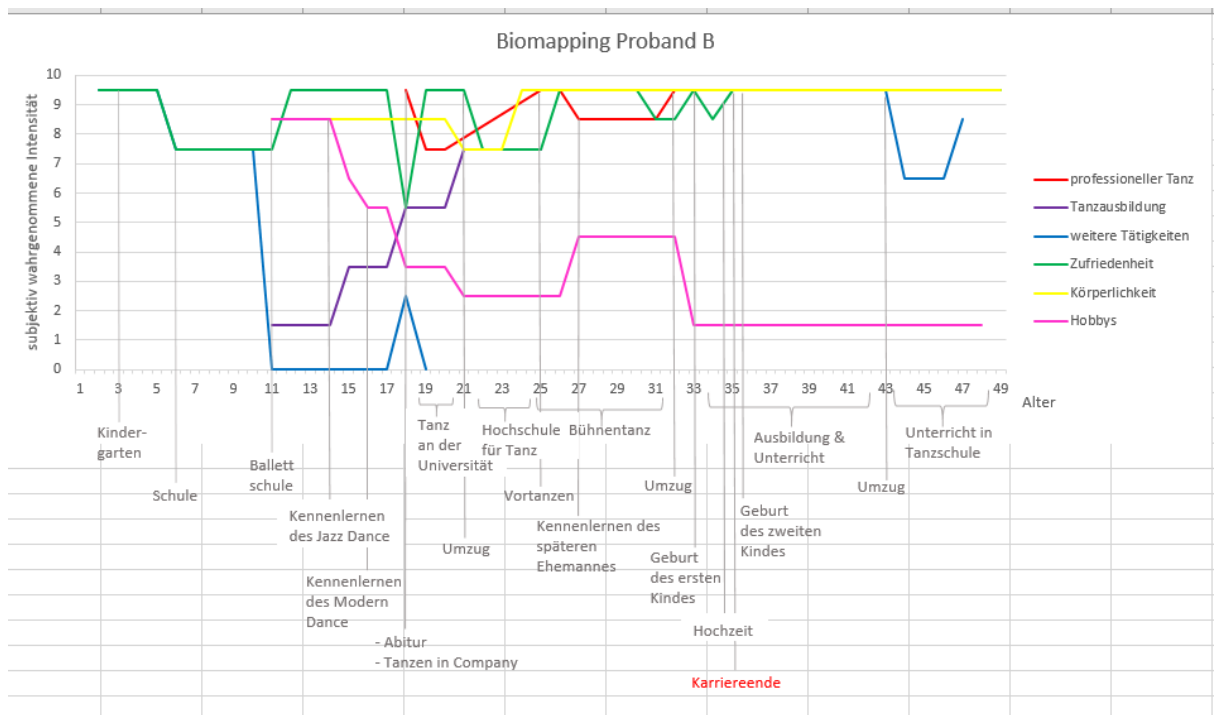


Abbildung 12: Bio-Mapping Proband B

7.3.1.3 Proband C

Das Interview der Probandin fand auf eigenen Wunsch bei ihr zuhause statt. Sie war von Beginn an äußerst aufgeschlossen, sodass seit dem ersten Kontakt schnell ein Gespräch zustande kam. Sie berichtete, bereits im Alter von vier Jahren mit dem Tanzen angefangen zu haben. Die Probandin ist ihren Aussagen zufolge zu einer lokalen Ballettaufführung mit ihrer Mutter gegangen und bemerkte im Anschluss daran zu dieser: „Mami, das will ich auch machen“ (C_ZZ 14). Sie empfand es damals als einen Traum. Ihre Mutter wollte sie jedoch nicht mit vier Jahren in der Ballettschule anmelden. Allerdings gab es in ihrem Kindergarten die rhythmisch-musikalische Lerneinheit ‚Rhythmik‘. Die Probandin hatte bereits als Kind einen sehr starken Bewegungsdrang. Die Ärzte sollen sogar gefragt haben, ob sie Leistungssport betreibe. Daraufhin entschieden ihre Eltern, sie mit fünf Jahren doch noch zu einer Ballettschule zu schicken. Über diesen Entschluss freute sich die Probandin sehr, da die Schüler dieser Schule auf das Ziel, bei der Royal Academy of Dance (RAD) mittanzen zu können, hintrainierten. Die RAD bezeichnet dabei das englische System im Ballett, in welchem die Schüler jedes Jahr eine Prüfung absolvieren müssen, um das nächste Ausbildungsjahr erreichen zu können. Für ein Kind sei das Trainieren auf ein bestimmtes Ziel pädagogisch sehr wertvoll, erklärte sie (C_ZZ 38).

Sie trainierte zu Beginn einmal pro Woche. Später wechselte sie die Schule und mit dieser ebenso ihre Balletttechnik. Diese basierte nun auf dem russischen System.⁴³ Während der Zeit auf der neuen Ballettschule habe sie eine starke Entwicklung durchlebt, sodass ihre Ballettlehrerin der Meinung war, dass sie großes Talent habe. Überdies betonte die Probandin, aufgrund dieser Ballettpädagogin der Ballettwelt treu geblieben zu sein. Ihre Mutter hingegen ist Akademikerin und vertrat die Meinung, ihre Tochter sei zu jung für eine berufliche Karriere im Ballett. Folglich wollten die Eltern nicht, dass ihre achtjährige Tochter jeden Tag eine professionelle Ballettschule besuchte. Laut ihren Eltern sollte sie in eine ‚normale‘ Schule wie anderen Kinder auch gehen (C_ZZ 57-59). Die Probandin war jedoch froh darüber, dass die Eltern ihr sehr offen gegenüberstanden und sie über die Chancen und Risiken realistisch aufklärten. Selbstverständlich stellt sie sich zum heutigen Zeitpunkt die Frage, wie es gewesen wäre, wenn sie die professionelle Ballettschule besucht hätte. Letztlich ging sie in eine ‚Hobbyballettschule‘, bei welcher ihr Talent ebenfalls erkannt wurde. Die Probandin musste darüber hinaus bereits sehr früh mit gerade einmal zehn Jahren Spitzenschuhe tragen.⁴⁴ In dieser Schule erfuhr sie große Unterstützung, sodass die Probandin viel Spaß hatte.

Als sie schließlich in die Pubertät kam, gab es familiäre Schwierigkeiten, die letztlich zur Auswanderung der Familie führten. Dieses Ereignis empfand die Probandin als sehr belastend. Im Ausland hatte sie mit dem Tanzen aufgehört. Während sie in Deutschland sehr selbständig war, sodass sie beispielsweise vormittags die normale Schule besuchte, anschließend allein ihre S-Bahn nahm und ihr Vater sie lediglich von der Ballettschule abholte, musste die Probandin im Ausland immer ins Training gefahren werden. Diese Abhängigkeit empfand sie als Hindernis, da sie seit jeher ihre Selbstständigkeit und Unabhängigkeit genoss. Sie beschrieb:

[I]mmer nach der Schule, da hatte ich meinen Beutel dabei und ich konnte mit der S-Bahn hin und dann abends wieder zurück oder mein Papa hat mich abgeholt. Also überhaupt kein Ding, es war immer so ein schöner Ritus, den ich

⁴³ In der Ballettwelt wird die russische Balletttechnik häufig mit Hilfe der sogenannten *Waganowa-Methode* gelehrt. Bei dieser Unterrichtsmethode spielt die Lehrperson eine entscheidende Rolle. Von der Art, der Dauer, der Intensität sowie dem pädagogischen Aufbau, den die Lehrperson auswählt, hänge der Trainingserfolg ab.

⁴⁴ Das Tragen von Spitzenschuhe mit zehn Jahren stellt dabei keineswegs ein Normalfall dar. Die meisten Tänzer verwenden Spitzenschuhe erst ab einem Alter von zwölf Jahren.

hatte und dann gab es diesen Bruch in der Biografie, als wir ausgewandert sind.
(C_ZZ 90-93)

Im Ausland fokussierte sie sich schließlich auf das Schauspiel, weshalb sie das Tanzen nach ein bis zwei Jahren beendete. An dieser Stelle war sie sich nicht ganz sicher, da diese Zeit schon sehr lange zurückliegt. Darüber hinaus befand sie sich zu diesem Zeitpunkt in der Pubertät, sodass Veränderungen an ihrem Körper auftraten, die für einen Tänzer eine schwierige Phase bedeuten können. Ihren tagtäglichen Ausgleich im Ausland bildete der Sport. In ihrer damaligen Schule existierte ein breites Angebot an sportlichen Tätigkeiten. Sie beschrieb, „schnelle“ (C_ZZ 112) Muskeln zu besitzen und ausgesprochen schnell Muskeln aufbauen zu können. Sie hatte das Gefühl, ein wenig dick geworden zu sein, sodass sie anfang, selbständig Kraftübungen durchzuführen. Als die Probandin schließlich wieder nach Deutschland zurückkehrte, hatte sie auf einer normalen Schule Probleme, weshalb sie auf eine Tanzschule wechselte. Sie beschrieb, sich nun wieder glücklich gefühlt zu haben, da sie wieder in die „Ballettwelt“ (C_ZZ 134-137) zurückkehren konnte. Die Probandin berichtete:

Und dann habe ich schon wieder die Schule gewechselt, also es war echt Chaos in meinem Leben. Egal, es war eine andere Sache, aber es war für mich okay so. Ich flüchtete mich in die Ballettwelt zurück. Da war doch irgendwo dieser Kindheitstraum, du wolltest mal Tänzerin werden. (C_ZZ 134-137)

In der Ballettwelt besaß sie die Kontrolle über ihr Leben, „because everything is beautiful at the ballett“ (C_ZZ 144). Diese Kontrolle über ihr eigenes Leben verschaffte ihr zudem wieder die Kontrolle über ihren Körper. Sie begann schließlich, jeden Tag zu trainieren, bis sie letztlich in eine professionelle staatliche Schule wechselte. Aufgrund dessen war die Probandin gezwungen, die ‚normale‘ Schule abzubrechen. Ihre Eltern konnten ihren Wunsch nachvollziehen und akzeptierten diesen:

Auf jeden Fall so bin ich dann nach M. [Name der Ballettschule] gekommen und habe dann die Schule nach der zehnten abgebrochen, weil meine Eltern gesagt haben: Okay, du hast uns bewiesen, du willst es. Du fährst jeden Tag nach M. mit dem ICE. Das war ich und war um 23 abends erst zu Hause und musste noch meine Hausaufgaben machen, welche ich im Zug nicht mehr geschafft habe und dann haben die [Eltern; SDM] gesagt: Okay, probiere es. (C_ZZ 195-199).

Ihre Mutter habe die Entscheidung der Probandin, Tänzerin zu werden, schon immer angezweifelt, weshalb sie nur widerwillig zustimmte. Ihr Vater hingegen unterstützte sie sehr. Aus diesem Grund stellte der Tod ihres Vaters ein weiteres prägendes Ereignis in ihrem Leben dar. Zu diesem Zeitpunkt war sie erst 19 Jahre alt. Nachdem die Probandin die Ballettschule in M. abschloss, erhielt sie im Ausland ein Stipendium, mit welchem ihre Mutter einverstanden war. Mit dem Tod ihres Vaters begann sie schließlich, sich über die Zukunft und eine mögliche Absicherung Gedanken zu machen. Aus diesem Grund entschied sich die Probandin dazu, nicht als freischaffende Tänzerin im Ausland zu arbeiten, sondern sie blieb fortan mit festem Vertrag an einem Theater, da sie eine Grundsicherung als wichtig erachtete. Dabei bezeichnete sie diese Phase als den wichtigsten Abschnitt ihrer tänzerischen Karriere. Sieben Jahre tanzte sie anschließend professionell. Immer wieder hatte sie Verträge, mit welchen viele wichtige finanzielle Verpflichtungen abgedeckt werden konnten, wie u. a. die Rentenversicherung oder die Versorgungskammer. Sie berichtete, mit 20 Jahren nicht oft an zukünftige Herausforderungen gedacht zu haben, die erst nach Beendigung der Tanzkarriere wichtig wurden. Mit 25 Jahren erlitt sie jedoch einen Autounfall, der ebenso dazu beitrug, dass sich ihre Sichtweise das Tanzleben veränderte. Im Alter von 28 Jahren erfolgte letztlich das Karriereende. Sie beschloss selbst, die Kündigung einzureichen:

[I]ch habe an meinem 28. Geburtstag die Kündigung eingereicht. Das größte Geschenk, was ich mir selbst je gemacht habe. (lacht) Ja genau, ich habe mich da erkundigt, das habe ich mit (Name) zusammen gemacht. Ich war 27, da habe ich schon mit ihr gesprochen, dann bin ich auch mal nach B. (Name der Stadt) gefahren und hab dieses Seminar gemacht und da hat sie gemeint, ja tanz doch noch ein bisschen weiter. (C_ZZ 334-338)

Darüber hinaus hatte zusätzlich ihr Autounfall mit 25 Jahren dazu geführt, über das Ende der Karriere nachzudenken. Heute studiert sie an einer Universität in Deutschland. Die Schwierigkeiten, die sich im Zuge der Anerkennung ihres Diploms als Bühnentänzerin ergaben, beschäftigten sie stark. Mit Hilfe der Tanzstiftung in Berlin gelang es ihr dennoch, ihre Bachelorarbeit abzuschließen, sodass sie sich an einer Universität einschreiben konnte.

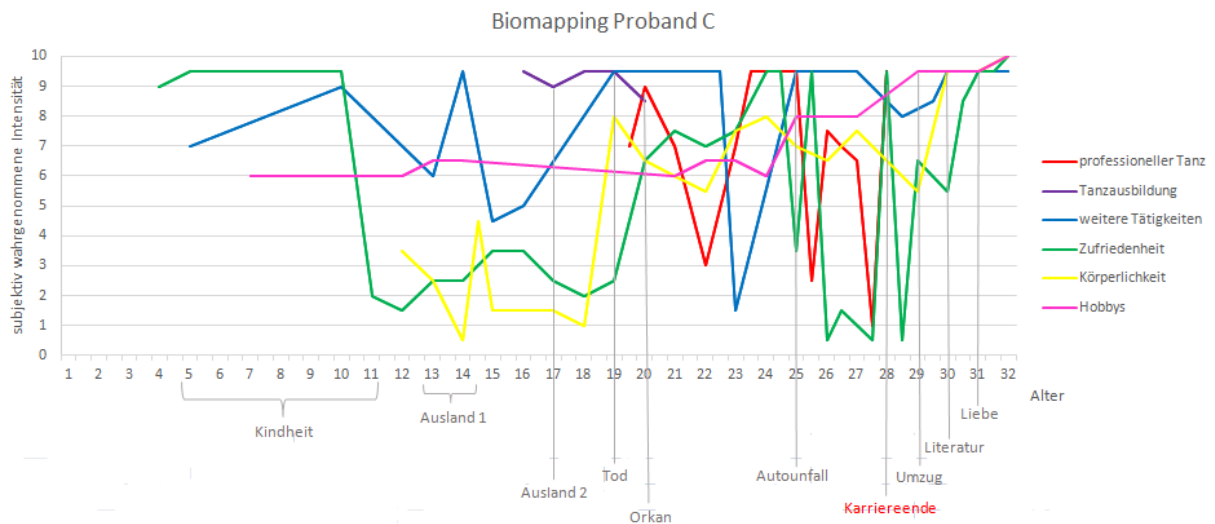


Abbildung 13: Bio-Mapping Proband C

7.3.1.4 Proband D

Das Interview mit dieser Probandin fand bei ihr zuhause statt. Von Beginn an erweckte sie einen sehr sympathischen Eindruck. Sie war zu diesem Zeitpunkt 22 Jahre alt. Der Kontakt zu ihr entstand durch die Tanzstiftung in Berlin. Mit drei Jahren fing sie mit dem Tanzen an. Ihre Mutter schickte sie in eine private Ballettschule, da sie der Meinung war, für ihre Tochter sei die Erfahrung mit klassischer Musik wichtig. Die Probandin berichtete, sich schon immer sehr gerne zur Musik bewegt zu haben: „(lacht) [J]a, also ich habe mich immer zur Musik bewegt, bevor ich laufen konnte eigentlich“ (D_ZZ 45-46). Zu Beginn ging sie einmal wöchentlich ins Ballett. Im Alter von sechs Jahren wechselte sie schließlich auf eine staatlich anerkannte Ballettschule in S. Ihre Eltern hatten zuvor keinen Kontakt zur Ballettwelt. Als die Probandin fünf Jahre alt war, ging ihre Mutter allerdings mit ihr zu einer klassischen Ballettaufführung, woraufhin sie begeistert war. Insgesamt unterstützten ihre Eltern sie sehr, wenngleich sie keine typischen „Balletteltern“ (D_ZZ 55) gewesen sein sollen. Sie freuten sich sehr über die Begeisterung ihrer Tochter für das Ballett, fragten sie dennoch immer wieder, ob sie nicht etwas Anderes ausprobieren möchte. In der staatlichen Schule für Ballettausbildung trainierte sie zunächst einmal wöchentlich. Ab dem neunten Lebensjahr steigerte sich die Trainingszeit auf bis zu viermal pro Woche. Sie beschrieb, die Anfangsjahre in der staatlichen Schule sehr positiv in Erinnerung zu haben:

[I]ch weiß, ich bin immer total gerne hingegangen und ich weiß, ich hatte eine tolle Klasse und mit ganz vielen bin ich bis heute noch befreundet ... also es war immer mit total viel Spaß verbunden. (D_ZZ 89-93)

Sie sammelte bereits zu dieser Zeit viel Theatererfahrung auf der Bühne. Im Alter von zehn Jahren hatte sie schließlich bis zu sechs Mal in der Woche Training. Die Probandin berichtete jedoch, sich in dieser Ausbildungszeit sehr aufgehoben gefühlt zu haben:

Also der Anfang war auf jeden Fall sehr positiv. Was toll war, war natürlich, also mit acht, glaube ich, das erste Mal mit Dornröschen mit Kostüm und Perücke und dann hatte ich drei Kostümwechsel pro Vorstellung ... Also ich habe es auch schon als Kind geliebt, mich zu verkleiden. (D_ZZ 107-109)

Als Kind habe sie es geliebt, im Mittelpunkt zu stehen, schilderte sie zudem. Heutzutage sei ihr das weniger wichtig. Die Erfahrung, bereits im Kindesalter im Theater auf einer Bühne zu stehen, beschrieb die Probandin wie folgt:

Es war natürlich toll, da hat man auch immer die größeren Tänzer gesehen und man ist da immer so rumgehüpft und [hat; SDM] von jedem ein Autogramm geholt und man dachte mal: Wow so will ich auch mal sein ... Es [hat; SDM] sich später alles total gewandelt ... als ich später in der Kompanie war, habe ich die Leute auch persönlich kennengelernt und es war dann eine ganz schöne Desillusionierung immer mal wieder. (D_ZZ 129-134)

Sie konnte zwölf Jahre lang auf der staatlichen Ballettschule bleiben. Im letzten Ausbildungsjahr durften Schüler aus der Ausbildungsklasse sogar für die professionelle Ballettkompanie tanzen, da in diesem Jahr viele Tänzer verletzt waren. Im Endeffekt gelang es ihr, im letzten Ausbildungsjahr von November bis Juli bei allen Vorstellungen mitzutanzten. Sie besaß zu diesem Zeitpunkt noch keinen Vertrag, da sie sich noch in der Ausbildung befand. Aus diesem Grund hatte sie das Gefühl, lediglich eine ‚Aushilfskraft‘ darzustellen. Allerdings wurde sie im Anschluss an ihre Ausbildung direkt in der professionellen Ballettkompanie aufgenommen. In dieser angekommen, fühlte sie sich jedoch nicht wohl und unpassend. Ihr Körper würde sich nicht gänzlich für diese „tolle“ (D_ZZ 420) Kompanie eignen, da sie kein filigranes Mädchen gewesen sei. Sie berichtete, nicht die gewünschte Arm- bzw. Beinlänge gehabt zu haben. Sie verkörperte von Anfang an keine „richtige“ (D_ZZ 421) Ballerina, sodass ihre Körperform dem

Intendanten nicht gefiel. Die Probandin schilderte, den Platz durch ihren Fleiß und ihre Zuverlässigkeit bekommen zu haben. Von dem Ballettmeister erfuhr sie Unterstützung, da sie unter anderem äußerst schnell alle Rollen tanzen konnte. Der Intendant hingegen ließ sie spüren, nicht vollständig überzeugt von ihr zu sein. Ähnlich wie der Ballettmeister stand ebenfalls ihre Mutter jederzeit hinter ihr und war sehr stolz auf das, was sie erreichte. Die Probandin war offiziell ein Jahr in der Kompanie tätig, wobei sie mit der Gruppe für eine Woche international verreiste. Dieses Erlebnis beschrieb sie als sehr prägend.

Während der Ballettausbildung besuchte sie das Abendgymnasium und beendete ihre Tanzkarriere schließlich mit ca. 18 Jahren. Sie schilderte diese Zeit als sehr stressig und belastend. Sie konnte zudem nicht begründen, weshalb sie aufgehört hat. Für sie kamen verschiedene Faktoren zusammen: „[A]lso ich weiß eigentlich bis heute nicht ganz genau, warum, und wenn jemand fragt, warum ich aufgehört habe, stütze ich immer, weil es so viele Gründe waren auf einmal, die reingespielt haben“ (D_ZZ 203-204). Sie berichtete, besonders gern in dieser Kompanie getanzt haben zu wollen und nicht in einer anderen. Sie habe zu diesem Zeitpunkt bereits versucht, viele Auditions wahrzunehmen, beschloss für sich jedoch, wenn sie für diese spezielle Kompanie nicht gut genug sei, das Tanzen allgemein nicht weiter zu verfolgen. Die Probandin fühlte sich damals beim Intendanten unwohl und nicht akzeptiert, wie sie erzählte. Extreme Probleme mit ihrem Körper, wie etwa Abnehmen, kamen hinzu. Sie erkannte schließlich, dass sie ernsthafte physische und psychische Probleme bekommen würde, wenn sie mit dem „Dünnsein“ (D_ZZ 255) weiter machen würde:

Also ich glaube das Problem war einfach nur in diesem Jahr 17/18, da war bei uns ziemlich klar, wenn du in Audition gehst, die ersten, die aussortiert wurden, waren die Leute, die etwas dicker waren. Also ich habe angefangen wahnsinnig abzunehmen und das ist wirklich auch extrem geworden irgendwann, also ich bin 1 Meter 68 und habe dann irgendwann 47 Kilo gewogen. (D_ZZ 251-254)

In diesem Jahr fühlte sich die Probandin an ihrem Limit angekommen. Sie besuchte unter der Woche bis 22 Uhr das Abendgymnasium, erledigte anschließend ihre Hausaufgaben, schlief im Schnitt vier Stunden, um nach dem Aufstehen zu tanzen. Zudem gab es für sie kein Wochenende mehr. Die Probandin hatte das Gefühl, komplett ausgelaugt zu sein. Sie besaß keine Energie mehr, weshalb sie sich letztlich zum Aufhö-

ren entschloss. Mit dem Abitur in der Hand bekam sie an einer Universität die Zulassung für ein Jurastudium, d. h. sie war zum Zeitpunkt des Interviews Studentin. Nebenbei erteilt sie Ballettunterricht an einer Hobbyballettschule, möchte sich jedoch zukünftig mehr auf ihr Studium konzentrieren.

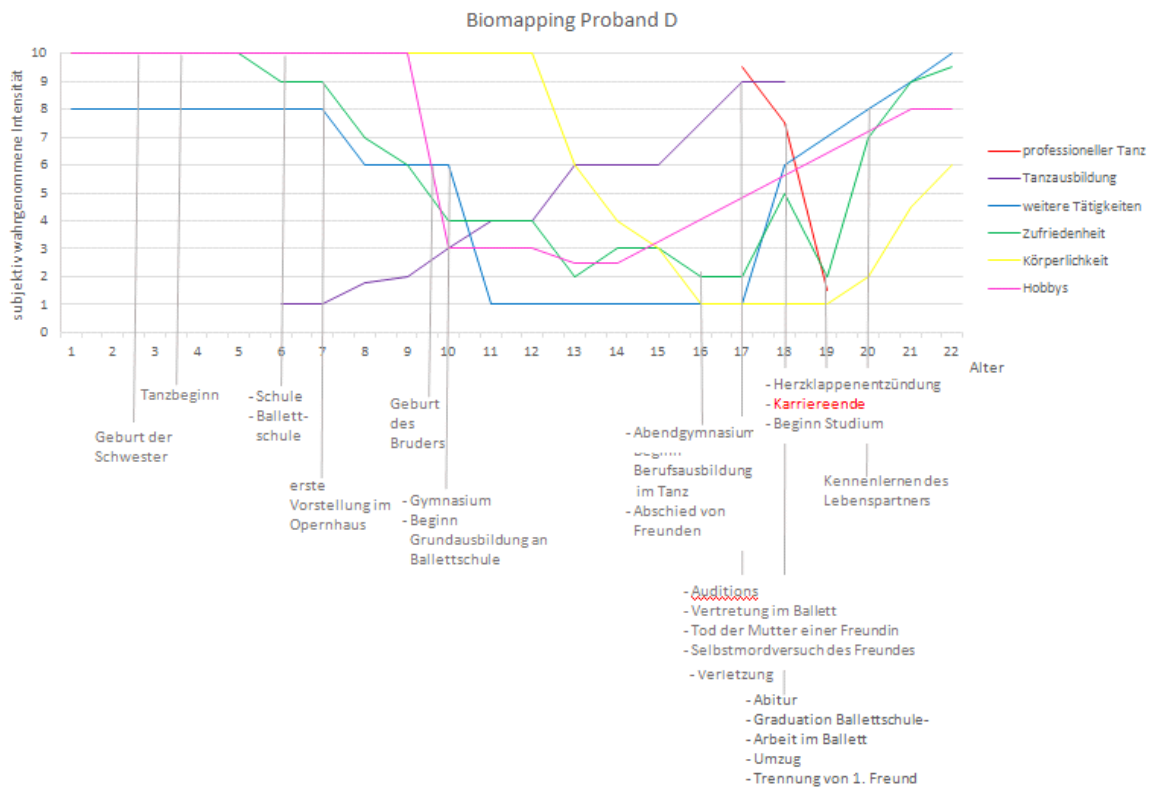


Abbildung 14: Bio-Mapping Proband D

7.3.1.5 Proband E

Das Interview mit diesem Probanden fand in einem Raum der Universität statt. Der Kontakt zu diesem entstand bereits während seines Studiums, da die Person schon für die Universität im Bereich Tanz arbeitete. Er war zum Zeitpunkt des Interviews 28 Jahre alt. Von Beginn an herrschte eine äußerst vertrauensvolle Atmosphäre. Der Proband erklärte sich sofort zum Interview bereit. Es schien so, als verspüre auch er ein großes Bedürfnis, über seine Karriere und das Tanzleben berichten zu wollen.

Im Alter von sechs Jahren begann der Proband zu tanzen. Der Cousin seines Opas besaß eine Tanzschule für Standard- und Lateintänze im Allgemeinen Deutschen Tanzverband (ADTV). Darüber hinaus hatten auch die Eltern des Probanden bereits getanzt. Aus diesem Grund tanzte er schon als Partner seiner Mutter, sodass er von Anfang an stark in den Tanzbereich involviert war. Michael Jackson stellte zu jener

Zeit ein großes Vorbild für ihn dar. Der Proband habe unbedingt wie dieser tanzen wollen. Zudem berichtete er, seine Mutter sei überdies sportlich sehr aktiv gewesen, da sie Turnerin war. Der Vater tanzte Standard und betätigte sich zusätzlich in einem Musikverein. Darüber hinaus engagierte er sich als Fußballtrainer. Er schilderte, dass die musikalische Tätigkeit des Vaters einen starken Einfluss auf seine Tänzerkarriere hatte, da die Musikalität beim Tanzen entscheidend sei. Insgesamt verfolgte der Proband eine ausgeprägt sportliche Laufbahn, die Turnen, Judo sowie Fußball umfasste. Zu Beginn war er darin sehr erfolgreich, musste sich später jedoch für eine Sportart entscheiden. Da er allein für das Tanzen nach einiger Zeit bis zu fünfmal in der Woche trainierte. Die anderen Sportarten gab er aufgrund dessen nach und nach schließlich auf:

[D]a war mein Papa auch Trainer bei mir ganz lang und je älter ich halt wurde, desto mehr hatte es sich herauskristallisiert, dass ich bei beidem eigentlich ganz gut bin [Fußball und Tanzen; SDM] und irgendwann war es dann aber für mich so, dass ich beim Tanzen auf Wettkämpfe gegangen bin und die ganzen Meisterschaften. (E_ZZ 29)

Fußball empfand er von Beginn an als Ausgleich zum Tanzen. Seiner Aussage zufolge brachte ihm der Tanz etwas für den Fußball, da er der festen Überzeugung war, durch das Tanzen koordinativ eine solide Basis für viele weitere Sportarten schaffen zu können. Das Tanzen sei eine gute Grundlage für viele Bereiche des Sports, betonte er mit Nachdruck. Natürlich hatte er mit Diskriminierung zu kämpfen, da die Frage aufkam, ob Männer tatsächlich den Tanzberuf ausüben könnten, ohne als homosexuell abgestempelt zu werden. Diese Frage beschäftigte den Probanden zu dieser Zeit stark. Durch seine tänzerische Begabung konnte er jedoch an einer staatlichen Ballettschule mittrainieren, wodurch er die Chance bekam, die professionelle Seite des Balletts kennenzulernen. Ab diesem Zeitpunkt trainierte der Proband sechsmal pro Woche jeweils über sechs Stunden. Im Alter von 13 Jahren fing er bereits an, parallel zum eigenen Training Tanzkurze in einer Standardtanzschule anzubieten, womit er ein wenig Geld verdienen konnte. Für den Probanden bedeutete ‚professionell‘ zu tanzen, damit unter anderem Geld zu verdienen. In der Tanzschule fühlte er sich wie in einer Familie. Dieses Gefühl wurde mit der Aufnahme an der professionellen Kompanie noch stärker:

Ich glaube, das ist auch typisch, weil das fügt auch die Tänzer automatisch zusammen. Du bist tagtäglich dort und trainierst acht bis was weiß ich wie viele

Stunden am Tag, du hast an Wochenenden die Aufführungen und Extraproben, für die Balletttänzer auch noch Extratraining, also Spitzenschuhe und pas de deux und das ist einfach, da hast du einfach oft für was anderes keine Zeit. (E_ZZ 86)

Aus diesem Grund bildeten sich viele Freundschaften und Kontakte innerhalb der Tanzwelt, die für ihn von großer Bedeutung waren und immer noch sind. Seine Eltern unterstützten ihn sehr und übernahmen deshalb die langen Fahrten zur professionellen Tanzschule komplett. Die Kompanie verließ er schließlich im Alter von 19 Jahren, hatte nebenher jedoch bereits Nebenjobs. Mit 16 Jahren erhielt der Proband zwischenzeitlich einen ‚richtigen‘ Job, bei dem er im Ausland Erfahrungen sammeln konnte und für 12.000 Zuschauer allein tanzte.

Im Alter von 19 Jahren beendete er zwar seine Beschäftigung an der Kompanie, brach seine professionelle Karriere jedoch nicht ab, wie er immer wieder betonte. Er habe im Laufe seiner tänzerischen Laufbahn noch viele weitere „Jobs“ (E_ZZ 340) erhalten. Zum Zeitpunkt des Interviews arbeitete er beispielsweise zunehmend als Choreograf:

[D]ie letzten zwei Jahre habe ich dann immer mehr als Dance-Captain oder als Choreografie-Assistent gearbeitet und jetzt speziell im letzten Jahr ist dann sozusagen der Wechsel immer mehr noch, was jetzt dann eigentlich nur noch Choreograf ist. (E_ZZ 149)

Der Proband besuchte neben der Tanzausbildung das reguläre Gymnasium und absolvierte das Abitur. Seine Entscheidung, anschließend zu studieren, erfolgte zu einem Zeitpunkt, an dem er bemerkte, dass die Welt aus mehr als nur der Tanzwelt bestehe. Vor allem die Erfahrungen in seinem Jahr beim Zivildienst öffneten ihm die Augen. In der Tanzwelt habe es ihm zu viel Neid und Oberflächlichkeit gegeben. Er beschrieb, für ihn sei nie das Geld oder die Nummer eins zu sein, das größte gewesen, sondern das Resultat an sich und auf der Bühne zu stehen.

Als sein universitäres Leben begann, versuchte er, beide Welten, die Tanzwelt und die Studentenwelt, miteinander zu vereinen. Allerdings gelang es ihm nicht immer, in beiden Bereichen seinen hohen Anforderungen gerecht zu werden:

Weil ich versuch‘ das natürlich alles zu machen, auch Präsentationen versuche ich ordentlich zu machen, aber wie auch jetzt, ich muss jetzt auch sagen, ich muss jetzt die Präsentation machen, aber wenn ich daheim bin, muss ich vier

Stunden choreografieren, weil ich nächste Woche da und dahin muss ... also ich würde nicht sagen, dass ich ein Student bin, wenn ich mit viel Kommilitonen rede, also heute Mittag geh ich in Biergarten oder ins Freibad. Dann sag ich halt, hm, am Wochenende vielleicht zwei Stunden, wenn überhaupt. (E_ZZ 185ff)

Für ihn sei es normal gewesen, von morgens bis abends beschäftigt zu sein, da er es nicht anders kannte, wie er beschrieb. Die offizielle Beendigung der Tänzerkarriere erfolgte schließlich im Alter von 20 Jahren, wobei er seit seinem 24. Lebensjahr bis heute die Choreografietätigkeit professionell ausübt.

Zum Zeitpunkt des Interviews studierte er zwei Fächer in einem Lehramtsstudiengang und unterrichtete nebenher an mehreren Ballettschulen. Darüber hinaus engagierte der Proband sich ebenfalls bei Tanz- und Choreografie-Projekten.

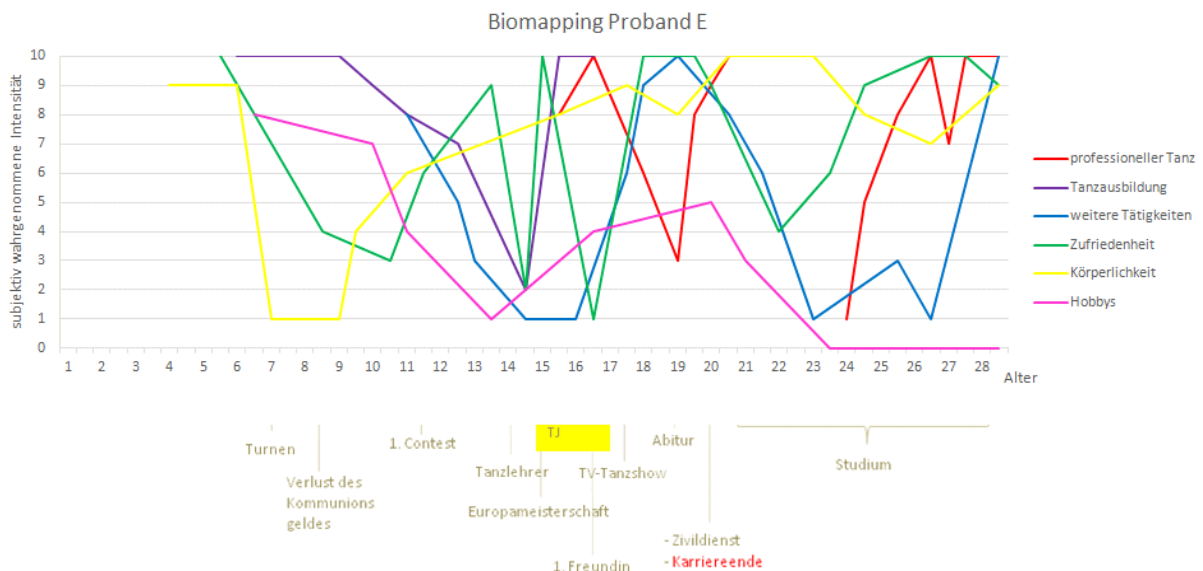


Abbildung 15: Bio-Mapping Proband E

7.3.1.6 Proband F

Die Durchführung des Interviews erfolgte zunächst bei dem Probanden zuhause, musste später allerdings in der Wohnung der interviewenden Person fortgesetzt werden. Der Kontakt war schnell hergestellt, sodass nach seine Interview-Zusage nach einem ersten Kennenlernen erfolgte. Von Beginn an herrschte eine vertrauensvolle sowie entspannte Atmosphäre. Zum Zeitpunkt des Interviews war der Proband 51 Jahre alt.

Der Wille, tanzen zu wollen, wurde in seinen jungen Jahren von seiner Mutter gefördert:

[A]lso meine Mutter ist ... sozusagen ... der Initialgeber, weil sie war früher selber Tänzerin, nicht professionell ..., aber mit Herzblut dabei in einer Volkstanzgruppe ... und ich nehme stark dann an, dass ich damals das mitbekommen habe, daher ... und dann das Interesse für Tanz oder Bewegung ganz allgemein. Ich war, bevor ich angefangen habe zu tanzen, immer ein sportlicher Typ. (F_ZZ 33-36)

Ein ausgeprägter Bewegungsdrang konnte bei ihm bereits sehr früh festgestellt werden. Er berichtete zudem, er sei „immer in action, immer unterwegs“ (F_ZZ 44-45). Schon seit jeher habe er sich ausgetobt, während das stille Sitzen auf einer Schulbank eine Qual für ihn darstellte (vgl. F_ZZ 46-48). Der Proband hatte schon immer eine sehr enge Verbindung zu seinem Körper, die er wie folgt beschreibt: „[W]enn ich zurückblicke, merkte ich in den Zeiten, wo ich mich körperlich beanspruche, geht es mir a[m] allerbesten“ (F_ZZ 51-52). Bevor er mit dem Tanzen im Alter von 15 Jahren angefangen hatte, sammelte er positive Erfahrungen in den Sportarten Ringen und Boxen. Seiner Aussage zufolge musste es „zur Sache gehen“ (F_ZZ 57)). Der Proband beschrieb, früher nicht der typische klassische Tänzer gewesen zu sein, sondern einen eher athletischen Körperbau gehabt zu haben. Die Beziehung zur Bewegung habe er jedoch nie verloren, wenngleich er nun 51 Jahre alt sei:

[D]amals in L., Stadtfest oder Ratfest (unv.) habe [ich] so mal eine ziemlich professionelle Truppe miterlebt ... die haben so ein Programm gezeigt und das hat mich total fasziniert und damals war ich in dem entsprechenden Alter. (F_ZZ 100-104)

Als sehr selbständig und selbstbewusst beschrieb sich der Proband selbst. So traf er ebenso die Entscheidung, die Prüfung an der Ballettschule für staatliche Ausbildung zu absolvieren, auf eigenen Wunsch hin, sodass er zu Beginn der Ballettschule „ganz eigenständig“ (F_ZZ 118) hingegangen sei. Im Alter von 16 Jahren erfolgte schließlich der Eintritt in die professionelle Ballettschule, die er ca. fünf Jahre besuchte. Vor der Ballettschule ging er in eine Folkloretanzgruppe, mit der er dreimal in der Woche trainierte und seine ersten Auslandserfahrungen sammeln konnte. In den Tänzen dieser Gruppe waren keine typisch volkstümlichen Tanzschritte enthalten, sondern ebenso

kleine Handlungsballette (vgl. Kap. 3). Die Abwechslung der verschiedenen Facetten des Tanzens sei das gewesen, was ihn schon immer interessiert habe. Nur keine festgelegte Richtung einschlagen, lautete seine Devise, denn dies wäre für ihn uninteressant gewesen. Der Proband berichtete zudem, unabhängig von der Tanzwelt gewesen zu sein. Er liebe die Herausforderung, sei ausgesprochen neugierig und erfinde sich immer wieder neu. Der Proband schilderte ebenso, wie schwierig es in der Kunst- und Kulturszene sei, feste Arbeitsverhältnisse auf Dauer zu finden, weshalb Künstler immer wieder neue Wege einschlagen müssten. Mit dem Gehalt eines Tänzers wäre man nicht in der Lage, sich etwas ‚Großes‘ leisten zu können. Für ihn bedeutete dies, sich fortan weiterzuentwickeln. Besonders auffallend erschien seine häufige Verwendung der dritten Person Singular in seinen Erzählungen. Der Proband bezeichnete sich insgesamt als ‚Künstler‘, nicht aber als Tänzer, wobei er erneut in der dritten Person sprach. Im weiteren Verlauf des Interviews erzählte er schließlich wieder in der ersten Person Singular.

Von besonderem Interesse in der Befragung dürfte seine Persönlichkeit sein, da der Proband selbst viele Aspekte seines Lebens mitbestimmen und sein Schicksal selbst steuern wollte. Dies gelang ihm jedoch nicht immer. Familiär hat er unter dem Tod seines Vaters in seinen frühen Jahren gelitten. Der Proband war zu diesem Zeitpunkt gerade einmal sechs Jahre alt. Er wuchs zum Teil bei seinem Opa auf dem Land auf, das er sehr genossen habe. Der Kontakt zur Natur sowie die freie Entfaltungsmöglichkeit begeisterten ihn. Dies sei ihm bis heute sehr wichtig, sodass ebendiese Begeisterung während der Auflistung seiner vielen Tätigkeiten sichtbar wurde.

In seiner tänzerischen Karriere habe er viel erlebt - Wechsel von Intendanten im Theater, Neid, hartes Training, Arroganz. Er beschrieb, alles gern getanzt zu haben, während manch andere Tänzer nur das klassische Ballett als das Richtige ansahen. So berichtete er zudem, ein neuer Intendant in einer seiner Ballettschulen habe „kein Ballett mehr [gewollt]. Er wollte W. (Name) als reine Schauspielstadt, es war auch politisch“ (F_ZZ 440-442).

Mit ca. 32 Jahren beendete er schließlich aufgrund der körperlichen Belastung wegen einer Knieverletzung seine professionelle Tanzkarriere. Die körperliche Belastung eines professionellen Tänzers sei enorm, sodass dies zu einer chronischen Entzündung bei ihm führte. Er beschrieb: „Du [hast vor einer Premiere; SDM] wirklich jeden Tag

acht oder neun oder zehn Stunden [trainiert]. Und dann ist natürlich durch die richtig akute Belastung, hat sich das Knie halt immer entzündet“ (F_ZZ 1424-1426).

Er bestätigte, dass Tänzer während der Ausbildung und noch stärker während der Berufsausübung Verletzungen verbergen, um ihre Tanzposition innerhalb der Kompanie nicht zu verlieren. Nach kürzester Zeit stehe der nächste Tänzer schon bereit, um die eigene Position zu besetzen oder man bekomme nicht die Rolle im Ballett, die angestrebt wurde. Der Proband heiratete im Laufe seines Lebens zweimal. Aus der ersten Ehe ging seine Tochter hervor. Nach Beendigung der Karriere war er beruflich in vielen verschiedenen Bereichen tätig. Beispielsweise arbeitete er in der Baubranche und im Versicherungsbereich, gründete eine Ballettschule, welche leider geschlossen werden musste, erhielt eine Anstellung als Theaterpädagoge, war zwischenzeitlich Erzieher und hatte zudem weitere Nebenjobs. Zum Zeitpunkt des Interviews war er arbeitslos. Seine zweite Frau, die er mit ca. 50 Jahren heiratete, unterstützte ihn sehr. Der Proband schien insgesamt sehr zufrieden zu sein. Das Interview und das Ausfüllen des Bio-Mappings nahmen zusammen ca. fünf Stunden in Anspruch.

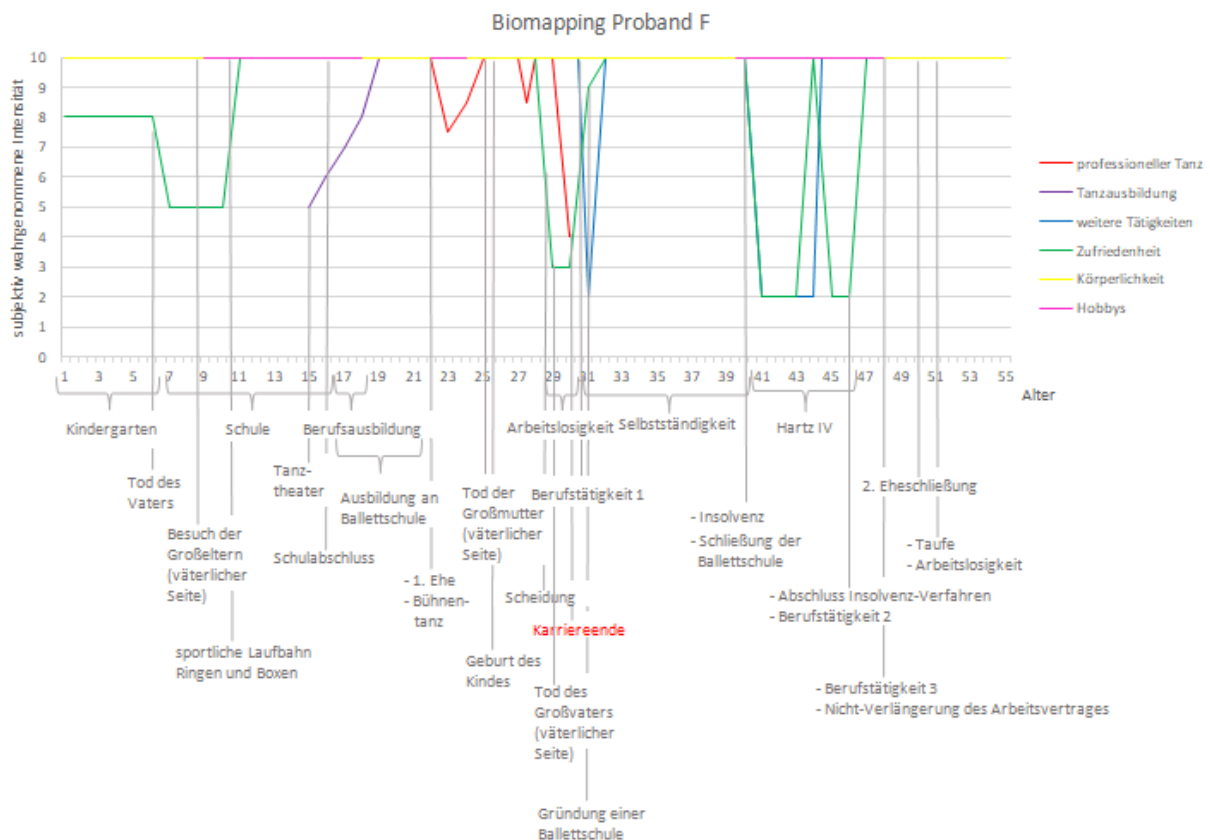


Abbildung 16: Bio-Mapping Proband F

7.3.1.7 Proband G

Dieses Interview wurde bei der Probandin zuhause durchgeführt. Sie schien sich sehr wohlfühlen, da sie die interviewende Person bereits aus der Tanzwelt kannte. Zudem hatte sie sich von Beginn an bereit erklärt, als Probandin über ihre tänzerische Karriere zu sprechen. Das Interview samt Bio-Mapping dauerte insgesamt ca. vier Stunden.

Mit dreieinhalb Jahren fing sie mit dem Tanzen an. Aufgrund einer ärztlichen Empfehlung meldete ihre Großmutter sie in einer Ballettschule an. Die Probandin hatte eine Hüftdysplasie, weshalb der Kinderarzt für sie Ballett empfahl. Zu jener Zeit war die Probandin in der Obhut ihrer Großeltern:

[I]ch habe zwar einen leiblichen Vater, aber meine Mutter war in den Anfangsjahren mit mir allein. War aber allein mit mir überfordert. Musste viel arbeiten, auch nachts arbeiten und, sie war sehr jung, 18 als sie mich bekommen hat. (G_ZZ 44-46)

Der erste Besuch an dieser Ballettschule ist ihr in sehr guter Erinnerung geblieben. Ihre Ballettlehrerin sah Talent in ihr, da sie das Potenzial aufwies, den Tanz ernst zu nehmen. Die Probandin war stets konzentriert im Unterricht. In der Ballettschule und den Aufführungen fühlte sie sich sehr wohl, wie sie berichtete. Die Ballettschule vermittelte ihr das Gefühl von Geborgenheit und Familie sowie Ruhe und Entspannung. Dieses Gefühl bedeutete ihr viel, da sie weit weg von ihrer Mutter aufwachsen musste: „Man geht hin [zur Ballettschule SDM], weil das mein (betont) zuhause ist. Also ein Teil meines Zuhauses“ (G_ZZ 165-167). Durch ihre Großeltern erfuhr sie zusätzlich große Unterstützung. An ihre erste Ballettpädagogin habe sie schöne Erinnerungen, wie sie schilderte. Diese habe sie ebenso stark unterstützt.

Nach der Ballettschule hat sie neun Jahre professionell mit festem Vertrag am Theater getanzt. Jedoch beschrieb sie, selbst jetzt noch das Gefühl zu haben, es habe etwas gefehlt: „So im Nachhinein. Weil das einfach für mich letztendlich viel zu schnell vorbeiging“ (G_ZZ 230-232). Selbst während des Interviews ließ sie den Eindruck entstehen, als habe ihr im tänzerischen Bereich etwas gefehlt bzw. dass ein Teil von ihr sich nicht im Tanz wiederfinden konnte. Das Diplom erlangte sie im Alter von 21 Jahren. Ab dem Zeitpunkt ihrer Schilderung, wie sie ihre Karriere beendete, veränderte sich die Atmosphäre stark. Die Probandin wurde sehr emotional und schien äußerst angestrengt zu sein: „[I]ch habe unglaublich an dieser Zeit gehangen. Weil mein Herz da

mit dabei war und es war ein Teil von Zuhause“ (G_ZZ 251-252). Sie konnte nicht genau erklären, weshalb diese Emotionen aus der Tanzwelt bis heute noch eine so starke Rolle in ihrem Leben spielen, allerdings beschrieb sie, von ihren Eltern so große Gefühle nicht gekannt zu haben.

Die Tanzwelt war ihre Familie, wie sie schilderte und dieser Teil ihres Lebens fehle der Probandin enorm. Sie berichtete, was ihr „dieser Tanz bedeutet“ (G_ZZ 268) und sprach vom Training sowie „was da passiert im Körper“ (G_ZZ 269). Zum damaligen Zeitpunkt sei sie nicht bereit gewesen, die Tanzwelt zu verlassen. Sie wollte nicht einfach gehen, wie sie beschrieb. Immer wieder betonte die Probandin, nicht fertig gewesen zu sein und weiter getanzt haben zu wollen, um die Erfahrung auf der Bühne auszubauen.

Sie war damals aus gesundheitlichen Gründen gezwungen, mit dem professionellen Tanz aufzuhören, da sie durch eine Verletzung am Rücken starke Schmerzen erlitt. Die Entscheidung habe sie schließlich allein getroffen, da die ärztliche Betreuung und Physiotherapie während ihres Berufs miserabel gewesen sei: „Niemand kannte sich aus mit dem Tänzerkörper“ (G_ZZ 313-315). Sie betonte, als Tänzerin gekündigt zu werden, bedeute weitaus mehr, als lediglich den Platz in der Kompanie zu verlieren. Ein Rauswurf spreche sich schnell herum, sodass viele Gerüchte, wie etwa „die Tänzerin ist zu alt“ (G_ZZ 343) in Umlauf geraten würden. Aus diesem Grund sei es besser, die Entscheidung selbst zu treffen, um eine andere berufliche Tätigkeit gerade im Alter von 30 Jahren in Erwägung zu ziehen: „Weil dann habe ich jetzt noch eine Chance, nochmal von vorne anzufangen, und in eine andere Richtung zu gehen“ (G_ZZ 347-349). Die Zeit während des Theaters beschrieb sie als ihre „schönste“ (G_ZZ 388), die für sie „großartig“ (G_ZZ 389) war. Sie bekam die Möglichkeit, mit der Kompanie zu verreisen und viele Erfahrungen zu sammeln. Nach der Beendigung ihrer professionellen Tanzkarriere schilderte sie, in sehr starke Depressionen gefallen zu sein sowie mit enormen Burnout-Symptomen gekämpft zu haben.

Mittlerweile ist die Probandin verheiratet und hat zwei Kinder. Sie berichtete, sich immer wieder schwer getan zu haben, eine Alternative zum Tanz zu finden, bis sie eine Ausbildung als Fitnesskauffrau begann. In diesem Bereich belegte sie sämtliche Fortbildungen wie beispielsweise ‚Bodyart‘ oder Rückenschulleitung. Inzwischen ist die Probandin vielseitig tätig: Sie bietet Kurse und Fortbildungen an, unterrichtet Ballett in

einer Ballettschule und arbeitet in einer Physiotherapie-Praxis. Durch einen Tanzworkshop entstand letztlich der Kontakt zwischen der Probandin und der interviewenden Person.

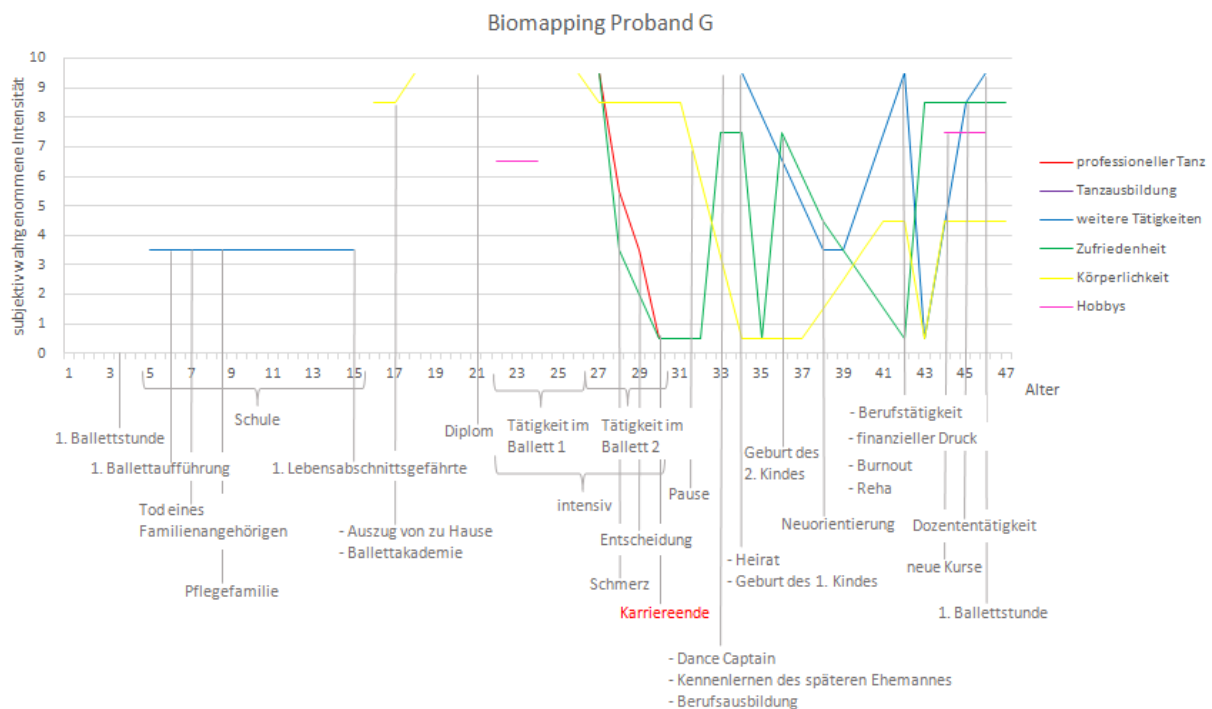


Abbildung 17: Bio-Mapping Proband G

7.3.2 Kritische Reflexion der Untersuchungsmethode in Bezug auf die Interpretation der Untersuchungsergebnisse

Eine Limitation hat sich ergeben, da es sich ‚nur‘ um sieben professionellen Tänzer handelt. Die Untersuchung kann nicht für alle Tänzer in Anspruch genommen werden. Jedoch können Auszüge dieser Arbeit verwendet werden, um die ‚Tanzwelt‘ näher kennen zu lernen und neue Ziele zu erreichen.

Die Analyse von der Körpersprache (Body Talk) wäre mittels Videoanalyse sicherlich zukünftig besser zu interpretieren sein, als nur die Notizen, die während des Interviews und des Ausfüllens der Bio-Mapping zu realisieren waren (siehe Anhang von dieser Arbeit). Auch die Nichtnutzung der App für eine bessere Darstellung der Kurven beim Bio-Mapping ist eine Kritik in der Untersuchungsmethode. Die App hat zum Zeitpunkt der Datenerhebung nicht existiert.

8 Auswertung der Einzelfallstudie und des biografischen Mappings

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse und Annahmen der Einzelfallstudien beschrieben, analysiert und zusammen mit den Kurven des Bio-Mappings diskutiert. Zunächst erfolgt eine genaue Beschreibung und Analyse der verschiedenen Kurven der einzelnen Probanden. Anschließend werden diese miteinander verglichen und zur Problemstellung dieser Untersuchung in Beziehung gesetzt. Hierfür gilt es, die in Kapitel 4 vorgestellten Merkmale auf die jeweiligen Probanden zu beziehen und mit Blick auf diese zu analysieren. Folglich werden die Personenmerkmale, welche aus Selbstkonzept, Kompetenzerwartung, Kontrollüberzeugung und Veränderungstoleranz bestehen, näher untersucht. Des Weiteren sind die Ereignismerkmale, de facto also die Bewältigung anderer Ereignisse, Kontrollierbarkeit, Vorhersehbarkeit, Erwünschtheit und der Lebensraum, einer genaueren Analyse zu unterziehen. Ferner ist der Blick auf die Antezedenzmerkmale, zu welchen die bisherigen Erfahrungen mit kritischen Lebensereignissen sowie die Erfolgsbilanz im Bewältigungsverhalten gehören, unabdingbar. Letztlich wird auf die individuellen Kontextmerkmale der Probanden eingegangen. Im Zentrum stehen hierbei die sozialen Kontakte, das soziale Netzwerk, das familiäre Umfeld und die materiellen Ressourcen. Abgerundet wird dieses Kapitel schließlich mit der Auswertung der *Body-Talk*-Daten und den Angaben zur Körperlichkeit im Bio-Mapping.

8.1 Fall A

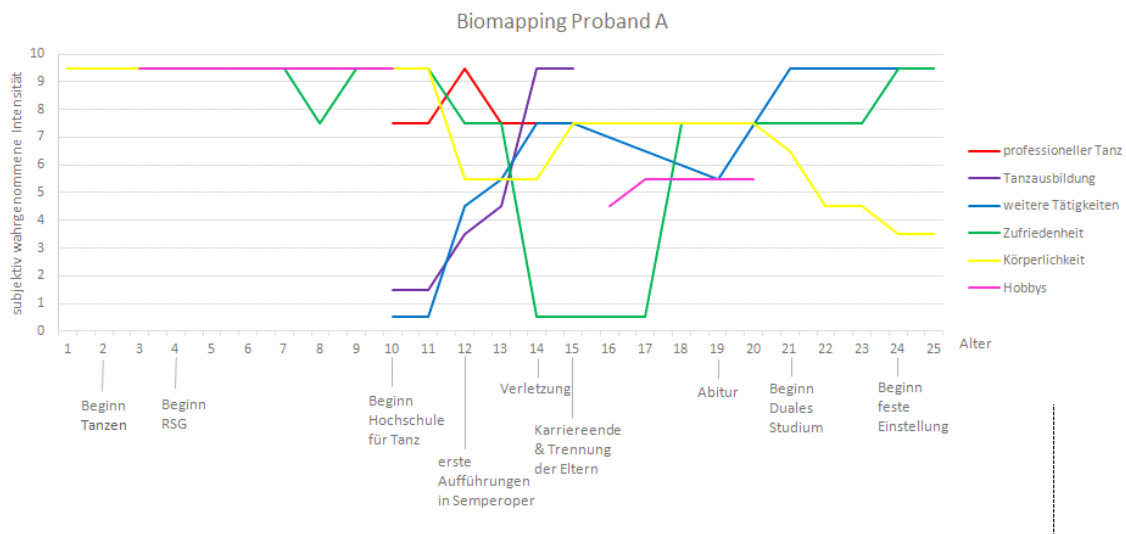


Abbildung 18: Bio-Mapping Proband A

Bei Probandin A ist besonders auffallend, wie ihre Zufriedenheit (grüne Kurve) kurz vor ihrem Karriereende (rote Kurve) mit fünfzehn Jahren in Verbindung mit ihrer Verletzung, die sie mit vierzehn Jahren erlitt, stetig sinkt. Im Alter von vierzehn bis siebzehn Jahren gibt die Probandin aus ihrer subjektiven Wahrnehmung heraus an, eine dauerhafte Unzufriedenheit verspürt zu haben. Erstaunlich ist dagegen die gelbe Kurve (Körperlichkeit) in dieser Phase. Diese steigt zu diesem Zeitpunkt und erstreckt sich in der Skala über die vergleichsweise hohen Werte 5 und 6. Die Probandin scheint folglich ihre Körperlichkeit nach ihrem Karriereende intensiver wahrgenommen zu haben und das, obwohl sie sich nicht mehr in der professionellen Tanzschule befand. Kurz vor dem Abitur nimmt die Zufriedenheit wieder stark zu. Die Bedeutung der Körperlichkeit hingegen scheint für sie ab dem 20. Lebensjahr und insbesondere mit dem Beginn des Studiums und der anschließenden Festanstellung in einem Unternehmen kontinuierlich zu sinken. Die grüne Kurve steigt in diesen Phasen weiterhin bis zu einem Wert von 9 an, sodass die Vermutung einer fast vollkommenen Zufriedenheit der Probandin naheliegt. Hinsichtlich der violetten Kurve (Tanzausbildung) ist eine große Spannweite in der Skala von 1,5 bis 9,5 sowie größtenteils eine dauerhafte Steigerung ersichtlich. Insgesamt erstreckt sich die Tanzausbildung jedoch lediglich über fünf Jahre. Ihre Hobbys (pinke Kurve) nahmen mit dem Ende der Karriere zu, umfassen auf der Skala allerdings nur Werte zwischen 4 und 6. Weitere Tätigkeiten (blaue Kurve) wie z. B. als Tanzlehrerin haben mit dem Abitur stark an Bedeutung gewonnen, sodass die Kurve bis zu einem Höchstwert von 9 steigt.

Hinsichtlich der These eines kritischen Lebensereignisses ist anzumerken, dass sowohl die Verletzung als auch das Karriereende sowie zusätzlich die Trennung der Eltern auf ein solches hindeuten. Bestätigung erfährt diese Annahme darüber hinaus durch die Körperhaltung der Probandin während ihrer Erzählung. Besonders ihre Augen offenbarten die emotionale Ergriffenheit der Probandin.

Antezedenzmerkmale

In Bezug auf die Antezedenzmerkmale erwähnte sie lediglich, das Karriereende aufgrund ihrer Verletzung, der Umzug und parallel dazu die Trennung ihrer Eltern seien für sie sehr belastend gewesen. Auffällig ist jedoch, dass die Körperlichkeit zu diesem Zeitpunkt stärker wurde, sodass diese im Zusammenhang mit den Ereignissen steht.

Als das Karriereende eintrat, suchte die Probandin zunächst erneut den Zugang zur Rhythmischen Sportgymnastik. Ihr wurde allerdings nach kurzer Zeit ihre lange Pause in der Gymnastik bewusst, weshalb ihr Leistungsniveau nicht mehr jenem von früher entsprach. Wenngleich ihre Beweglichkeit und ihre Konditionierung vorhanden waren, so fehlte es ihr nun an der Gerätetechnik. Folglich lässt sich als Grund für die hohen Werte im Bio-Mapping in Bezug auf die Körperlichkeit ihre ausgesprochen gute Bänder- und Muskeldehnung anführen, die auch nach Beendigung der Karriere noch ausgeprägt war. Aufgrund dessen beschreibt die Probandin, deprimiert gewesen zu sein, sodass sie die Rhythmische Sportgymnastik nach nur einem Jahr nicht mehr weiterverfolgte.

Personenmerkmale

In Bezug auf ihre Personenmerkmale ist festzuhalten, dass die befragte Tänzerin sehr ehrgeizig und tolerant erscheint. Ihre Körpersprache während des Interviews deutet zusätzlich auf eine Offenheit und Neugierde hin. Aufgrund dieser Eigenschaften lässt sich erklären, weshalb die Probandin trotz Verletzung und der frühen Beendigung ihrer Karriere dennoch eine hohe Erwartung an ihre eigenen Kompetenzen stellt und ausgesprochen tolerant Veränderungen gegenüber ist. Nach Wippert (2011) hat sich die Probandin an ihr Umfeld angepasst, wenngleich sie ihre Tanzwelt und die Freunde aus der Tanzausbildung sehr vermisst. Ihre Entscheidungsfähigkeit ist dabei ebenso von

Bedeutung, da sie ihr Hobby, die Rhythmische Sportgymnastik, gegen eine professionelle Tanzausbildung tauschte. Sie berichtete zusätzlich, von Beginn an vom Wunsch zum Tanzen beseelt gewesen zu sein. Ihr war es wichtig, sich zu präsentieren, verschiedene Tanzstile kennenzulernen, auf der Bühne zu stehen, sich für Neues zu interessieren und nie stehen zu bleiben.

Mit dem Eintritt des Studiums war sie schließlich dazu gezwungen, Prioritäten zu setzen, weshalb sie weniger unterrichtete. Hinsichtlich der Personenmerkmale ist hierbei ihre Stärke als Person zu beobachten, da sie das Unterrichten nicht aufgab, sondern ihren Willen mit Hilfe ihrer Disziplin durchsetzte.

Kontextmerkmale

In Bezug auf die Kontextmerkmale ist die starke Präsenz der Ballettwelt während ihrer Tanzausbildung und ihrer Karriere festzuhalten, wobei sie ihren Ballettlehrern weniger nahestand als den Tanzlehrern der anderen Fächer. Dies lag vor allem an der strengen Grundhaltung der Ballettlehrer, wohingegen die Tanzlehrer anderer Fächer, etwa im Modern Dance, den Schülern deutlich offener gegenübertraten. Insgesamt sammelte sie bereits in jungen Jahren viel Erfahrung auf der Bühne. Sie erklärte, im *Schwanensee* und im *Sommernachtstraum* als erste Besetzung aufgetreten zu sein⁴⁵. Eine derartige Ehre zeugt von ihrem großen Ansehen innerhalb der Ballettwelt. Darüber hinaus war die Probandin mit der Ballettkompanie international unterwegs. So erreicht gerade in dieser Lebensphase die rote Kurve ihre Spitze, d. h. sie war zum Zeitpunkt ihrer ersten Besetzung im Ballett und auf der internationalen Tour am Höhepunkt ihrer Tänzerkarriere angekommen. Gleichzeitig sinkt die gelbe Kurve (Körperempfindung) in dieser Periode ihres Lebens, da extreme körperliche Leistungen von ihr abverlangt wurden. So weist die gelbe Kurve im Bio-Mapping lediglich einen Wert von 5 auf, während die Tanzkarriere zu diesem Zeitpunkt den Höchstwert 9 erreicht. Sie betonte: „[E]s war alles so cool ... dieser Gang und diese Bühne, ohh, das ist immer so cool, wenn man da langgelaufen ist und jetzt geht's gleich los“ (A_ZZ 234-237). Sie war insgesamt sehr angetan von dieser Zeit.

⁴⁵ Diese zwei Handlungsballette sind für eine klassische Tänzerin in der Ballettwelt von großer Bedeutung.

Im Allgemeinen lässt sich das Verhältnis der Probandin speziell zu ihrer Ballettlehrerin als negativ beschreiben. Die Ballettlehrerin war äußerst diszipliniert und hatte klare hierarchische Vorstellungen hinsichtlich einer Schüler-Lehrer-Beziehung. Als die Probandin über Schmerzen klagte, musste sie trotzdem weitertanzen. Dennoch mochte die Probandin das Balletttraining, da es kontrollierte Bewegungen beinhaltete, die klar und für sie besser nachvollziehbar waren. Da das Ballett ihren Wunsch nach Kontrolle erfüllt, konnte hier ein zusätzlicher Bezug zu ihrem Körper festgestellt werden. So lässt sich darüber hinaus anhand ihrer Körpersprache während des Interviews feststellen, wie kontrolliert ihre Bewegungen bei Berichten vom Ballett waren.

Insgesamt spricht die Probandin aufgrund des freundschaftlichen Verhältnisses mit ihren Kolleginnen sehr positiv über die Ausbildung. Dabei betont sie, wie wichtig ihr das jährliche Treffen der Ehemaligen ist. Im Allgemeinen, so sagt sie, denke sie noch heute häufig an ihr Karriereende. Allerdings ist ihr zugleich bewusst, dass lediglich eine der insgesamt 17 Tänzerinnen den Abschluss erreicht hat. In ihrer damaligen Klasse gab es eine sehr hohe Fluktuation, da ihre Schule nicht nur klassische Inhalte in der Ausbildung anbot, sondern ebenso Improvisation. Zudem galt die Schule als nicht sehr streng. An dieser Stelle wird die Rigorosität in der Ballettwelt deutlich, da lediglich eine Person aus ihrer Klasse den Abschluss erreicht hat, obwohl die Schule als nicht so streng bekannt war.

Es ist zusätzlich anzumerken, dass das Milieu der Tanz- bzw. Ballettwelt als sehr elitär beschrieben werden kann und eine geschlossene Welt für sich bildet. Hierbei ist ebenso die Tätigkeit der Probandin bis heute festzuhalten, da sie noch immer Tanz unterrichtet. Folglich hat sie diese Welt niemals vollständig verlassen.

In ihrem familiären Umfeld haben beide Elternteile, genauso wie sie, das Abitur absolviert. Die Probandin berichtet, ein Realschulabschluss wäre für sie nicht in Frage gekommen, da sie eine gymnasiale Empfehlung gehabt habe. Auch wenn ihr die Beendigung des Tanzens schwerfiel, so ist sie heutzutage umso glücklicher, das Abitur trotz des Tanzens absolviert zu haben. Diese Entscheidung wurde ihr letztlich abgenommen, als ihr bewusst wurde, nicht mehr professionell tanzen zu können. Sie verdeutlichte zudem: „[D]ie Tänzerkarriere ist sehr kurz ... man verdient nicht gut, ...es ist ein großes Risiko“ (A_ZZ 442-451).

Ereignismerkmale

Die Ereignismerkmale stehen in enger Verbindung mit den Personenmerkmalen, da die Probandin mit Hilfe ihrer Personenmerkmale die jeweiligen Ereignisse bewältigen konnte. Insgesamt schien sie ihre Entscheidungen ausgesprochen gewissenhaft getroffen zu haben. Lediglich in Bezug auf ihre Verletzung habe sie falsch entschieden, da sie zu früh wieder mit dem Training angefangen habe. Aufgrund dessen verschlimmerte sich ihre Gesundheit, worüber die Probandin stark verärgert war. Sie beschrieb ebenso, sich hilflos gefühlt zu haben. Ebendiese Hilflosigkeit spiegelte sich zudem in ihrer Body Talk wider.

Habitus: Die Beziehung zum Körper

Ihr Körper wurde trotz der kurzen Karriere durch die Tanzwelt stark beeinflusst. Die Probandin berichtete von Situationen in ihrem Beruf, in welchen sie bis heute in der dritten oder vierten Position des Balletts⁴⁶ mit ihren Füßen steht. Dies sei ihr allerdings nicht immer bewusst. Ferner wurde sie aufgrund ihrer geraden Haltung während des Studiums des Öfteren angesprochen, denn diese vermittele ihren Mitmenschen den Eindruck, sie sei sehr selbstbewusst. An diesem Beispiel lässt sich deutlich veranschaulichen, wie stark die Ballett- bzw. Tanzwelt ihre Körperhaltung beeinflusst und konditioniert hat. So berichte auch ihr Freund oftmals, selbst aus größerer Entfernung anhand ihrer Körperhaltung und ihrem Stand zu sehen, dass sie einst Tänzerin war. Dennoch beschreibt die Probandin, sich heutzutage in ihrem Körper nicht immer wohlfühlen: „Jein, also während ich mein' Hobbytanz mache, denke ich mir mittlerweile; ich bin so schlecht geworden und ich habe auch seitdem ich da weg bin, habe ich 20 Kilo zugenommen“ (A_ZZ 675-679).

Insgesamt zeigt sich jedoch, dass der Körper der Probandin noch immer durch Konditionierung der Tanzausbildung und der Tanzwelt geprägt ist.⁴⁷ Die Probandin selbst ist sich in diesem Kontext darüber bewusst, in einem höheren Alter noch weniger trainiert zu sein, betont allerdings, dass sie der Meinung sei, die Streckung der Arme bzw. die Haltung im Allgemeinen werde nie verschwinden. An dieser Stelle kann die Annahme

⁴⁶ Im Ballett lassen sich insgesamt fünf grundlegende Positionen der Füße und fünf Positionen der Arme beschreiben. Diese Positionen werden in der Ballettausbildung von Beginn an antrainiert und bis zur Perfektion geübt.

⁴⁷ Laut einer aktuellen Studie von Pfaff (2018) über Tänzerbiografien habe der Körper als Instrument bzw. Werkzeug bei der Berufsausübung eines Tänzers eine existenzielle Bedeutung (vgl. Kap. 5).

getroffen werden, dass die Probandin einen sogenannten Tänzer-Habitus entwickelt hat. So antwortete sie die Frage, mit welcher Metapher sie ihren Körper beschreiben würde: mit einer Sanduhr. Sie erklärte, dass der Oberkörper frei sei, ähnlich wie der obere Bereich einer Sanduhr, der Hüftbereich des Körpers hingegen sehr eng, wie die Mitte einer Sanduhr und die Füße am Körper hingegen wieder einen großen Spielraum hätten. Die Probandin beschreibt ihren Körper folglich nur mit Bezug auf die tänzerischen Möglichkeiten.

Analyse der Körpersprache – Body Talk

Zu Beginn des Interviews konnte eine offene Körperhaltung der Probandin wahrgenommen werden. Sie machte einen eher amüsiert und emotionalen Eindruck. Auffallend waren ihre funkelnden und häufig blinzelnden Augen. Ihr Gesicht strahlte Freude aus. Als sie die Aussage „*ich tanze seit ich ... in dem Bauch meiner Mutter bin*“ traf, war eine starke und dominante Körperhaltung ersichtlich. Sie wirkte während des Interviews sehr entspannt.

Darüber hinaus ist die äußerst emotionale Körpersprache in Bezug auf die Beendigung ihrer Tanzkarriere zu nennen. Als sie ihre Verletzung erwähnte, die letztlich der Grund für die Beendigung der Karriere war, konnten die starken Emotionen zusätzlich in ihren Augen beobachtet werden, da sie Tränen in den Augen hatte. In ihrer Wahrnehmung trat diese Verletzung im Alter von fünfzehn Jahren zu früh ein, wegen der sie ihre professionelle Karriere beenden musste. Ihre Sprache und ihre Körperhaltung haben sich bei diesen Schilderungen verändert. Zudem wurden ihre Aussagen tiefgründiger. Es ist davon auszugehen, dass diese Verletzung für die Probandin ein kritisches Lebensereignis darstellte. Die Schule repräsentierte dabei für die Probandin eine Art Ersatzfamilie. Sprach sie von dieser, war eine offene und sehr emotionale Körpersprache beobachtbar. Aussagen in Bezug auf ihre Kommilitonen ließen auf ein durchweg familiäres und vertrauensvolles Miteinander schließen. Zudem traten bei diesem Thema Tränen in ihre Augen.

8.2 Fall B

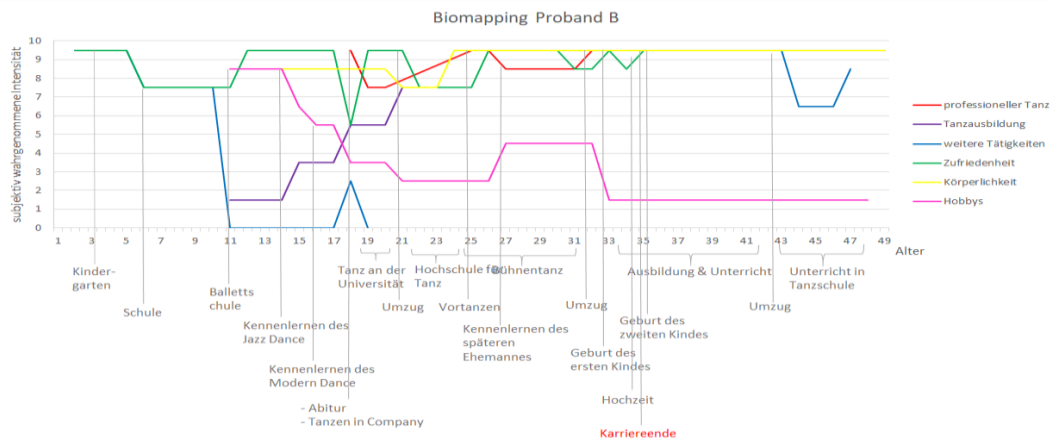


Abbildung 19: Bio-Mapping Proband B

Bei Probandin B erstreckt sich die rote Kurve (professioneller Tanz) auf der Skala zwischen den Werten von 7,5 und nahezu 10. Diese Einschätzung basiert auf ihrer subjektiv wahrgenommenen Intensität und zeigt sich als sehr stabil.

Über ihre Zufriedenheit gibt sie an, sogar über das Karriereende hinaus ausgesprochen zufrieden gewesen zu sein. Lediglich während des Abiturs ist ein deutlicher Ausschlag nach unten bis zum Wert von 5,5 ersichtlich. Auch bei den Geburten ihrer beiden Kinder mit 32 Jahren und mit fast 36 Jahren zeigt sich keine große Veränderung in der subjektiven Wahrnehmung ihrer Zufriedenheit. Hier ist allerdings anzumerken, dass das Interview rückblickend durchgeführt wurde und die Einschätzung der Probandin möglicherweise verfälscht sein könnte, da sie zum Zeitpunkt des Interviews mit sich und ihrem Leben ausgesprochen zufrieden war.

Zudem erscheint die gelbe Kurve (Körperlichkeit) ebenso stabil und wird überraschenderweise während der Tanzkarriere sowie danach immer noch sehr hoch eingeschätzt. Die Bedeutung der Körperlichkeit ist für die Probandin ab dem Alter von 24 Jahren konstant auf dem ausgesprochen hohen Wert von 9,5. Zusätzlich erwähnte sie im Interview immer wieder, wie zufrieden sie mit ihrem Körper sei – vor allem nach der Ausbildung als Tanzkörpertherapeutin. Es bleibt wohl Spekulation, ob dieser Aspekt im Zusammenhang mit dem aus ihrer sehr bedachten Körpersprache sowie aus ihrer einstudierten Mimik und Gestik heraus entstandenen Eindruck steht, als ob sie durchgehend in einem Tanzraum bzw. auf einer Bühne agiert (siehe Body Talk). Insgesamt deutet dies jedoch auf ein starkes Körperempfinden während der Zeit ihrer professionellen Tanzkarriere sowie danach hin und manifestiert sich, ähnlich wie die Kurve des

professionellen Tanzes, im Bereich zwischen den Werten 7,5 und 10. Im Alter zwischen 19,5 und 24,5 Jahren ist schließlich eine deutliche Schwankung der gelben und roten Kurve erkennbar, welche sich zusätzlich in der Zufriedenheitskurve zeigt. Die Tanzausbildungskurve (violett) steigt während ihrer körperlichen Arbeit immer weiter an. Dies bedeutet, dass der Stellenwert der Tanzausbildung für sie stetig zunimmt, die sie zu jener Zeit an der Universität absolvierte. Damals muss sie ausgesprochen zufrieden gewesen sein, denn der Wert der grünen Kurve liegt bei 9,5. Die blaue und die pinke Kurve hingegen bewegen sich auf der Skala lediglich im unteren Bereich, sodass Hobbys oder weitere Tätigkeiten für die Probandin keine große Rolle gespielt haben können. Allerdings war sie während ihrer Tanzausbildung gezwungen, Geld zu verdienen, weshalb sie als Aerobic-Trainerin arbeitete und die blaue Kurve im Alter von 18 Jahren einen signifikanten Ausschlag anzeigt. Ihre Hobbys hingegen waren lediglich zwischen elf und vierzehn Jahren von größerer Bedeutung und sinken mit zunehmendem Alter immer weiter. Bemerkenswert ist vor allem, dass sich der Stellenwert ihrer Hobbys im Bio-Mapping mit dem Beginn des Berufes als Tanzpädagogin und Choreografin auf der Skala lediglich im Bereich von 1,5 bewegt. Sie habe dafür keine Zeit mehr gehabt, wie sie selbst angibt. Später, im Alter von 44 Jahren, wird die blaue Kurve wieder wichtiger und veranschaulicht ihre heutige Arbeit als Tanzlehrerin. Nach dem anfänglichen steilen Absinken fängt die blaue Kurve jedoch wieder an, bis zu einem Wert von 8,5 zu steigen. Zu diesem Zeitpunkt fand das Interview statt.

Anhand der Kurven im Bio-Mapping ist ein kritisches Lebensereignis zum Zeitpunkt des Abiturs anzunehmen. Die Probandin berichtete von einer durch Stress geprägten Zeit:

Ich habe mich da extra mit Aerobic ausgebildet und habe auch Jazz unterrichtet und da habe ich mein Geld verdient und da konnte ich meinen Modern- und Ballettunterricht bezahlen und meine Projekte leben. Ich habe entschlossen, ich will keine Karriere studieren und nach meinem Abitur hat es ein bis zwei Jahre gedauert, weil natürlich davor, als ich in der Schule noch war, habe ich bei allen Projekten mitgetanzt, geprobt und irgendwann war die Schule vorbei. (B_ZZ 125-132)

Ob das Karriereende, die Geburt der Kinder, der Umzug nach Deutschland, also in ein anderes Land, sowie der Beginn des Berufslebens sowohl als professionelle Tänzerin

als auch als Tanzpädagogin und Körpertherapeutin keinerlei kritische Lebensereignisse enthalten, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Es ist sehr schwierig zu analysieren, ob die Probandin außer dem Abitur weitere relevante Lebensereignisse in ihrem Leben als 'kritisch' ansieht.

Sehr stark ausgeprägt und kohärent war von Anfang an im Interview die Beziehung zu ihrem Körper und die Liebe zur Bewegung. Auch die harte Ausbildungsphase im Tanz war für sie immer zufriedenstellend, sodass hier keine deutlichen Brüche in ihrer Darstellung der Ereignisse zu verzeichnen sind:

Jetzt analysiere ich das so, wenn ich erwachsen bin und meine Karriere hinter mir habe, aber als Tänzer in diesem Alter zu sein, denkt man nicht an das Geld oder so. Hauptsache wir dürfen es auf der Bühne machen. Heutzutage beschreibe ich es als Problem, aber es ist so. Also, wie gesagt, in der Zeit denkt man nicht drüber, es ist eigentlich egal. Hauptsache man kann es auf der Bühne ausdrücken. (B_ZZ 675-679)

Nach dem Karriereende habe sie die Bühne überraschenderweise nicht vermisst: „Ne, ich habe das nicht gehabt. Die anderen haben gesagt, du wirst die Bühne vermissen und so, aber ... Nicht wirklich muss ich sagen. Ich habe sofort mit Pädagogik in einer Schule angefangen, wo ich wahnsinnig viel choreografieren dürfte. Natürlich für sehr wenig Geld, aber ich hatte einen kleinen Rahmen und eine Company, wo ich choreografieren dürfte. Und da hatten wir unsere Auftritte in N. und das hat mir sehr viel Spaß gemacht“ (B_ZZ 297-303).

Antezedenzmerkmale

Hinsichtlich der Antezedenzmerkmale ist anzumerken, dass die Probandin von ihrem jetzigen Leben erfüllt ist. Lediglich die Angst vor dem Älterwerden bzw. davor, wie sie körperlich im Alter zurechtkommen wird, macht ihr zu schaffen. Sie betont die Furcht, tänzerisch nicht mehr aktiv sein zu können:

Also jede Person, jeder Mensch hat so was. Bei mir ist es nicht, oh Gott, ich werde alt, sondern, dass mein Körper das nicht mehr tut, was ich mal gekonnt habe. Jetzt ist alles okay, aber den Gedanken habe ich mit diesem Abschiedskapitel. (B_ZZ 462-465)

Diese Äußerung zeigt, dass die Probandin ein Problem darin sieht, wenn ihre Körperfunktion abnimmt. Deshalb sprach die Probandin von einer „Verabschiedung“ (B_ZZ 457) und zwar eine Verabschiedung von ihrem Körper, der nicht mehr leisten kann, was er nach ihrem Empfinden leisten sollte.

Personenmerkmale

Im Bereich der Personenmerkmale ist festzuhalten, dass Probandin B eine sehr starke und selbstbewusste Persönlichkeit besitzt. So ist auch ihre große Selbständigkeit nicht außer Acht zu lassen. Hinzu kommt die große Leidenschaft der Probandin für den Tanz:

Also ich würde den[en; SDM] empfehlen, wenn die den Tanz so spüren, dass sie nicht mehr rational denken können, dann sollen sie es weiter ausüben und ausprobieren, weil anders werden sie nicht glücklich. Wenn aber das nicht so eine starke Leidenschaft ist, sondern nur eine Möglichkeit, dann gibt es andere Berufe, die mehr Geld geben. Also bei mir, wenn ich es nicht gemacht hätte, dann wäre ich in meinem Leben nicht glücklich und es ist wichtig, dass dein Leben glücklich ist. Aber ich habe diese Leidenschaft z. B. an meinen Kindern nicht gesehen. Meine Kinder haben zwar getanzt, aber ich habe nicht gespürt, dass sie diesen Biss haben. Und vor allem meine Tochter, mein Sohn konnte es vielleicht, aber ich habe die auch nicht gefördert und gesagt ‚Mach das. Es ist super schön und so‘. Es ist ein Beruf, den kann man nur machen, wenn der Biss und die Leidenschaft dahintersteht. (B_ZZ 624-632)

Diese Leidenschaft könnte durchaus eine Erklärung für die konstant positive gelbe und grüne Kurve (Körperlichkeit und Zufriedenheit) sein. Die Probandin kann sich stets verändern und anpassen und etwa das Land verlassen, um in die Stadt zu gehen. Sie folgte ihrem Traum und ging ihrer Leidenschaft nach, ohne sich über die Konsequenzen im Klaren zu sein. Wurden ihr hierbei Hindernisse in den Weg gestellt, suchte sie sich einen Ausweg und hatte dabei zusätzlich immer wieder Glück, den richtigen Personen in den richtigen Momenten zu begegnen, wie sie erzählte:

[E]in Freund von mir ... hat gesagt: ‚Die Schule wäre wirklich etwas für dich‘ und dann habe ich die Schule besucht als Gast für eine Woche und hatte Glück, ich musste nicht wie die anderen 500 Kandidaten vortanzen, sondern ich war eine

Woche da in der Schule und habe dem Direktor gesagt, dass ich zum Vortanzen Schwierigkeiten hatte zu kommen, weil ich aus S. (aus dem Ausland; SDM) bin und dass dort ein Projekt habe ...und dann ruft mein Freund an und sagt: ‚Du bist auf der Liste‘ und das wars. (B_ZZ 142-151)

Kontextmerkmale

Hinsichtlich der Kontextmerkmale sind besonders die Beschreibungen der Probandin über ihre Erfahrungen mit den Tanzlehrern während der Ausbildung zu betonen:

Ja, ich hatte tolle Lehrer. Ich hatte tolle Lehrer gehabt und das interessante dabei ist, damals als man mit den Lehrern war, wusste man nicht, wie gut die sind. Das kann man erst jetzt sagen. Und dann, oh je, das habe ich von dem und dem gelernt und ich sehe, wie wichtig es ist, was ich dort gelernt habe. Ich bin sehr dankbar. (B_ZZ 160-163)

Sie erwähnte immer wieder, wie wertvoll diese Ausbildungszeit und die direkte Arbeit mit ihren Trainern war und wie sehr sie bis heute ihre Arbeit als Pädagogin prägen. Es gelang ihr zudem, alles, was sie während dieser Zeit gelernt hatte, auszuprobieren und weiterzuentwickeln. Die Probandin berichtete zudem, nicht unbedingt das Leben auf der Bühne in Erwägung gezogen zu haben. Sie wollte ursprünglich nach ihrer Tanzausbildung zurück in ihre Heimat, um dort unterrichten zu können. Zu jener Zeit hätten die Eltern eine sekundäre Rolle in ihrem Leben gespielt, wie sie berichtet. Ihre Eltern waren immer sehr fleißig und deshalb ein Vorbild für sie, so die Einschätzung der Probandin. Ihre Disziplin habe sie ebenso ihren Eltern zu verdanken, wie sie betont. Die Erfahrungen am Theater und die Beziehung zu den Choreografen beschreibt sie wie folgt:

Da ist Hardcore, da unterstützen sie dich nicht. Also in dem Moment, wo der Choreograf dich genommen hat, ist schon ein Beweis, ok er hat dich genommen und nicht eine andere von 100. Aber weil er dich möchte, sonst wird es nicht. Erstmal das und das ist schon eine Unterstützung, aber der eigentliche Teil, dich tänzerisch zu überwinden und besser zu sein und warum nicht diese Rolle und warum nicht diese Stelle und da muss man selber mit dem Ellenbogen kämpfen. (B_ZZ 537-541)

Die Konkurrenz innerhalb der professionellen Gruppe ist hier deutlich erkennbar. Sie beschrieb darüber hinaus das Auswahlverfahren von Choreografen als ein Prinzip des „Schaufensters“ und beschrieb deren Haltung mit folgenden Worten: „[N]ehme ich mir die und die und die. Und der passt in [mein; SDM] Projekt“ (B_ZZ 544-545). Der Vertrag, den sie während der Karriere besaß, war ihren Aussagen zufolge solide: „Mein Vertrag war genauso wie die anderen, also ich war wie alle anderen auf der Bühne und dann war ich neben X und Y war lang und blond und ich war stabil und dunkelhaarig und jeder hat so seine Rolle gemacht. Es war sehr schön“ (B_ZZ 552-554). Hier wird deutlich, dass das Leben auf professioneller Ebene mit all ihren Tanzprojekten kein Problem für sie darstellte. Darüber hinaus betonte sie, dass Tanzen den Körper freimache und wenn der Körper frei sei, dann sei die Seele frei.

Ereignismerkmale

Hinsichtlich der Ereignismerkmale lässt sich auf ihre Personenmerkmale verweisen. Diese haben ihr geholfen, das kritische Lebensereignis und weitere Ereignisse, die sie nicht als kritisch ansah, zu bewältigen. Sie ist sehr kontrolliert und zugleich ausgesprochen leidenschaftlich. Die Probandin gibt außerdem an, Angst zu haben, etwas nicht mehr zu erreichen, wenn sie körperlich nicht mehr in der Lage ist, das zu tun, was sie liebt. Dies bezieht sie auf ihren Beruf als Tanzpädagogin und Choreografin. Allerdings hatte sie überraschenderweise keine Probleme mit der Beendigung ihrer Tänzerkarriere und der damit einhergehenden Verabschiedung von der Bühne. Sie ist mit ihrem Leben heute sehr zufrieden (vgl. grüne Kurve der Probandin) und konnte alle Ereignisse gut bewältigen. Die Probandin macht insgesamt einen sehr souveränen Eindruck, was ihre Wünsche waren und heute noch sind. Sie habe ihren Lebensraum bisher immer aktiv mitgestaltet, woraus sie auf eine gute Kontrolle über ihr Leben schließt. Alles in allem lässt sich hieraus eine gelungene Bewältigung schlussfolgern.

Habitus: Die Beziehung zum Körper

Auf die Frage, welche Rolle der Tanz noch in ihrem Leben spiele, antwortete die Probandin: „[V]on morgens bis abends ... Ich muss Musik hören und gerade habe ich eine Choreografie in (Name) choreografiert und ja, es ist immer noch mein Leben. Es ist mein Job, meine Suche, mein...ja“ (B_ZZ 612-616). Zweifelsfrei zeigt sich mit dieser

Passage des Interviews, dass die Probandin immer noch im Körper eines Tänzers steckt, auch wenn sie nur die Rolle der Choreografin in der Tanzschule übernommen hat. Dabei besitzt sie nur diesen einen Körper, doch sie nutzt ihn auf verschiedene Weise für verschiedene Rollen. Darüber hinaus ist hierbei die Eigenständigkeit ihres Körpers ersichtlich. Für sie besitzt der Körper eine Intention. Sie kann sich mit ihrem Körper ausdrücken. Insofern konnte die Tanzwelt in ihren Körper ‚eindringen‘ und sie stark beeinflussen. Allerdings ist ihr Umgang mit ihrem Körper sehr bewusst und in Bezug auf ihre Personenmerkmale sehr prägend. Auf die Frage zur Verbindung ihres Körpers mit einer Metapher entgegnet sie wie folgt:

Weil ich glaube, mein Körper kann viel Energie in verschiedene Richtungen sprudeln und diese verschiedene Richtungen male ich bunt. Verschiedene Richtungen, also Trauer, Freude, alles ist da. Es ist möglich, mein Körper kann das. Es ist robust, es ist stabil durch meinen athletischen Körperbau. (B_ZZ 474-476)

Sie erzählte zudem, sie trainiere immer noch ihren Körper, zwar nicht so wie früher, aber sie nehme ihren Körper während des Trainings anders wahr:

Es ist die Haltung, es ist die Leichtigkeit, es ist die Freiheit ... also ich übe immer noch mein[en; SDM] Tanz, ich muss darüber ganz viel sprechen und beibringen in meiner Schule und dafür muss ich selber auch viel ausprobieren. Das ist mein Beruf-Teil und mein Privates, wie ich mich als Tänzer fühle, ist meine Haltung, meine Art zu sprechen, da kommt der Körper mit in Bewegung. Wenn ich mich unterhalte, wenn ich Witze mache. Wenn ich etwas erzähle, kann ich nicht ohne meinen Körper. (B_ZZ 424-436)

Dabei ist darauf hinzuweisen, dass die Probandin zum Zeitpunkt des Interviews 49 Jahre alt und lange nicht mehr im tänzerisch-professionellen Bereich tätig war. So zeigt auch die Body-Talk-Analyse auffällig häufig Bewegungen ihres Körpers. Dabei artikuliert sie nicht nur mit ihren Händen, sondern bewegt sich mit dem gesamten Körper. Die Probandin habe nicht aufgehört, ihr *tendu*⁴⁸ bzw. ihre Tanztechnik im Allgemeinen zu verbessern. Dafür sei sie zu stolz und wolle ihr Tänzerdasein nie aufgeben:

⁴⁸ *Tendu* bedeutet in der Terminologie des Balletts das Herausschleifen des Beines auf den Boden. Es ist bei jedem Training des klassischen künstlerischen Tanzes an der Stange Tradition.

Ja, und auch in meiner Arbeit, wenn ich da Sachen ausprobieren, ist die Bewusstheit da. Aber Gott sei Dank habe ich die Erfahrung, das ganze Tanzleben gibt dir genug Sicherheit, um stabil mit meinem Körper zu sein. Aber der Körper für mich ist mein Ausdruck, mein Element und diese Freiheit, [die; SDM] der Körper erlebt in diese[r; SDM] Tätigkeit. Er gibt mir auch eine Freiheit in meiner Seele. Also so empfinde ich, was mein Körper für mich ist. (B_ZZ 380-384)

Analyse der Körpersprache – Body Talk

Von Anfang an erschien die Haltung der Probandin im Interview wie einstudiert. Der Körper war lange Zeit äußerst aufrecht und wirkte fast schon *choreografiert*. Vor allem beim Zeichnen der Kurven folgte ihr Körper den Linien, sodass sie sich viel bewegte. Dabei konnte beobachtet werden, dass ihre Haltung hin und her ging und sie sich häufig an den Tisch lehnte. Die Bewegungen der Arme und Hände waren während des Interviews zudem nicht nur ausgesprochen intensiv, sondern darüber hinaus durchweg präsent. Besonders für die Dauer des Zeichnens der gelben Kurve (Körperempfinden) wurde eine Art Tanz der Probandin deutlich.

Die Frage zu Beginn, wie sie zum Tanzen kam, brachte sie mehrfach kurz zum Lachen. Während der Beschreibung ihrer Anfänge an einer Ballettschule wurde sichtbar, wie sehr sie sich amüsierte. Sie schien äußerst fokussiert zu sein. Darüber hinaus ließ ihre Körpersprache auf ein sehr starkes Selbstbewusstsein schließen. Auch die Frage nach größerem Engagement, beispielsweise die Forderung der Lehrer nach dreimaligem Training in der Woche empfand sie keineswegs als Zwang, denn ein größerer Einsatz entsprach ihrem Wunsch. Ihr Wille sei schon immer dagewesen. Als Beleg hierfür lässt sich ihre sehr dominante Körpersprache anführen. Spätestens durch die Erfahrung mit dem Bühnentanz wurde das Verlangen nach mehr Aufführungen immer stärker. Die Körpersprache kann hier sachlich beschrieben werden. Sie betonte unterdessen, als junger Mensch während den Aufführungen nicht an Geld gedacht zu haben. Dies würde sie aus heutiger Sicht als Problem beschreiben und führte es auf ihre geringe Lebenserfahrung zu jener Zeit zurück. An dieser Stelle lässt sich ihre Körpersprache erneut als äußerst souverän charakterisieren. Die Probandin musste sehr früh eigenständig Geld verdienen, weshalb sie zu unterrichten begann. Auch hier war sie wieder sehr bestimmt in ihrer Körpersprache. Als sie von ihren Lehrern aus der professionellen Tanzschule in Deutschland sprach, war die Probandin äußerst motiviert. Ihre Lebensfreude wurde klar sichtbar. Diese konnte ebenso in Bezug auf die Tanzschule an

sich beobachtet werden. Dabei betonte sie, die Inhalte heute noch in ihrem eigenen Unterricht zu verwenden. Als sie die Möglichkeit bekam, nach der Ausbildung professionell in Deutschland zu tanzen, machte sie einen zurückhaltenden Eindruck. Sie sprach immer wieder von Glück. Ihr Körperempfinden musste sie neu erlernen, da die professionelle Schule andere Ansprüche an das Tanzverhalten stellte, als sie es früher in der Ballettschule beigebracht bekommen hatte. In dieser Passage des Interviews hat sie den Oberkörper und die Arme häufig bewegt. Beim Tanzen brauche man keine Wörter, erklärte sie, man müsse es verstehen wollen. An dieser Stelle wirkte sie sehr nachdenklich. Die Probandin begann nun, von ihrer Arbeit als Tanzlehrerin zu erzählen und ihre Stimme sowie ihre Körpersprache wurden äußerst achtsam. Als sie immer wieder das Thema Körper ansprach, konnte eine sehr bestimmte Körperhaltung, verknüpft mit einer direkten Sprache wahrgenommen werden. Ein Tänzer müsse spüren und empfinden. Häufig würden Wörter nicht ausreichen, um den Körper verstehen zu können. So ließ die Probandin erneut einen äußerst selbstbewussten und fordernden Eindruck entstehen. Gerade das Thema Körper wurde im Interview sehr lange behandelt. Folglich schien es ihr wichtig zu sein. „Erst wenn die muskuläre Anspannung da ist, ist es möglich, die Emotionen im Tanzen rauszulassen“ (B_ZZ 247-248), sagte die Probandin ermahmend. Als sie schließlich von ihrem heutigen Beruf sprach, zeigte sie sich nachdenklich und ruhig. So erschien ihre Körpersprache während desinteressiert, als sie von der Erlangung ihres Zertifikats als Diplom-Tanzpädagogin berichtete. Darüber hinaus erweckte auch ihre Stimme einen gleichgültigen Eindruck. Sie habe ihr „Diplom“ in eine Schublade gelegt und nie wieder herausgeholt. Die Stimme der Probandin wurde in Bezug auf ihr Karriereende sehr leise und nachdenklich. Mit der Geburt des ersten Kindes kamen schließlich große Schwierigkeiten auf sie zu. Selbstbewusst war sie hingegen, als sie von ihrer Ausbildung in der professionellen Schule berichtete und sich dort keine Gedanken über das Karriereende gemacht habe. Das Kind sei dann wichtiger als die Karriere gewesen, sodass es sich so ergeben habe. Mit dieser Situation, eine Familie zu gründen, schien sie einverstanden gewesen zu sein. Fast schon müde verdeutlichte sie, dass sich keine psychologischen Folgen daraus ergeben haben. Die Probandin habe das Verlassen der professionellen Bühne nicht als kritisches Lebensereignis empfunden. An dieser Stelle war erneut eine sehr souveräne Körpersprache erkennbar. Ihre pädagogische Tätigkeit nach ihrem Karriereende spielte dabei eine bedeutende Rolle. Mit resoluter Körpersprache betonte sie: „[I]ch habe andere auf die Bühne geschickt“ (B_ZZ 321). Dies habe sie erfüllt: „Du, oh

Gottes Wille, gar nicht. Ich habe die Bühne verlassen, aber ich habe mich von dem Tanz nicht verabschiedet. Ich lebe den Tanz in einem anderen Ort. Ich trete nicht auf der Bühne auf, aber wie gesagt, ich schicke andere Leute auf die Bühne“ (B_ZZ 319-321). Als zur Sprache kam, dass sie nie eine Karriereberatung während ihrer Ausbildung oder Profession erhalten hat, erschien sie sehr bedacht. Sie verwies abermals auf ihre guten Lehrer und betonte, über ihren sehr „stabilen“ (B_ZZ 327) Körper froh zu sein. Das sei der Grund dafür, dass sie sich von der Bühne verabschieden konnte, ohne aber den Tanz komplett aufgeben zu müssen. Sie kenne nichts anderes als das Tanzen, wolle damit weiterleben und sich dadurch finanzieren. Einen entschiedenen Eindruck vermittelte sie während ihrer Erklärung, „Leistung“ (B_ZZ 328) sei nicht alles beim Tanzen. Das sei für sie nicht das Wichtigste. Im Interview erschien sie in Bezug auf ihre heutige Ausbildung als Tanztherapeutin zugleich sachlich. Sie wolle bereits jetzt für ihre Rente vorsorgen, da diese in Anbetracht der derzeitigen wirtschaftlichen Lage gering ausfallen werde. Die ehemalige Tänzerin wirkte sehr bestimmt und realitätsnah. Als das Thema ‚Körper‘ erneut aufkam, war sie zögerlich und nachdenklich.

Während des Ausfüllens des Bio-Mappings inszenierte sie – bewusst oder unbewusst – eine Choreografie mit Bewegungen auf dem Tisch. Diese schienen ein wenig verkünstelt zu sein. Auf die Frage „[w]ie fühlst du dich heute noch in deinem Körper? Wie äußert sich das frühere Tanzen in diesem?“ antwortete sie mit Hilfe zahlreicher Bewegungen und sprach: „Das ist mein ‚Beruf-Teil‘ und mein Privates, wie ich mich als Tänzer fühle, ist meine Haltung, meine Art zu sprechen, da kommt der Körper mit in Bewegung. Wenn ich mich unterhalte, wenn ich Witze mache. Wenn ich etwas erzähle, kann ich nicht ohne meinen Körper“ (B_ZZ 433-436). Sie schätzte sich als einen äußerst disziplinierten Menschen ein. Gleiches zeigte sich ebenso in ihrer Körperhaltung.

8.3 Fall C

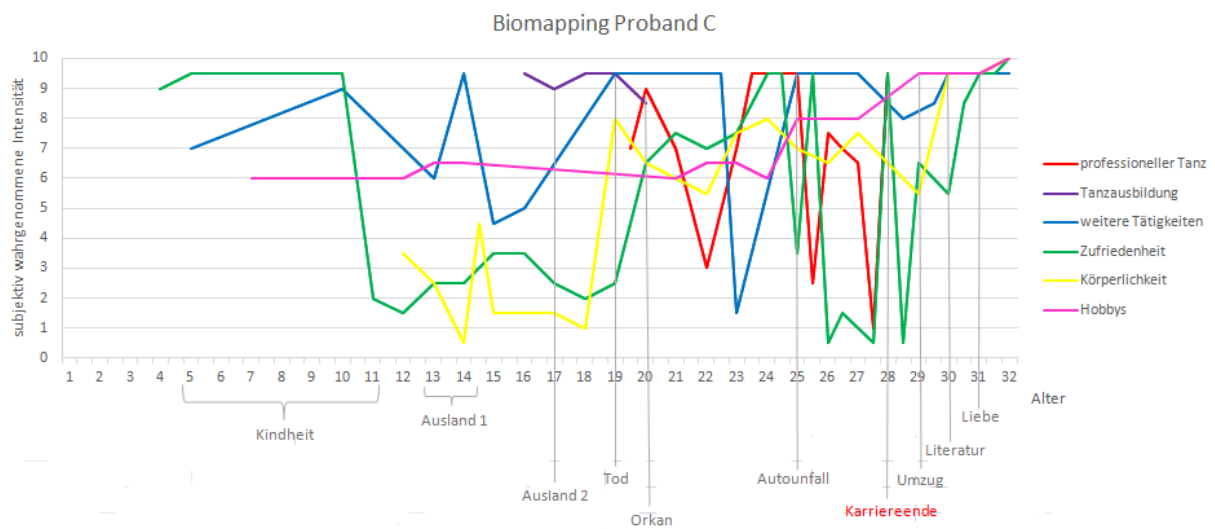


Abbildung 20: Bio-Mapping Proband C

Bei Probandin C ist sehr auffallend, dass sowohl die rote Kurve (Tanzkarriere) als auch die grüne Kurve (Zufriedenheit) sowie die gelbe Kurve (Körperempfinden) stark schwanken. Hobbys (pinke Kurve) und weitere Tätigkeiten (blaue Kurve) scheinen in der subjektiv wahrgenommenen Intensität für die Probandin sehr präsent zu sein. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass ihr das Unterrichten heutzutage einen ganz anderen Blick auf die Tanzwelt gewährt, weshalb die blaue Kurve, de facto die Bedeutung ihrer anderen Tätigkeiten, nach Beendigung der Karriere deutlich wichtiger wurde. Die lila Kurve, welche die Tanzausbildung betrifft, besitzt jedoch im Vergleich zu den anderen Kurven einen sehr großen Stellenwert, da diese im Bio-Mapping auf der Skala konstant zwischen 8,5 und 9,5 angesiedelt ist. Die gelbe Kurve beginnt erst in der Vorpubertät mit ca. 11,5 Jahren und steigt nach etwa einem Jahr nach der Beendigung ihrer Karriere an. Die starken Schwankungen, welchen die Kurven unterliegen, sind unter anderem den häufigen Umzügen ins Ausland sowie ihrer allgemeinen Lebenssituation geschuldet. Dabei deutet sie selbst an, ihr Leben sei ein reines Chaos gewesen:

Wann waren wir zurück September, Oktober, dann habe ich hier wieder mit der Schule angefangen und es war Kacke hier mit der Schule, [als ich; SDM] wieder angefangen habe. Meine Mutter hat mich in eine andere Schule gesteckt, wo es einen englischen Zug gab und mathematisch-wissenschaftlich. Also, ich war in allen Fächern, ich war in Französisch, in Mathe, in Physik. Ich kann mich

erinnern, meine erste Physikarbeit war eine 5. Ich hatte noch nie eine 5 in meinem Leben. Und dann habe ich schon wieder die Schule gewechselt, also es war echt Chaos in meinem Leben. Egal, es war eine andere Sache, aber es war für mich so. Okay, ich flüchte mich in die Ballettwelt zurück. Da war doch irgendwo dieser Kindheitstraum, du wolltest mal Tänzerin werden. (C_ZZ 129-136)

Von besonderem Interesse dürfte die grüne Kurve in Relation mit dem Karriereende sein. Diese steigt sehr stark vor Beendigung der Karriere bis zu einem Wert von 9,5 an, folglich war die Probandin bis zu diesem Zeitpunkt sehr zufrieden. Allerdings sinkt zeitgleich mit dem Karriereende ihre Zufriedenheit erheblich, doch sie beginnt ein halbes Jahr später bis zum Umzug wieder stark zu steigen. Zum Zeitpunkt des Todes ihres Vaters ist ihre Zufriedenheit nur sehr gering. Außerdem lässt sich aus dem Bio-Mapping der Beginn der professionellen Tänzerkarriere nach genau diesem Ereignis herauslesen. Besonders bedeutsam dürfte hier zudem der weitere Verlauf mit Blick auf den professionellen Tanz sein. Es lassen sich viele Parallelen zwischen diesen beiden Kurven feststellen, vorwiegend im Alter von 20 bis etwa 26 Jahren verlaufen sie relativ ähnlich. Lediglich an manchen Stellen kann eine minimale zeitliche Versetzung festgestellt werden.

Im Leben der Probandin sind viele markante Geschehnisse zu verzeichnen, die als kritische Lebensereignisse in Frage kommen, etwa der Umzug ins Ausland, der Tod des Vaters oder der weitere Umzug:

Ja, genau, und es war immer so, dass ich immer genau Zeit dazwischen hatte, um es zu verarbeiten und das ist okay, hmmm, aber ja, ne... und dann habe ich mir Gedanken gemacht, weil ich hatte einen gebrochenen Halswirbel, die Schulter gesprengt und ich war wie so ein Ast durchgebrochen und ich habe dann mit einer Platte im Arm getanzt. (C_ZZ 457-466)

Das Karriereende ist dabei interessanterweise nicht zwingend als ausgesprochen kritisches Lebensereignis zu bezeichnen: „[J]a, also, ich hatte so Momente in meinem Leben, wo es mich einfach ja so psychisch, wo andere Menschen diese Momente nie oder erst ganz spät haben. Mein Vater ist gestorben, als ich 19 war und es war so plötzlich.“ (C_ZZ 457-466).

Antezedenzmerkmale

In Bezug auf die Antezedenzmerkmale sind der Tod des Vaters, die unzähligen Umzüge, welche die Probandin durchlebte und ihr Autounfall zu nennen. Es scheint, als habe sie die vielen Ereignisse gut bewältigen können, da sich ihre Denkweise nach den Geschehnissen verändert hat: „[M]ein Vater ist dann gestorben, als ich 19 war, und für mich hat sich da in meinem Denken viel geändert“ (C_ZZ 219-220). Sie war schon immer auch an anderen Tätigkeiten neben dem Tanzen interessiert, sodass sie ihre Neugierde zudem als Hilfe für die Bewältigung schwieriger Aufgaben ansieht:

Ich war immer zu viel interessiert und es war immer für mich, ich will irgendwann mal studieren. Ich habe nebenher versucht, Abi nachzuholen. Natürlich habe ich da wenig Zeit gehabt, um mit meinen Tänzerkollegen irgendwas zu machen, aber ich hatte eh keine Lust, mit den(en) meine Freizeit zu verbringen, weil die haben in ihrer Freizeit *Germanys Next Topmodel* geguckt und es musste nicht sein. (C_ZZ 370-374)

Auch bezüglich der Entscheidung, die professionelle Karriere zu beenden, kamen viele Ereignisse zusammen, welche sie zum Nachdenken veranlassten: „[E]s waren mehrere Faktoren: BAföG, mein Körper und auch so bisschen dieser Respekt vor meinem eigenen Körper. So hey, Moment ich will mich jetzt nicht“ (C_ZZ 486-488). In diesem Kontext sei erneut auf den Faktor Körper bei Tänzern als Strategie für die Bewältigung von Ereignissen verwiesen, da sie ihren Körper nicht mehr verletzen wollte. Ihr Körper sei ihr sehr wichtig gewesen. Die Entscheidung zum Aufhören stand dann fest.

Personenmerkmale

Die Personenmerkmale sind bei ihr, ähnlich wie die Kurven, sehr unterschiedlich. Bezüglich ihres Selbstkonzepts ist festzustellen, dass sie ihre Entscheidungen in der Vergangenheit bewusst traf, die Ballettwelt allerdings immer wieder als Fluchtpunkt aufsuchte, um sich zufrieden zu fühlen. Hier erscheint sie als ausgesprochen ehrgeizig, bestimmt und verletzlich. Sie zeigt sich zudem als eine sehr disziplinierte Person, wie ihre Absagen zu Party-Einladungen von Freunden bezeugen. In diesem Kontext ist nicht verwunderlich, dass ihr Chef anlässlich eines Praktikums bei einem Musikfestival zu ihr sagte, sie sei ein Arbeitstier. Sie betont darüber hinaus, über diese Charaktereigenschaften von ihr heutzutage viel nachzudenken:

Und das beschäftigt mich momentan, weil ich zum Beispiel jetzt die letzte Zeit, ich bin immer heimgekommen und habe immer an meiner Bachelorarbeit gearbeitet, weißt du. Und dann denke ich, was mache ich eigentlich, wenn ich nichts für die Uni mache. Wer bin ich eigentlich, wenn ich nichts für die Uni mache. Das sind so Schablone eins zu eins, weißt du, wer bin ich, wenn ich nicht Tänzerin bin, was mache ich, wenn ich nicht tanze. Und für mich war es immer einfach, ich gehe nach Hause und studiere. Ich bin vom Theater nach Hause gekommen und ich saß am Laptop, kein Problem. Jetzt komme ich nach Hause und ja, ich trainiere im Moment immer noch relativ viel. (C_ZZ 772- 778)

Kontextmerkmale

Bei den Kontextmerkmalen ist auffallend, dass beide Elternteile Akademiker sind, so dass diese des Öfteren auf ein Leben nach der Karriere hinwiesen: „Du sollst eine normale Kindheit (führen) [sagten die Eltern zu ihr; SDM], und ich fand es auch so gut, dass sie es offen mir kommuniziert haben“ (C_ZZ 58-59). Die Probandin empfand diesen Umgang mit dem Thema unterstützend und hilfreich, da sie sonst möglicherweise bereits sehr früh nur eine Tanzkarriere in Erwägung gezogen hätte, ohne darüber nachzudenken, was später kommen könnte:

Es war dann gut, dass meine Eltern dann gesagt haben 'Guck mal, es gibt auch andere Dinge im Leben, und es ist ganz wichtig, dass du nicht mit acht nur das eine siehst.' Da bin ich denen nach wie vor auch dankbar. Aber man denkt dann immer, wie es gewesen wäre. (C_ZZ 61-63)

An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass ihre Eltern möglicherweise dafür verantwortlich sind, dass sie selbst fest an eine zweite Karriere nach dem Tanz glaubte. Im Allgemeinen wirkte die Probandin ausgesprochen reflektiert und nachdenklich, da sie beispielsweise immer wieder im Interview Aussagen traf wie: „[W]ie wäre es gewesen, wenn man nur auf die Tanzleistung hingeschaut hätte“ (C_ZZ 63). Ihre Körpersprache betonte ebenso immer wieder derartige Aussagen, da sie in Bezug auf diese Themen leiser und langsam sprach, wohingegen sie beim Erzählen ansonsten sehr lebendig, laut und offen berichtete.

Das Verhältnis zu ihren Kollegen im Theater beschreibt sie sehr ausführlich. Dabei hätten diese häufig Formate wie *Germany's Next Topmodel* anschauen wollen, während ihr selbst das Lesen eines guten Buches mehr Freude bereitet habe. Die Kollegen waren es ihren Aussagen zufolge, mit welchen man ins Kino oder in die Disco gegangen sei. Dabei wird sie nicht müde zu betonen, dass es nicht das „private“ Leben mit „echten Freunden“ war, wie es normalerweise der Fall außerhalb der Tanzwelt ist.

Ereignismerkmale

Wie schon oben bei den Antezedenzmerkmalen lässt sich bei der Probandin feststellen, dass verschiedene Merkmale zur Karrierebeendigung beitrugen, darunter familiäre Gründe (der Tod des Vaters) und finanzielle Gründe (die Mutter hätte sich eine zweite Ausbildungsfinanzierung nicht leisten können und die Begrenzung der Bafög-Förderung bis zum 30. Lebensjahr). Ihr Körper signalisierte ihr aufgrund von Verletzungen und dem Autounfall, dass eine Weiterführung der Tänzerkarriere ausgeschlossen ist. Sie wurde kein internationaler Star in der Tanzwelt, aber sie war tänzerisch sehr zufrieden mit dem, was sie erreicht hatte. Soziale Aspekte der Tanzwelt trugen ebenfalls dazu bei, da sie bei der Verteilung der Hauptrollen immer nur die zweite Besetzung bekam, denn ihre Tanzkollegin hatte schönere Füße und war zudem mit dem Ballettmeister befreundet, den sie später heiratete. Dazu sah sie sich immer mit der Hierarchie der Ballettwelt konfrontiert, die intern eine große, geradezu existenzielle Rolle spielt (vgl. Kapitel 3). Auch psychische Gründe spielten bei ihr eine Rolle, um die Kündigung einzureichen. Sie scheint inzwischen alle diese Ereignisse gut bewältigt zu haben und ihr Körper gibt ihr bis heute die Sicherheit, es geschafft zu haben. Ihre Personenmerkmale halfen auch, da sie bisher und auch im Hinblick auf ihre Zukunftspläne enorm diszipliniert vorging und vorgeht. Ihr Neugierde, sich auch mit Dingen jenseits der Tanzwelt zu befassen, ist ein entscheidender in ihrem Leben zum Weitermachen. Kurz nach der Beendigung ihrer Karriere war sie, so erzählte sie, ein Jahr arbeitslos und sehr depressiv (C_ZZ 1023). Trotzdem nutzte sie auch diese Zeit, um daraus zu lernen. Es war für sie eine harte Schule.

Habitus: Die Beziehung zum Körper

Am Anfang bei der Begrüßung hatte die Probandin ihre Füße sehr stark zur Seite ausgedreht. Die sogenannte Balletthaltung war zu Beginn sehr präsent im Interview. Auf die Frage hin, welche Bedeutung der Körper heute noch für sie habe, antwortete sie: „[D]ies habe ich neulich meinen Schülern gesagt ... euer Körper ist euer lebenslanger Partner und es ist auch für mich mein Körper“ (C_ZZ 635-644). Sie beschreibt zudem, an der Universität ebenso viel über Körperlichkeit, Corporeality⁴⁹, die Eigenschaft oder der Zustand, einen Körper oder eine materielle oder physische Existenz zu haben und die Körper ‚Geistige Thomie‘⁵⁰ geforscht zu haben. Im Verlauf des Interviews betont sie unterdessen, dass ihr Körper ihren Lebensweg definiere. Sie nutzt ihren Körper als Verarbeitungsinstrument vieler Ereignisse, die in ihrem Leben geschehen. Äußerst interessant ist zusätzlich folgende Aussage: „[W]enn du als adipöser Mensch geboren wirst, dann hast du es einfach sozial schwerer. Das ist, muss man nicht verneinen, hübschere Menschen haben es leichter im Leben. Frauen kriegen manchmal Türen geöffnet, weil sie das hier haben oder nicht (lacht)“ (C_ZZ 646-649). Sie behauptete darüber hinaus, durch ihre aufrechte Körperhaltung aufgrund des Balletts werde ihr viel mehr zugetraut. Mit ihrer Körperhaltung strahle sie eine gewisse Autorität aus: „[I]ch bin mir bewusst, dass mein Körper nicht ganz meiner inneren Einstellung entspricht und gleichzeitig weiß ich, wir sind ein Team, wir sind Partner und wir machen das“ (C_ZZ 658-659). Selbstverständlich stellt sich an diesem Punkt die Frage, ob sie auch ohne die Tänzerkarriere bzw. die Tanzwelt ein derartiges Empfinden für ihren Körper entwickelt hätte. Der Körper, ihr Partner, habe ihr in vielen kritischen Situationen geholfen. Als sie sich für eine Arbeitsstelle beworben habe, berichtete sie, dass sie ein wenig Angst hatte, genau diese Angst, die sie auch im Training an der Ballettstange von ihrer Tanzkarriere kannte. Mit dieser Angst sei sie groß geworden und dies funktionierte.

Mit Angst bist du trainiert worden und das ist, ich habe Kilos verloren, weil ich Angst hatte. Wirklich, ich hatte an der Stange, ich habe mich an der Stange richtig stark festgehalten, weil ich Angst vor meinen Lehrern hatte. Aber das hat mich zu Höchstleistungen gebracht. Und das ist genau diese ... und heutzutage

⁴⁹ Siehe nähere Ausführungen hierzu in Ogden et al. (2013).

⁵⁰ Dieses Forschungsfeld beschäftigt sich damit, wie jemand dazu in der Lage sein kann, den Körper seelisch und geistig zu heilen. Diese Thematik ist derzeit ausgesprochen aktuell in der Diskussion der Resilienz Storch und Tschacher (2016).

gibt es dieses Feedback. Du musst etwas Positives sagen und dann gibt es die Korrektur und etwas Negatives und es ist so nett und so. Und natürlich, ich gehe sehr nett an meine Studenten, aber auch an meine Schüler dran. Ich bin sehr motivierend und sehr aufbauend. Das ist jetzt wirklich das Feedback, was ich auch bekommen habe für meinen Einsatz. Und irgendwann sage ich Leute, das geht so nicht und dann kommt kurz der Rohrstock raus und dann ist alles wieder sortiert und dann funktioniert das auch. (C_ZZ 681-689)

Zusätzlich betonte sie, der Körper sei für sie deutlich aussagkräftiger als Wörter. So beschrieb sie exemplarisch eine Situation, in welcher sie eine wichtige Zusage bekam, wie folgt: „[A]Iso ich habe mich verbal schon ein bisschen gefreut. Aber am nächsten Tag, als ich im Ballettsaal stand und unterrichtet habe. Ich bin durch die Decke geflogen, weil ich so viel Energie hatte und richtig, also da habe ich gemerkt, ich freue mich“ (C_ZZ 707-709).

Ferner machte die Probandin auf ein Sprichwort eines berühmten Tanzpädagogen aufmerksam: „You can change your life in a dance class“ (C_ZZ 716). Diese Lebenseinstellung bedeutet ihr sehr viel, da sie die Meinung vertritt, dass in einer solchen Philosophie eine Menge Wahrheit stecke, und sie berichtete, im Ballettsaal erkenne jeder sich selbst. Die Arbeit mit dem Spiegel⁵¹ könne für den Körper etwas Positives wie auch etwas Negatives mit sich bringen, da es hierbei zur Konfrontation mit sich selbst kommt.

Analyse der Körpersprache – Body Talk

Während der Begrüßung und zu Beginn des Interviews nahm Probandin C, wie bereits berichtet, die sogenannte Balletthaltung ein. Erzählte sie von sich, hielt sie häufig ihre Hände weit in die Höhe, sodass diese etwa auf Brusthöhe waren. Sie artikulierte mit ihrem ganzen Körper. Meist bewegte die Probandin ihre Arme bei jedem Wort. Auf dem Sofa saß sie im Schneidersitz. Folglich konnte ihre Körperhaltung als sehr offen und entspannt wahrgenommen werden. Sie hat während des Interviews viel gelacht. Das Lachen an sich machte einen sehr offenen und ehrlichen Eindruck. Darüber hinaus zuckte sie oftmals mit ihren Schultern, wenn sie unsicher war. Auf die erste Frage

⁵¹ Sowohl in der tänzerischen professionellen Ausbildung als auch in der Tänzerkarriere wird vorwiegend mit einem Spiegel im Ballettsaal trainiert.

hin, in welchem Alter sie mit dem Tanzen angefangen habe, berichtete sie sehr begeistert und motiviert von dem Beginn ihrer tänzerischen Karriere. Ihre Armbewegungen waren deutlich größer und sehr bestimmt. Sie ließ den Eindruck entstehen, als ob die Arme ihre Motivation und Begeisterung begleiten sollten. Musste sie lachen oder sprach sie von etwas Traurigem, hielt sie ihre Arme immer wieder geschlossen. Trotz Schneidersitz auf dem Sofa und einer entspannten Haltung saß sie lange Zeit ganz aufrecht mit geradem Rücken. Ihr Blick wanderte während des Gesprächs bzw. bei Überlegungen immer wieder nach oben an die Decke. Als sie von ihrem Aufenthalt in Kanada sprach, lehnte sie sich zurück. Kam jedoch die Schule in Deutschland zur Sprache, setzte sie sich erneut in den Schneidersitz und nahm ihre aufrechte Haltung ein. Die Probandin kniff häufig ein Auge zu, wenn sie von ihren ersten Anfängen im Ballett erzählte. Als sie von ihren Tourneen und Verträgen berichtete, waren starke Bewegungen ihres Oberkörpers nach vorne und hinten erkennbar. Kam ein neues Thema auf, nahm sie wieder ihre Ruheposition im Schneidersitz ein. Von ihrer professionellen Tänzerkarriere hat sie sehr laut, deutlich und äußerst schnell gesprochen. Ihre Körpersprache war dabei sehr ausgeprägt. Ihre Hände nahm sie dabei oftmals, ähnlich wie im Ballett, vor den Bauch. Als ihre eigenständig eingereichte Kündigung mit damals 28 Jahren Gesprächsthema wurde, fing sie an, langsamer und leiser zu reden. Die Probandin wechselte ihre Position, sodass ihre Füße nun seitlich waren. Nach Berichten über die Beendigung des zweiten Vertrags lehnte sie sich nach hinten und umarmte ihr rechtes Bein. Eine etwas ‚zickige‘ Stimme konnte in Bezug auf das Thema Essen wahrgenommen werden. Geriet sie in Unsicherheit oder stellte sie Überlegungen an, dann nahm sie ihre Hand vor den Mund. Ihre Stimme wurde leiser und langsamer, als sie schließlich von ihrer durch einen Autounfall bedingten Verletzung berichtete. Zudem reduzierten sich ihre Bewegungen. Insgesamt konnte sie bei Themen, die sie sehr berührt hatten bzw. psychisch mitgenommen haben, eine leisere und langsamere Stimme haben. Als sie anschließend ihre schlimme Lungenentzündung und die parallele Trennung von ihrem damaligen Freund beschrieb, wirkte sie sehr traurig. Diese Traurigkeit war ebenso an ihrer Körpersprache und durch ihren gesenkten Blick ersichtlich. Die Probandin schien nun im Gespräch über ihre Karriere nicht mehr so glücklich zu sein wie zu Beginn des Interviews. Mit trauriger Mimik erzählte sie von ihrem 'Rauswurf' aus dem Theater. Dennoch habe sie den Schritt bewältigt, die Kündigung selbst einzureichen. An dieser Stelle wechselte sie ihre Position wieder zurück in den Schneidersitz, mit geradem Rücken. Einen angespannten Eindruck

machte sie bei Berichten über ihre Freunde. Sie veranschaulichte die Reaktion ihrer Freunde, als sie z. B. nach Wiesbaden fuhr. Das Verhalten der Freunde schien nicht authentisch gewesen zu sein. Bei der Frage, welche Bedeutung ihr Körper für sie habe, wechselte sie erneut ihre Position, sodass ihre Beine nun vorne und ihre Ellbogen auf den Knien waren. Zunächst berichtete sie mit leiser und langsamer Stimme über ihren Körper, woraufhin sie schneller und lauter wurde. Nach wie vor unterstützte ihr ganzer Körper ihre Stimme, um sich gezielter auszudrücken. Als sie erzählte, nun ihr privates Leben zu genießen, lockerte sie für kurze Zeit ihre gerade Rückenstellung und beugte ihren Rücken leicht nach vorne. Anschließend lehnte sie sich zurück. Während ihren Beschreibungen über ihre Freizeit, in der sie gelegentlich auf Facebook unterwegs sei, wurde ihre Stimme lauter. Sie lehnte sich erneut nach vorne. Auf die Frage, welches Bild bzw. welche Metapher sie ihrem Körper zuordnen würde, imitierte die Probandin Bewegungen eines Vogels. Als die Frage gestellt wurde, was sie gerne anderen Tänzern, die noch vor ihrer Karriere stehen, mit auf den Weg geben würde, sprach die Probandin mit negativem Unterton und erzählte von den Tanzschulen. Zudem waren ihre Augen etwas geschlossen. Während des gesamten Interviews hatte sie ihren Körper an verschiedenen Stellen berührt: am Kopf, am Bein sowie am Gesicht.

Während des Ausfüllens des Bio-Mappings, genauer noch bei der Eintragung der Lebensereignisse (schwarze Kurve), konnte sie als sehr ruhig und konzentriert wahrgenommen werden. Ihre linke Hand hielt dabei ihren Kopf. Beim Zeichnen der roten Kurve war sie sehr nachdenklich. Nun hielt sie ihre linke Hand vor ihren Mund. Die Probandin wirkte nicht entspannt. Als sie die Kreuze des Diagramms für die violette Linie skizzierte, senkte sie ihren Kopf zur Seite. Beim Eintragen der blauen Kurve konnten starke Bewegungen mit dem Stift mit ihrer Hand nach oben beobachtet werden. Ihren Kopf drehte sie hin und her. Überlegungen stellte die Probandin an, als es um das Eintragen des Alters 24 ging. Dabei spielte sie mit ihrem Stift. Während des Zeichnens der grünen Kurve biss sie sich ab und zu, vor allem aber beim Nachdenken, von innen in ihre Wangen. Bei der gelben Kurve machte sie einen glücklichen und lockeren Eindruck. Während der Anfertigung der pinkfarbenen Linie schien ihr Gesicht bei Überlegungen immer wieder angespannt zu sein. Insgesamt war sie jedoch beim Ausfüllen des gesamten Bio-Mappings äußerst konzentriert.

8.4 Fall D

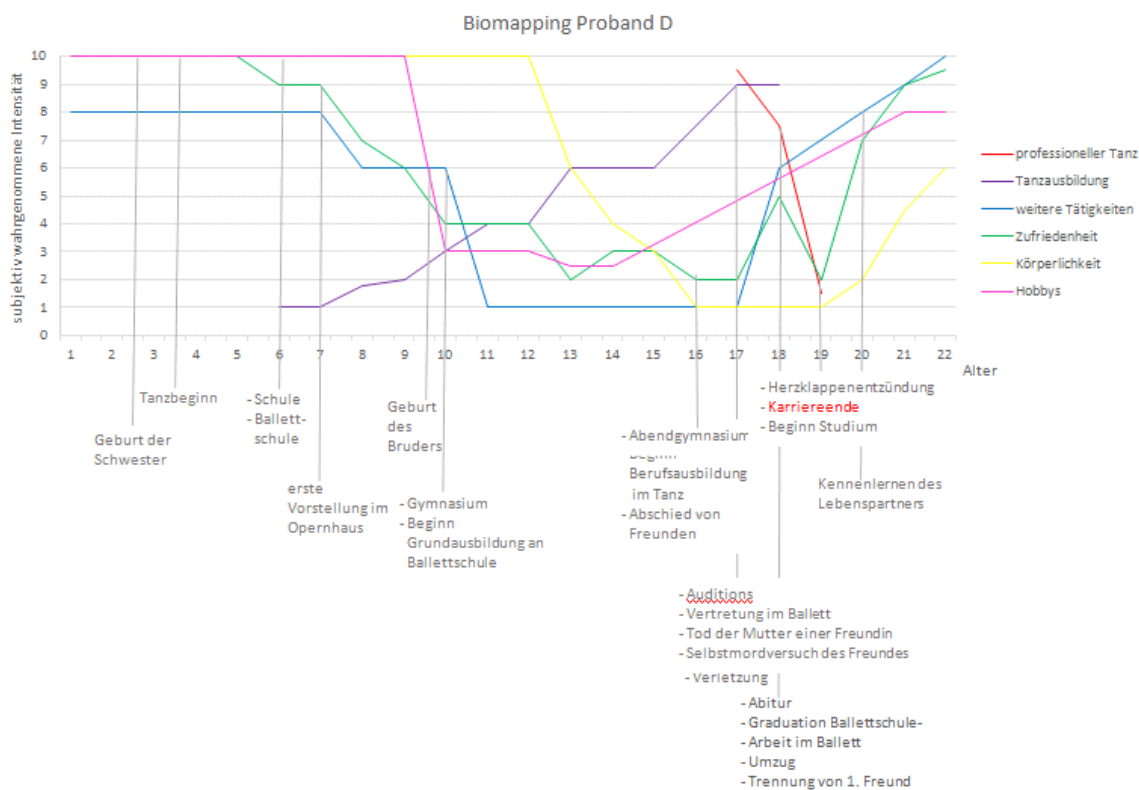


Abbildung 21: Bio-Mapping Proband D

Auffälligkeiten hinsichtlich der Probandin D zeigen sich besonders mit Blick auf die rote und gelbe Kurve. Die Körperlichkeit und der professionelle Tanz erhalten in der subjektiven Wahrnehmung der Tänzerin zu Beginn ausgesprochen hohe Werte auf der Skala, fallen jedoch kurz vor dem Karriereende stark auf 1,0 und 1,5 ab. Nach dem Karriereende steigen schließlich, abgesehen von der Tanzausbildung und dem professionellen Tanz, alle Kurven an, weil die Probandin nicht nur mehr Tätigkeiten und Hobbys neben dem Tanzen nachging, sondern weil sie ebenso zufriedener wurde und eine stärkere Körperlichkeit verspürte. Die violette Kurve, de facto ihre Tanzausbildung, nimmt zunächst nur langsam zu, steigert sich dann jedoch bis zu einem Wert von 9 auf der Skala. Sobald die Tanzausbildung intensiver wird, nehmen ihre Hobbys und weitere Tätigkeiten stark ab. Während der Zeit der ersten Vorstellungen im Opernhaus als Elevelin erreicht die grüne Kurve sehr hohe Werte, weshalb auf eine große Zufriedenheit seitens der Probandin zu schließen ist. Als sie das Abendgymnasium besuchte und mit ihrer Berufsausbildung begann, sanken sowohl die Körperempfindung als auch die Zufriedenheit auf ein niedriges Niveau. Die Probandin scheint unter

dieser Situation stark gelitten zu haben. Zu dieser negativen Empfindung trugen sicherlich ihre Verletzung und der Selbstmordversuch des Freundes bei. Im Gegensatz dazu ist die Zeit zwischen ihrem zehnten und dreizehnten Lebensjahr zu nennen, die ihr in Verbindung mit dem Beginn ihrer Tanzausbildung äußerst positiv in Erinnerung blieb: „[I]ch weiß, ich bin immer total gerne hingegangen und ich weiß, ich hatte eine tolle Klasse ... also es war immer mit total viel Spaß verbunden“ (D_ZZ 89-92).

Antezedenzmerkmale

Hinsichtlich der Antezedenzmerkmale lassen sich im Leben der Probandin mehrere Ereignisse aufzählen. Hierzu gehören der Selbstmordversuch des Freundes, der Tod der Mutter einer engen Ballettfreundin, die Trennung von ihrem ersten Freund sowie die Erfahrung mit ihrem Körper im Alter von 17 und 18 Jahren, als sie sich für die Graduation an der Ballettschule entschied und die körperliche Herausforderung annahm. In diesem Kontext wurde ihr gesagt, sie müsse abnehmen, falls sie weiterhin Aufnahmeprüfungen für Ballettkompanien absolvieren möchte: „Also in diesem Jahr war ich wirklich fertig ... ich war komplett ausgelaugt. Ich hatte nichts mehr an Energie“ (D_ZZ 259-262). Von besonderem Interesse dürfte ebenso der beschriebene Autounfall sein, den sie mit sechs Jahren erlitt. Diesen trug sie im Bio-Mapping nicht ein, sodass sie dieses Ereignis als nicht relevant ansieht. Im Interview hingegen beschrieb sie diesen Vorfall und schilderte, dadurch während der Karriere Hüftprobleme und Schwierigkeiten beim Laufen bekommen zu haben, sodass dessen Spätfolgen zu einem späteren Zeitpunkt zu körperlichen Einschränkungen beim Tanzen führten. Darüber hinaus ist die Herzklappenentzündung als kritisches Lebensereignis zu nennen, welche sie bis heute beschäftigt: „Ich muss auch noch dazu sagen: Ich bin ab dem Punkt nie wieder so fit geworden wie davor. Also, nachdem es mit meinem Herzen war, habe ich nie wieder geschafft, auf den gleichen Technikstand zu kommen“ (D_ZZ 626-640).

Personenmerkmale

Betrachtet man die Personenmerkmale genauer, fallen große Unterschiede auf, da sie sich beispielsweise auf der einen Seite sehr von sich überzeugt zeigt, sich auf der anderen Seite hingegen in manchen Situationen körperlich äußerst unsicher und min-

derwertig fühle. Weiterhin wollte die Probandin immer ausschließlich in dieser besonderen Kompanie und in keiner anderen professionell tanzen. In Bezug auf die Entscheidung, das Abendgymnasium und das Abitur zu absolvieren, ist zu betonen, dass ihre Eltern sie mehr oder weniger dazu gezwungen hatten. In diesem Kontext beschreibt die Probandin, es sei keineswegs ihre alleinige Entscheidung gewesen. Darüber hinaus ist sie davon überzeugt, dass sie ohne ihre Eltern nie das Abitur erfolgreich abgeschlossen hätte. Ferner ist auf ihr Selbstbewusstsein und ihre Direktheit hinzuweisen:

[I]ch hatte immer so bisschen Probleme, weil ich habe immer mein[en; SDM] Mund aufgemacht und das wird bei Tänzern auch nicht so gerne gesehen. Auch wenn bei uns an der Schule irgendwas passiert ist, dann sind alle leise und sagen nichts und ich war immer so: hej, Gerechtigkeit. (D_ZZ 371-375)

Diese Charaktereigenschaft verschaffte ihr jedoch zumeist keine Vorteile in der Tanzwelt. Von größerem Interesse dürfte zusätzlich sein, dass sie schon immer die Konfrontation mit ihrem Körper zu vermeiden versucht. Die Probandin beschreibt, sich früher nicht im Spiegel angeschaut zu haben, da sie andernfalls zu weinen anfing. Mittlerweile sei dies dank der Tanzwelt für sie möglich, da in dieser häufig die Gegenüberstellung der Vorstellung einer Ballerina mit dem eigenen Körper erfolgt. So beschreibt sie, als Ballerina nie gut genug bzw. ebenso nie schlank genug sein zu können.

Zusätzlich ist auf ihre Achtsamkeit zu verweisen, da sie bereits in jungen Jahren die Tänzer hinter der Kulisse beobachtete und feststellte, dass diese nicht so glücklich waren, wie es der Schein nach außen vermuten lassen würde. Hinter der Bühne sei die Realität, während auf der Bühne lediglich eine „Scheinwelt“ (D_ZZ 133) vorherrsche. Dies habe die Probandin mehrmals beschäftigt, wie sie berichtete. Darüber hinaus betont sie, dass es in der Ballettwelt immer wichtig war, was die anderen über sie dachten. Sie selbst setzte sich das Ziel, als eine fleißige Ballerina in Erinnerung zu bleiben und nicht als eine, die durch die äußeren Umstände zum Aufhören gezwungen wurde.

Kontextmerkmale

Angesichts der Kontextmerkmale wird deutlich, dass die Probandin ihre sozialen Kontakte aus der Zeit der Tanzausbildung als sehr positiv und motivierend erfahren hat.

Mehrmals erwähnte sie im Interview, wie schön diese Zeit gewesen sei. Allerdings beschreibt die Probandin die Beziehung zum Intendanten als ausgesprochen negativ. Dabei berichtete sie, dass sie ihren Platz in der Kompanie nicht bekommen hätte, wenn sie ihn nicht aus eigener Kraft erarbeitet hätte, da sie dem Intendanten zufolge nicht der richtige ‚Tanz-Typ‘ gewesen sei. Diese Erfahrung verletzte sie stark, wie sie erklärt. Die anderen Personen in ihrem Umfeld – ihre Kollegen und Ballettlehrer – hätten sie sehr unterstützt.

Darüber hinaus berichtet die Probandin von strikten Hierarchien innerhalb der Theater und Kompanien. In diesem Kontext erzählte sie zusätzlich von einer schockierenden Erfahrung mit einem Choreografen:

[E]r hat angefangen, mein Bein zu berühren und so, und dann hat er gemeint, ich würde schon ein[en; SDM] Job hier bekommen, aber ich musste mich dann erkenntlich zeigen, wenn ich hier Erfolg haben will und dann war für mich klar, also ich war komplett geschockt, aber für mich war klar, ich gehe da nicht hin. (D_ZZ 226-230)

Die zwölf Jahre, in denen sie Erfahrungen in der Tanzkompanie sammelte, ließen sie zu dem Schluss kommen, dass sie in einer solchen Tanzwelt nicht mehr ihren Lebensmittelpunkt sehe. Als die Probandin mit den Vorbereitungen für ihr Abitur begann, sagte ihr die Tanzschule keinerlei Unterstützung zu. Es gebe während des professionellen Tanzens keine Zeit, um zu lernen. Sie müsse sich mehr auf ihre Tanzkarriere konzentrieren, hieß es seitens der Tanzkompanie. Auch die Eifersucht zwischen den Tänzern und der damit einhergehende Konkurrenzkampf missfielen ihr stark: „Also, ich habe wirklich immer wieder auf einmal Solorollen getanzt ... und dann ging natürlich die Eifersucht los und es wurde über mich schlecht geredet“ (D_ZZ 533-541).

Die Zeit am Abendgymnasium hat die Probandin genossen, beschreibt sie. Dabei konnte sie mit „anderen“ (D_ZZ 959)) Leuten zusammen sein, die nicht aus der Tanzwelt kommen.

In ihrem familiären Umfeld erfuhr sie seitens der Eltern enorme Unterstützung sowohl in Bezug auf schulische Leistungen als auch das Tanzen betreffend: „Also für meine Eltern war eins klar, wenn du es durchziehen willst, dann ist es in Ordnung, aber dann bist du auch gut in der Schule und du schreibst Abi“ (D_ZZ 318-321). Ihre Eltern seien keine typischen „Balletteltern“ (D_ZZ 55) gewesen, wie sie sagt. Ihnen wäre durchaus

bewusst gewesen, dass es nach dem professionellen Tanz ebenso eine andere Welt gebe.

Nach ihrem Karriereende hielt die Probandin vor allem während des Studiums regen Kontakt zu ihren Freunden aus der Kompanie. Allerdings hätten diese die Probandin in manchen Situationen als komisch angesehen, wenn sie während den Wartezeiten zwischen Proben, Training und Aufführungen etwas für ihr Abitur gelesen habe. Interessant dürfte in diesem Kontext zudem ihre Aussage über Tanzkollegen sein, die keine echten Freunde gewesen seien. Sie beschrieb die familiären Verhältnisse innerhalb der Ballettwelt, musste während ihrer Verletzung jedoch einen kalten und gefühllosen Umgang feststellen. Dieser löste in ihr große Enttäuschung aus.

Ereignismerkmale

Die Probandin kann sich nicht genau dazu äußern, warum sie damals mit dem professionellen Tanz aufgehört hat. Sie betonte, dass es mehrere Gründe dafür gegeben habe (D_ZZ 203-205). Zum Einem wollte sie unbedingt in dieser Ballettkompanie tanzen und nicht in irgendeiner. In einer anderen Kompanie hätte sie einen Vertrag bekommen können, aber sie fand diese nicht gut genug, da sie nicht ihren Ansprüchen entsprochen habe. Auch das unerfreuliche Ereignis mit einem der Ballettdirektoren, das bereits im Absatz ‚Kontextmerkmale‘ beschrieben wurde, war für sie ein Grund, das Karriereende in Erwägung zu ziehen (D_ZZ 226-230). Die Möglichkeit, in der Tanzwelt einen Vertrag in einer professionellen Tanzkompanie abschließen zu können, schmälerten sich mehr und mehr. Ihre Ballettschule hatte ihr schließlich angeboten, dass sie noch ein Jahr in der Schule nachholen könne, da sie ihre Zeit für das Lernen für die Abiturprüfung benötigt habe und sich nicht genug für das Ballett vorbereitet habe (D_ZZ 238-240). Dazu kommt, dass ihr die zwölf Jahre an der Ballettschule gereicht hätten. Da sie nicht gut genug war für die von ihr gewünschte Kompanie, wollte sie schlussendlich gar nicht mehr professionell tanzen. Sie war dann achtzehn Jahre alt, als sie die ersten Gedanken darüber hatte und ihr Körper litt sehr darunter in dieser Zeit (D_ZZ 252-254). Am Ende des entsprechenden Jahres wog sie nur noch 47 kg und war komplett ausgelaugt. Ein anderer Grund für das Ereignis war, dass sie sich schon immer intellektuell mit bestimmten Themen auseinandersetzen wollte. So las sie in den Pausen nach der Schule Zeitung und bemerkte auch, dass dieses Interesse in der Ballettwelt nicht gerne gesehen werde (D_ZZ 339), vor allem von den

Tanzkollegen und den Tanztrainern. Ein anderer Aspekt für das Aufhören, erwähnte die Probandin, habe mit dem Autounfall, den sie mit sechs Jahren hatte, zu tun. Es kam zu Verschiebungen ihrer Hüfte auf einer Seite, sodass eine Ungleichheit der Höhe ihrer Beine seitdem deutlich zu sehen sei. Dies sei für die Ballettkarriere nicht sehr vorteilhaft. Sie versuchte, dieser entgegenzuwirken, aber die Schmerzen waren zum Teil unerträglich. Auch die Tatsache, dass ihr gesagt wurde: „Du bekommst nächstes Jahr keine Verlängerung deines Vertrages (...) es war schlimm für mich (...) ja“ (D_ZZ 403-404). Diese fehlende Wertschätzung in der Ballettwelt wollte sie nicht mehr haben. Nach ihrer Krankheit, bei der sie sechs Wochen lang im Krankenhaus war, musste sie die Hauptrolle in einem wichtigen Ballett tanzen, jedoch sehr schlecht, wie sie behauptete:

Ja, aber ich wusste es ja, ich wusste ja auch, dass ich scheiße aussah auf der Bühne, aber was hätte ich denn machen sollen? Ich habe denen deutlich gesagt, ich bin seit sechs Wochen im Bett gelegen. Ich kann das nicht und die haben gesagt: Nein mach mal! (...) Es war wirklich schrecklich. Ich habe wirklich noch jahrelang davon geträumt, von diesem Moment wie ich da auf der Bühne stand (...). (D_ZZ 617-622)

Danach war ihr klar, dass sie diese Welt verlassen möchte (D_ZZ 673). Sie hat alles gegeben, sich für diese Tanzwelt geopfert, zehn Stunden am Tag trainiert und nach dieser schlechten Aufführung bekam sie nur noch unbedeutende Rollen. Obwohl das Interview zweieinhalb Jahre nach Beendigung ihrer Karriere durchgeführt wurde, waren die Emotionen und Erinnerungen noch deutlich schmerzhaft.

Habitus: Die Beziehung zum Körper

Bezüglich der Probandin ist zu betonen, dass sie sich in ihrem Körper als Kind sehr wohl fühlte. In eine andere Rolle zu schlüpfen – körperlich etwas auszudrücken – gefiel ihr dabei schon immer: „[G]erade so in diese verschiedenen Rollen zu schlüpfen, das fand ich immer total toll“ (D_ZZ 119-121). Allerdings variierten ihre Gefühle für ihren Körper häufig, sodass dieser mit verschiedenen Emotionen verbunden ist. Im Interview beschrieb sie diese näher:

[W]eil ich vor allem vo[m; SDM] Körper her nicht so toll reinpasse. Also ich bin nicht dieses ‚filigrane‘ Mädchen, was so wahrsinnig lange Arme und wahrsinnig

lange Beine hat und dass das, was dem Intendanten dort, was dem Intendanten so vom Grund her (passte). (D_ZZ 157-160)

Als besonders negativ sei ihr vor allem die Zeit nach ihrer Herzklappenentzündung in Erinnerung geblieben, da sie sich danach wie ein „Nilpferd“ (D_ZZ 594) gefühlt habe. Aufgrund dessen kamen während ihrer Tanzausbildung und ihrer Tanzkarriere immer wieder Zweifel in ihr auf, dass ihr Körper nicht der ‚typische‘ Körper einer Ballerina sei. Diese Bedenken behielt sie allerdings für sich. Darüber hinaus habe sie viele Tänzer auf der Bühne bei Aufführungen gesehen und beschreibt, dass diese zum aufgeführten Stück und zur Kompanie passen müssten. Für sie selbst empfand sie daher ihren Körper häufig als Hindernis und schilderte, deshalb ausgenutzt und in andere Kompanien eingeladen worden zu sein, obwohl sie in dieser einen bleiben wollte. An dieser Stelle sei auf die gelbe Kurve im Bio-Mapping hingewiesen, welche das Verhältnis zu ihrem Körper widerspiegelt. Als sie schließlich die Universität besuchte, machte sich Erleichterung bei ihr breit. Sie fühlte sich dort in ihrem Körper sehr wohl, da es dort dicke und dünne, große und kleine Personen gab, sodass zum ersten Mal keine körperlichen Zwänge vorherrschten. Zusätzlich kann ihre Körpersprache während des Interviews als Beleg für ihre Erzählungen angesehen werden, da sie während ihrer Berichte über das Abendgymnasium zu lächeln begann, sodass eine klare Mimik deutlich wurde. Bei Erzählungen über negative Erfahrungen zog sich ihr Körper hingegen zusammen und in ihrem Gesicht waren kaum Regungen erkennbar. Als die Probandin von einer Krankheit erzählte, verdeutlichte sie die Schmerzen durch ihre Gestik. Folglich sind ihre Emotionen allein anhand ihrer körperlichen Verfassung erkennbar. Für die Probandin ist demnach die Ausdrucksweise von Gefühlen durch den Körper von größter Bedeutung.

Heutzutage würde sich die Probandin mehr Weiblichkeit für ihren Körper wünschen. In diesem Kontext beschreibt sie, sich immer wieder dabei zu ertappen, fremde Personen frühzeitig in ‚Schubladen‘ zu kategorisieren und führt dieses Verhalten an einem Beispiel aus, als die Person, die sie beobachtete, wenig Oberweite hatte. Das fand sie toll. Sie denke dabei im Schema der Ballettwelt, in der eine geringe Oberweite positiv konnotiert ist. Das beweist, dass die Probandin hinsichtlich ihres Körpers sehr stark von der Tanzwelt beeinflusst wurde.

Analyse der Körpersprache – Body Talk

Als die Probandin von ihren Tanzanfängen berichtete, öffnete sie weit erstmals ihren Mund. Begeisterung kam auf, als sie von ihrer Kindheit erzählen durfte. Hierbei schien sie sehr glücklich zu sein und lachte viel. Als sie den Beginn ihrer Tanzkarriere beschrieb, wurde die Probandin erstmals etwas ernster. Letztlich berichtete sie jedoch sehr begeistert und ihre Augen glänzten dabei. Ihre Hände waren zunächst verhalten, später spielte sie jedoch mit ihnen. Bei Überlegungen wanderte ihr Blick häufig in die Ferne. Als sie von ihren psychischen und physischen Verletzungen berichtete, zog sie ihr rechtes Bein zu sich auf die Bank und positionierte sich in einem einseitigen Schneidersitz. Dabei hielt sie ihr Knie fest. Ihr Lachen verlor sie nun gänzlich. Sie saß die ganze Zeit über nicht gerade, sondern mit einem etwas gebeugten Rücken. Als sie von ihren Jobangeboten erzählte, biss sie kurze Zeit ihre Zähne zusammen, setzte sich gerade hin und legte ihre Beine übereinander. Als sie vom Abendgymnasium berichtete, fing sie wieder zu lächeln an. Nun legte die Probandin ihre beiden Unterarme auf den Tisch. Sie musste (ironisch?) lachen, als sie von ihren negativen Erfahrungen erzählte. Dabei ‚sprach‘ sie mit ihrem ganzen Körper, vor allem aber mit ihren Händen und Armen. Während den Berichten über ihre Hüftprobleme kniff sie ihre Augen zu und beugte ihre Schultern erneut etwas nach vorne. Für kurze Zeit war die Probandin sprachlos, als sie erzählte, wie ihr Intendant sie aus dem „Raum“ (D_ZZ 408) geworfen habe. Sie sei für die Menschen nichts mehr wert gewesen, sobald sie nicht mehr professionell tanzte. Fortan sprach sie immer schneller und lauter. Sie fing an, ihre Hände und Arme immer stärker zu bewegen. Sie veranschaulichte mit ihrem Körper, wie sie zu jener Zeit krank im Bett lag. Die Probandin blickte nach unten und hielt während des Berichts über ihren schlechten Auftritt ihren Kopf mit beiden Händen fest. Der Wechsel ihrer Gefühle ließ sich aus ihrer Mimik herauslesen, sodass ihr Anblick ihren Gefühlszustand verriet. Mit ihrer Hand imitierte sie eine Pistole und demonstrierte so das Verhalten eines Mannes, der diese Gestik zu ihr nach einem Auftritt zeigte. Ihre Augen wie auch ihr gesamtes Gesicht drückten Trauer aus. Als die Kündigung ihres Vertrags Gesprächsthema wurde, kratzte sie ihren Oberarm. Mit dem Finger schlug sie auf den Tisch, während die Probandin ihre eigenen Regeln beschrieb. Sprach sie allerdings von ihrem Beginn an der Uni, wechselte sie erneut in eine aufrechte Position. Sie war insgesamt wieder glücklicher. Dies konnte in ihrem Gesicht und ihren Augen beobachtet werden. Sie musste etwas nachdenken, als nach ihren Zielen im Leben gefragt wurde. Später legte sie ihren Kopf auf den linken Arm ab. Bei der Frage,

welche Bedeutung ihr Körper für sie habe (D_ZZ 904-906), musste sie einige Zeit überlegen. Zunächst war sie sprachlos. Sie schien erneut ein wenig traurig zu sein. Die Probandin setzte sich nun wieder in den Schneidersitz. Auf die Frage, ob sie sich immer noch im Körper eines Tänzers fühle, biss sie erneut in ihre Wangen. Sie kam ins Nachdenken und wechselte ihre Mimik dabei mehrmals. Auf die Frage nach der Veränderung ihres Verhältnisses zu ihrem Körper berührte sie diesen an der Hüfte und den Brüsten. Im Laufe des Gesprächs hat sie immer mehr mit ihrem Körper gearbeitet und mit diesem ‚gesprochen‘. Die Frage nach einem Bild oder einer Metapher für ihren Körper beantwortete sie mit „Klavier“ (D_ZZ 1160). Während ihren Überlegungen schloss sie ihre Augen ein wenig. Dabei blickte sie in alle Richtungen. Während des gesamten Interviews waren ihre Mimik, ihre Hände und ihre Arme sehr aktiv. Als sie berichtete, wie ihre persönlichen Erinnerungen vom Ballett zurückgekommen waren, wurde sie traurig, nahm ihre Haare aus dem Gesicht und legte diese hinter ihren Kopf. Auf die Frage, wie zufrieden sie mit ihrer jetzigen Situation sei, hielt sie ihr Knie fest und schien glücklich zu sein. Ihre Augen glänzten und waren weit geöffnet. Nach der Frage nach einem Ratschlag für Tänzer, die ihre Karriere noch vor sich haben wurde ihre Miene ernst. Auch öffnete sie ihre Augen weiter. Ihre Hände legte sie über Kreuz auf ihre Oberschenkel.

Als der Probandin das Bio-Mapping erklärt wurde, hielt sie ihre rechte Hand an der Hüfte, während sie ihre linke Hand vor ihrem Gesicht platzierte. Beim Vervollständigen der Kurve war sie äußerst konzentriert und ruhig. Die Probandin ist Linkshänderin, sodass sie ihren Kopf durchgängig auf ihrer rechten Hand abstützte. Bei Überlegungen hielt sie diese dabei häufig vor ihr Gesicht oder an ihre Backe. Im Laufe der Zeit konnte wahrgenommen werden, dass die Probandin immer schneller schrieb. Ihr Kopf neigte sich dabei zur Seite. Unterdessen veränderte sich ihre Mimik. Sie biss hin und wieder in ihre Wangen. Während des Einzeichnens der Kreuze für die rote Kurve war sie sehr konzentriert. Anschließend stand sie auf und machte einen glücklichen Eindruck, während sie die Linie zog. Bei der violetten Kurve war sie ebenfalls konzentriert, lehnte sich nun aber an den Tisch. Während der blauen Kurve stand sie sehr schief mit einem geknickten Bein. Dies könnte möglicherweise auf ihre Hüfte zurückgeführt werden, da sie eine Hüftentzündung während ihrer Ausbildung erlitt. Bei der grünen Kurve konnten ähnliche Beobachtungen gemacht werden. Die gelbe Kurve stellte eine Herausforderung für die Probandin dar. Sie war sehr unsicher, atmete tief ein und überlegte lange

Zeit. Das Zeichnen der pinken Kurve ging im Vergleich zur gelben Kurve deutlich schneller. Die Probandin musste nun keine langen Überlegungen mehr anstellen.

8.5 Fall E

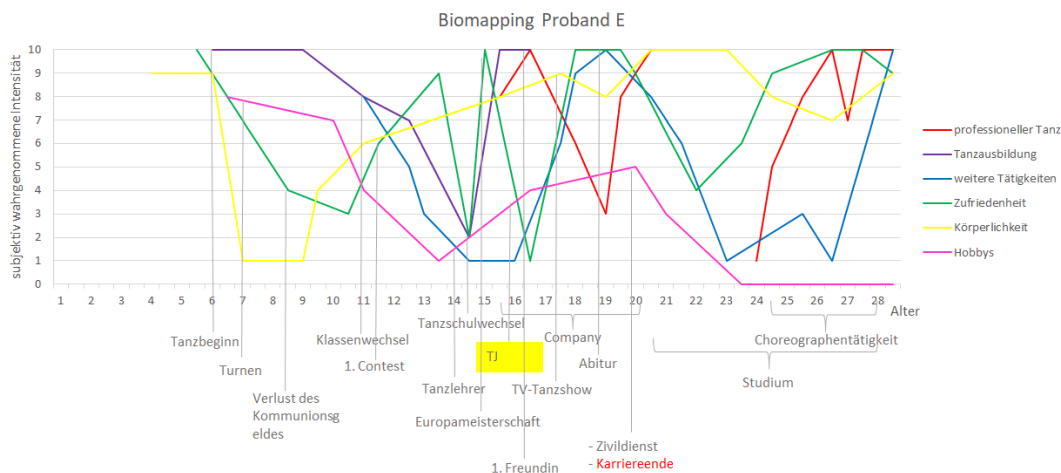


Abbildung 22: Bio-Mapping Proband E

Bei Proband E sind zunächst starke Schwankungen nahezu aller Kurven im Bio-Mapping auffällig. Diese umfassen die gesamte Skala von 0 bis 10. Von besonderem Interesse dürfte in diesem Kontext die Unterbrechung der roten Kurve sein, da der Proband angab, mit dem professionellen Tanz im Alter von 21 aufgehört und mit 24 Jahren wieder angefangen zu haben. Die gelbe Kurve (Körperlichkeit) hat hierunter wider Erwarten nicht gelitten, sondern stieg auf der Skala sogar bis zu einem Wert von 10 an. Zu Beginn des zweiten Karriereteils nahm sie hingegen leicht ab. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass der Proband im Vergleich zu den anderen Interviewten das Tanzen immer noch professionell betreibt. Die grüne Kurve, die für die Zufriedenheit steht, unterliegt ebenso starken Schwankungen und ist von den einzelnen Ereignissen stark abhängig, beispielsweise dem Schulklassenwechsel. Hierbei ist festzustellen, dass ihre Zufriedenheit während der großen Herausforderungen, die sie erfolgreich bewältigen konnte, stark anstieg, z. B. während der TV-Tanzshow. Besonders auffallend ist die Kurve der Tanzausbildung (violett), die beim höchsten Wert 10 beginnt, anschließend allerdings beim Wechsel der Ausbildungsstätte stark abfällt. Es sei an dieser Stelle explizit auf die Hobbys des Probanden verwiesen, welche im Laufe

seines Lebens immer weiter abnehmen, bis sie schließlich den Wert 0 erreichen, so dass er bisher in seinem gesamten Leben kaum Raum für Freizeitaktivitäten zur Verfügung hatte.

Antezedenzmerkmale

Im Hinblick auf frühere Erfahrungen mit kritischen Lebensereignissen lässt sich als zentraler Aspekt die Bewältigung des Studiums nennen. In diesem Kontext beschrieb der Proband, gelernt zu haben, mit der großen Belastung umzugehen, indem er in beiden Bereichen seine Ansprüche anpassen musste.

Personenmerkmale

Der Proband ist als familienfreundliche Person zu bezeichnen. Unter anderem zeigt sich ein starker Einfluss der Eltern, die selbst tanzten, sowie des Onkels, welcher eine Tanzschule besitzt. Insgesamt erweckt der Proband einen äußerst selbstbewussten Eindruck, scheint jedoch extrem konzentriert zu sein. Beobachtet werden kann dies an seiner Körpersprache, da er seine Körperhaltung während des Interviews kaum veränderte. Dies deutet auf eine gewisse Selbstkontrolle und zugleich auf Souveränität hin. Ferner ist seine offene Grundhaltung neuen Herausforderungen gegenüber festzuhalten. So probierte er zahlreiche sportliche Aktivitäten wie Fußball, Turnen, Standardtanz oder Judo aus. Darüber hinaus ist der Proband sehr musikalisch und erscheint ausgesprochen neugierig. Die extreme Länge des Interviews und der generelle Eindruck lassen den Probanden sehr kommunikativ erscheinen. So hatte er keinerlei Hemmungen, auch über schwierige Themen offen zu sprechen. Zusätzlich vermittelt der Proband einen sehr kompetenten Eindruck. Seine Veränderungstoleranz stellte er unter Beweis, als er berichtete, nach dem Karriereende wieder mit dem professionellen Tanz angefangen zu haben, allerdings nicht mehr in einer Kompanie, sondern als selbstständiger Tänzer und Choreograf. So habe er unter anderem durch seine Vielseitigkeit viele Jobangebote bekommen. Seine schnelle Auffassungsgabe beim Lernen und Erinnern von Choreografien halfen ihm dabei:

Ich habe eine sehr schnelle Auffassungsfähigkeit, also ich kann mir wirklich selbst eine sehr schwierige Choreografie zweimal anschauen und ich kann sie direkt

tanzen. Und das habe ich selbst festgestellt und auch in dem Business ganz wenige Leute ... und dadurch habe ich auch schnell eine Anerkennung selbst bei den wirklich guten Leuten bekommen. (E_ZZ 117ff)

Im Allgemeinen gibt der Proband an, niemandem mehr beweisen zu müssen, dass er ein guter Tänzer ist. Hierbei dürfte seine Einstellung zur Tanzwelt von großem Interesse sein. Es gebe nicht nur die Tanzwelt, welche sehr oberflächlich sei, sondern zugleich auch noch eine ‚andere Welt‘ wie er verdeutlicht: „Ja definitiv, das ist schon so die Tanzwelt. Also es gibt einfach eine Tanzwelt. Es gibt verschiedene Tänzer die schlau genug sind, darüber hinauszuschauen, leider sehr wenige“ (E_ZZ 255ff). Darüber hinaus ist er als sehr selbstkritisch zu bezeichnen, wie folgende Aussage belegt: „[W]enn die Leute dann gesagt haben, das war echt super mega, dann habe ich nur gesagt, ja aber bei der einen Stelle war das nicht okay“ (E_ZZ 171ff). Insgesamt betonte der Proband, sehr strukturiert zu sein. Diese Struktur habe er der Tanzwelt zu verdanken, wie er ausführt.

Kontextmerkmale

Hinsichtlich der Kontextmerkmale ist auf die große Unterstützung seitens der Eltern zu verweisen. Seine Mutter fuhr ihn jeden Tag zur professionellen Tanzschule, die sich in einer anderen Stadt befand. So ist ebenso der starke Einfluss der Trainer und Tanzlehrer zu nennen. Besonders durch seinen Wechsel der Tanzschule, betonte er, habe er deutlich bessere Tanzlehrer bekommen, die ihm technisch viel beibringen konnten. Die Einflussnahme von Tanzlehrern aus renommierten Schulen sah der Proband dabei als Privileg an. Insgesamt erfuhr er große Unterstützung durch diese und hatte eine gute Beziehung zu ihnen. Als besonders positiv ist sein frühes Unterrichten in der Tanzschule seiner Tante zu nennen, wodurch er zusätzliches Geld verdienen und so seine materiellen Ressourcen verbessern konnte, wenngleich er angibt, Geld habe in seiner Karriere nie eine Rolle gespielt.

Die Tanzkompanie betrachtete der Proband als Familie und fand während dieser Zeit auch seine erste feste Freundin. In der Kompanie habe es zwar zugleich viel Neid gegeben, doch er betonte, dass dies nie ein Problem für ihn gewesen sei. So führte er

aus, dass der Neid heutzutage deutlich stärker wäre.⁵² Hierbei ist explizit darauf hinzuweisen, dass dem Probanden auch nach der Unterbrechung seiner Karriere die Kontakte aus der Zeit in der Tanzkompanie erhalten blieben.

Nach der Unterbrechung seiner Tänzerkarriere entdeckte er die Choreografie für sich und bekam von seinen Trainern und den Choreografen aus den Shows Unterstützung hierfür.

Ereignismerkmale

Wie den anderen zuvor halfen auch diesem Probanden seine Personenmerkmale, um die jeweiligen Ereignisse zu bewältigen. Als ein zentrales Ereignismerkmal ist die große Doppelbelastung anzuführen, bestehend aus Abitur und später dem Studium sowie der professionellen Tänzerkarriere:

Ich bin morgens immer zur Schule gegangen bis zur sechsten Stunde oder Mittagsschule. Bin dann von meiner Mama abgeholt worden und zum Bahnhof gefahren worden. Habe dann in der Bahn gegessen und evtl. Hausaufgaben gemacht und evtl. noch gelernt, falls eine Prüfung angesagt war. War dann bis elf oder zwölf Uhr dort und bei der Heimfahrt konnte ich dann noch etwas für die Schule machen. (E_ZZ 193ff)

Im Hinblick auf das einschneidende Ereignis des Karriereendes berichtet der Proband, dass dieses selten direkt thematisiert wurde – weder vonseiten der Trainer noch vonseiten der ehemaligen Tänzer. Hierbei verweist er auf die Relevanz der Art und Weise der Beendigung. Ferner betont der Proband, beim professionellen Tanz in Deutschland ganz generell Probleme zu sehen. Tänzer seien hierzulande lange nicht so anerkannt wie in vielen anderen Ländern, weshalb in Deutschland weniger über das Karriereende gesprochen werde.

⁵² An dieser Stelle ist zu betonen, dass der Proband keinen Vertrag am Theater hatte wie beispielsweise die anderen Probanden, sondern in einer professionellen Kompanie tanzte, die sich in der freien Szene befand.

Habitus: Die Beziehung zum Körper

Über seinen Körper berichtete der Proband, dass er sehr gute Trainer hatte, die ihn lehrten, mit dem Körper während des Trainings richtig umzugehen. Zusätzlich bekam er einen Ernährungs- und Trainingsplan. Dies änderte sich in der Tanzkompanie grundlegend, da er hier selbst für seinen Körper zuständig war. Der Proband beschrieb allerdings, dies habe ihm aufgrund seiner Disziplin keine Probleme bereitet. Ihm war bereits zu diesem Zeitpunkt klar, die Tänzerkarriere nicht ewig fortführen zu können. Dabei legte der Proband großen Wert auf einen durchtrainierten Körper, achtete zugleich jedoch auf mögliche Anzeichen für Verletzungen seines Körpers. So strahlt er mit seinem Körper ein großes Selbstbewusstsein aus, welches sich körpersprachlich in der aufrechten Haltung des Oberkörpers zeigt. Von besonderem Interesse dürfte hierbei sein, dass der Proband über seinen Körper häufig in der dritten Person Singular, folglich vom Körper eines Tänzers im Allgemeinen und nicht von sich selbst im Speziellen spricht. Als er schließlich nach der eigenen Empfindung befragt wurde, beschrieb er:

Je älter ich auch werde und je mehr ich vom Tanzen eher in diesen Trainier- und Choreografen-Bereich gehe, merke ich diese Kraft von den Bewegungen eigentlich. Wie viel man damit ausdrücken kann ... Im Tanzen und die Bewegung kann man nur Emotionen eben transportieren, wenn ich mich öffne. (E_ZZ 289ff)

Im Allgemeinen ist festzuhalten, dass der Proband sich immer noch in dem Körper eines Tänzers fühlt, wie folgende Äußerung zusätzlich unterstreicht: „Wenn ich mir morgens einen Kaffee mache, weiß ich ganz genau, oben in diesem Regal ist eine Tasse. Ich kann, also ich mach das automatisch, geh auf ein *relevé*⁵³ und mache eine Attitude daraus“ (E_ZZ 299ff). Dies sei normal für ihn, da er jeden Tag viele Stunden diese Bewegungen trainiere. Das Ganze sei für ihn automatisiert. In seinem derzeitigen Studium beschreibt er, übertrage er automatisch alles, was er lerne, ins Tanzen. Die Tanzwelt prägt seine Körperlichkeit sowie die Art und Weise, wie er seine Umwelt

⁵³ Ein *relevé* lässt sich im Ballett mit gehoben bzw. erhöht übersetzen und bedeutet, dass der Tänzer auf die Zehenspitzen geht. Unter der *Attitude* wird verstanden, dass der Tänzer auf einem Bein steht, während das andere Bein in der Luft ist, wobei das Knie des Spielbeins um 90 Grad gebeugt ist.

beobachtet und sich aneignet. Hinsichtlich der konkreten Beschreibung des Verhältnisses zu seinem Körper betont der Proband:

[I]ch hatte zum Glück wirklich immer ein gutes Verhältnis zu meinem Körper, selbst als ich Ballett gemacht hab, was auf Knie und Hüfte geht, hatte ich nie Probleme. Also ich habe das rechtzeitig, sag ich mal, die Reissleine auch gezogen, weil ich wusste, dadurch dass ich Fußball gespielt hab, dass meine Hüfte nicht mehr ganz so ausgedreht ist, mache ich das jetzt nicht mehr. (E_ZZ 323ff)

Analyse der Körpersprache – Body Talk

Zu Beginn hatte der Proband seine Arme und Beine gekreuzt und saß in einem Schneidersitz. Zudem war er am Tisch angelehnt. Er lächelte, als er über das Thema Homosexualität sprach und wechselte dabei seine Position. Ein Arm hielt nun den Kopf und legte die Beine aufeinander. Insgesamt bewegte sich sein ganzer Körper kaum. Lediglich die Hand und der Kopf waren beim Sprechen in Bewegung. Seine Arme lehnte er wieder auf den Tisch. Er richtete sich schließlich auf, als seine tänzerische Ausbildung zur Sprache kam. Auf die Frage, wie es als 16-jähriger auf der großen Bühne für ihn war, stellte er seine Beine nebeneinander und streichelte mit der rechten Hand seinen Unterschenkel. Es konnte ein Zittern seines Fußes wahrgenommen werden, als er über seinen Vertrag bei der Kompanie sprach. Während seiner Erzählung darüber, was er für andere Menschen machen musste, bewegte er seinen Finger und zählte mehrere Dinge auf. Schließlich legte er seine Beine über Kreuz unter den Stuhl, als er von seinem Karriereende aufgrund der Verletzungen berichtete. Als er beschrieb, viele professionelle Tänzer seien karriereblind, richtete er sich erneut auf, legte seine Beine übereinander und hielt seinen Fuß. Anschließend lehnte er sich wieder am Tisch an. Seine Mimik war neutral, lediglich gelacht hat er ab und zu. Während seiner Erklärung, körperlich mehr ausdrücken zu können als sprachlich, richtete sich der Proband erneut auf. Seine Augen waren durchgängig nach vorne mit Blick zur Interviewerin gerichtet. Nur bei Überlegungen wanderte er gelegentlich nach oben oder zur Seite. Der Proband schaute nach unten und lächelte, als die Frage aufkam, ob sein Körper durch den Tanz geprägt wurde. Im Laufe des Interviews verwendete er immer häufiger seine Hände. Bei Berichten über das erste Jahr nach seinem Karriereende atmete er ganz tief ein und streichelte seinen Hals. Nach jedem Positionswechsel

nahm er schließlich immer wieder die gleiche Stellung mit übereinandergelegten Armen vorne am Tisch ein. Seine Körperhaltung hat sich während des gesamten Interviews nur bei ganz bestimmten Fragen oder Themen verändert, z. B. wenn es persönlicher wurde wie die Geschichte mit seiner damaligen Freundin. Meistens lehnte er sich an den Tisch.

Parallel zur Vervollständigung des Bio-Mappings sprach der Proband bei den einzutragenden Ereignissen (schwarze Kurve) durchgehend. Vieles wurde von ihm kommentiert. Auffallend war darüber hinaus, wie fest er den Stift in der Hand hielt. Musste er überlegen, blickte er häufig nach oben. Als er von der Teilnahme an der Europameisterschaft im „Dance“ (E_ZZ 371) gesprochen hat, erweckte er einen sehr bestimmten und souveränen Eindruck. Die Tanzschule besuchte er erstmals mit sechs Jahren und vermerkte dies mit einem „T“ im Bio-Mapping. Als er in die Kompanie gelangte, war er zwischen 16 und 20 Jahre alt. An dieser Stelle wurde er sehr nachdenklich. Mit 20 Jahren absolvierte er schließlich seinen Zivildienst und begann mit 21 Jahren sein Studium. Zu diesem Zeitpunkt war seine Stimme wieder sehr bestimmt. Als er diese Situation schilderte, hatte er einen sehr intensiven Blick und fragte, ob er nicht noch etwas aus dieser Zeit erzählen könne. Berichtete der Proband von seinen Lehrern aus der Schulzeit, wanderte sein Blick häufig nach oben. Mit elf Jahren ist er in die fünfte Klasse des Gymnasiums gekommen. Dabei sei ein Lehrer sehr passiv gewesen. An dieser Stelle bewegte der Proband seine rechte Hand. Die Finger berührten seine Stirn und waren durchgängig in Bewegung. Während er über die Schulzeit erzählte, hatte er eine klare Mimik. Darüber hinaus schien diese Zeit für den Probanden sehr wichtig gewesen zu sein. Zum damaligen Zeitpunkt fand die Europameisterschaft im Tanzen statt. Der Proband markiert diese mit dem Kürzel „EM“ im Diagramm. Er beschreibt, mit 14 Jahren die Tanzschule gewechselt zu haben, und legte seine linke Hand währenddessen auf den Bauch. Immer wieder bewegte er die Finger – mal an den Mund, mal nach unten. Tanzen war ihm in dieser Zeit wichtiger, sodass die Schule lediglich nebenherlief. Als er vom Tanzen mit 17 Jahren sprach, veränderte sich seine Mimik. Während seinen Berichten über das Kennenlernen der Freundin im Jahr 2016 konnte eine sehr markante Miene wahrgenommen werden. Seine Erzählung über das Erlebnis mit dem Fernsehformat *DGD – Deutschland go Dance* ließ ihn schließlich lange Überlegungen anstellen. Als der Wettbewerb *Dancestar* zur Sprache kam, schien ihm der Augenkontakt mit der interviewenden Person ein Anliegen zu sein. Es

entstand der Eindruck, er suche Bestätigung. Der Proband musste während den Erzählungen über seine erste Beziehung viel überlegen. Er bewegte häufig den Kopf. Die Beschreibung der Beziehung zu seiner Freundin war sehr privat, da diese schwanger wurde. An dieser Stelle veränderte sich seine Mimik stark, da er es nicht erzählen wollte. Als der Proband die erste Kurve beschrieb, schaute er diese durchgängig an. Anschließend bewegte er sich dazu viel und berichtete, einiges über Konsequenzen gelernt zu haben.

Beim Skizzieren der roten Linie wanderte sein Blick oftmals nach oben. Der Proband hielt den Stift in der rechten Hand und zeichnete die Kurve klar und deutlich. Ab und zu bewegte er seine Augenbrauen nach oben. Immer wieder machte er eine Pause. In Bezug auf die rote Linie waren die Bewegungen seines Körpers manchmal reduziert. Dabei schien er sehr nachdenklich zu sein. Aufgrund des Abiturs musste er eine große Enttäuschung einstecken, da er ein gutes Jobangebot im Tanzen verpasste, wie er berichtete. 2009 bis 2010, als er den Zivildienst absolvierte, erzählte er, viele Jobs gehabt zu haben. Der Proband zeigte mit den Fingern auf die Punkte bzw. Kreuze der roten Kurve im Bio-Mapping. „Der Job war gut, aber die Leute waren komisch“ (E_ZZ 1237). Während dieser Äußerung schaute er die interviewende Person intensiv an. Den Kopf bewegte der Proband bei negativen Erzählungen häufig hin und her. Als er die violette Kurve skizzierte, dachte er viel nach. Er legte den rechten Finger an seine Backen, blickte immer wieder auf die Kreuze und sprach sehr viel. Der Proband bewegte dabei durchgehend seine Augenbrauen und hielt den Stift nach oben.

Während der Eintragung der blauen Kurve hatte der Proband beide Hände auf dem Mapping-Bogen. Dabei bewegte er die Daumen der linken Hand immer wieder nach innen und außen. Als er erzählte, die Universität sei nicht immer so wichtig gewesen, kratzte er sich am Kopf. Er bewegte den rechten Finger bei Berichten über die guten Noten in der Schule. Immer wieder wanderte sein Blick zur Interviewerin. Beim Zeichnen der grünen Kurve tippte der Proband mit der linken Hand immer auf die Ereignisse, während er mit der rechten Hand die Kreuze setzte. Seinen Tanzbeginn als eines der Ereignisse skizzierte er dabei sehr souverän. Insgesamt machte er jedoch einen äußerst nachdenklichen Eindruck. Bei dem Wort „Training“ (E_ZZ 460) musste er schließlich lachen. Als er von seinen Tanzjobs sprach, drehte er seinen Stift auffallend oft in seiner Hand.

So drehte der Proband ebenso während des Skizzierens der gelben Kurve seinen Stift häufig in der Hand. Seine rechte Hand legte er an die Backe, als er berichtete, als Tänzer zu klein gewesen zu sein und dies als sehr schlimm empfunden zu haben. Er erzählte zudem, dass sich seine Eltern gegen eine Hormontherapie ausgesprochen hätten. Während des Zeichnens machte er viele Pausen. In Berichten über die Leichtathletik unterstützte er seine Stimme durch seine Mimik und Körpersprache. Bei der Aussage „Ich hatte keine Angst“ zuckte er immer mit den Schultern. Mit dem Körperbild der Fernsehserie *Dance, Dance, Dance* konnte sich der Proband identifizieren. Du würdest behandelt werden wie „ein Stück Fleisch“ (E_ZZ 563). Dennoch beschrieb er, mit dem Abnehmen noch nie ein Problem gehabt zu haben. In der Tanzstunde habe man ihn immer angeschaut, betonte er.

Während der Anfertigung der rosa Kurve zeigte der Proband mit dem kleinen Finger durchgehend auf die Lebensereignisse in der unteren Darstellung. Immer wieder wanderte sein Blick zur Interviewerin. Es schien, als bräuchte er erneut Bestätigung. Seine linke Hand lag unterdessen ganz flach auf dem Plakat. Ursprünglich spielte er Klavier, Blockflöte und Tenorhorn. Als er zehn Jahre alt war, hatte er mit der Musik aufgehört. Ebenso beendete er das Turnen im Alter von elf Jahren. In Verbindung mit der rosa Kurve berichtete er, dass die Familie immer für ihn da gewesen sei. Während der Proband in Bezug auf seine Aussage, einen guten Job bekommen zu haben, eine große Kurve auf dem Bio-Mapping zeichnete, bewegte er erneut voller Euphorie seine Hände.

8.6 Fall F

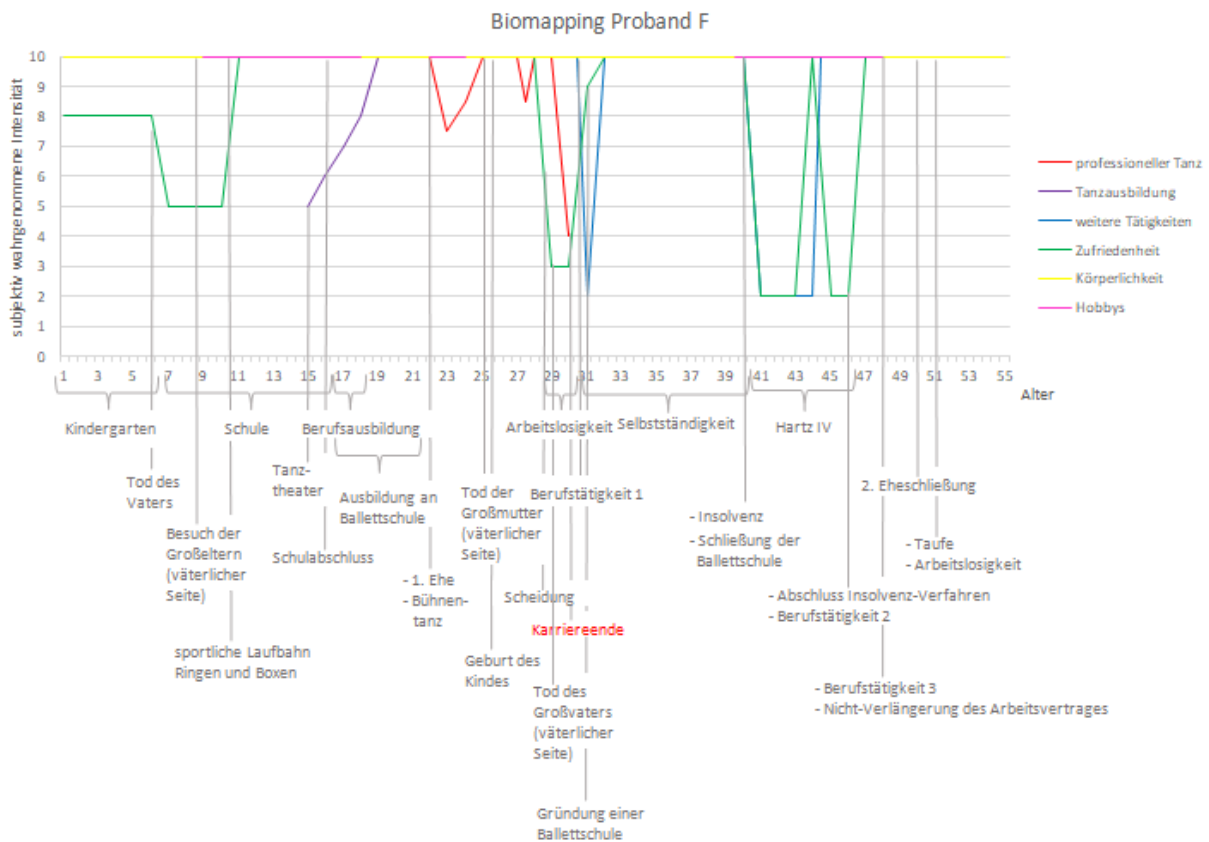


Abbildung 23: Bio-Mapping Proband F

Besonders auffällig im Hinblick auf Proband F ist seine Körperlichkeit, welche von allen Befragten durchgehend die höchsten Werte im Bio-Mapping annimmt. Der Proband besitzt demzufolge in jeder Lebensphase eine enge Bindung zu seinem Körper. Die Tanzausbildung (violett) war ausgesprochen kurz. Von besonderem Interesse dürfte darüber hinaus die Kurve der Hobbys sein, welche ähnlich wie die Körperlichkeit zu jeder Zeit den Wert 10 aufweist und folglich eine wichtige Rolle im Leben des Probanden spielte – im Gegensatz zu allen anderen befragten Tänzern. Die Zufriedenheitskurve ist im Bio-Mapping am höchsten. Der ehemalige Tänzer war allerdings nicht während des Karriereendes am unzufriedensten, sondern vor allem in der späteren Lebensphase, als er Hartz IV bezog. Im Allgemeinen nehmen alle Kurven im Bio-Mapping einen vergleichsweise hohen Wert an. Die grundsätzliche Zufriedenheit des Probanden zeigt sich zusätzlich in seiner klaren Körpersprache während des Interviews (vgl. Kapitel Body Talk dieses Abschnittes der Arbeit).

Antezedenzmerkmale

Als kritische Ereignisse vor dem Karriereende sind bei dem interviewten Probanden der Tod des Vaters und der Tod der Großeltern zu nennen. Es gelang ihm, diese Erlebnisse gut zu bewältigen, wie das Bio-Mapping veranschaulicht, da die Kurve der Zufriedenheit nach jedem Abfall nach kurzer Zeit wieder stark anzusteigen beginnt. Eine Knieverletzung durch einen Unfall auf der Bühne führte schließlich zur Beendigung der Karriere. Während der professionellen Laufbahn habe sich der Proband keine Gedanken über das Leben nach der Karriere gemacht, wie er angibt. Andere Personen in seinem Umkreis wie Familie, Kollegen oder Tanzlehrer sprachen ebenfalls nicht darüber. Als weiteres kritisches Lebensereignis ist die Insolvenz seiner Ballettschule und die daran anschließende Zeit als Arbeitsloser festzuhalten. Insgesamt zeigt sich jedoch, dass der Proband sowohl sein Karriereende als auch die Insolvenz gut bewältigen konnte, da vor allem die Zufriedenheitskurve, aber auch jene der Körperlichkeit nach diesen Ereignissen bis zum höchsten Wert ansteigen und diesen kontinuierlich halten.

Personenmerkmale

Im Bereich der Personenmerkmale kann festgestellt werden, dass der Proband sehr selbstbewusst ist und seine Ziele im Leben schon immer zu definieren wusste. Ferner ist seine Sprachgewandtheit zu betonen. Die Veränderungstoleranz des ehemaligen Tänzers ist sehr hoch, da er sich vor der Karriere und nach deren Beendigung ständig an neue Situationen anpassen musste. Es sei explizit auf seine verschiedenen Berufstätigkeiten verwiesen, denen er kontinuierlich mit der Hoffnung nachging, eine bestimmte Stabilität in seinem Leben zu gewinnen. Insgesamt lässt sich der Proband zudem als äußerst selbstständig beschreiben (F_ZZ 1777). Im Interview wird zusätzlich deutlich, dass er nicht in einer imaginären Blase lebt, sondern den Alltag eines Tänzers realitätsnah betrachtet: „[I]ch sage es jetzt ganz allgemein: In der Kunst und Kultur ist es relativ schwierig (...) feste[...] Arbeitsverhältnisse[...] auf Dauer zu haben, also man muss immer mal wieder kellnern gehen“ (F_ZZ 229-231). Darüber hinaus zeigen etliche Berufe eine große Vielseitigkeit des Probanden. Weiterhin lässt er sich als ausgesprochen kommunikativ und anpassungsfähig beschreiben. Gerade in der Position als Leiter einer Ballettschule kam ihm seine Flexibilität zugute.

Kontextmerkmale

Bezüglich der Kontextmerkmale ist zu betonen, dass der Proband durch seine Mutter große Unterstützung im Bereich Tanz erhielt und dass sein Opa einen starken Einfluss auf ihn ausübte. Er hatte während seiner Tanzausbildung das Glück, dass sich gelegentlich ein Theater-Tanz-Intendant für ihn interessierte. Er berichtet, dass er zu seinen Lehrern und Choreografen insgesamt ein sehr gutes Verhältnis hatte, da diese ihm große Unterstützung zusagten. An dieser Stelle ist explizit auf den die geschlechtsspezifische Beziehung zwischen Tanzlehrern und ihren Schülern hinzuweisen, da Tänzerinnen häufig ein sehr schlechtes Verhältnis zu Ersteren haben. Es ist allerdings festzuhalten, dass der Proband sein Umfeld im Theater als „große Familie“ (F_ZZ 1669) wahrgenommen hat, die sich alle zum Beispiel bei Wohnungssuchen und bürokratischen Angelegenheiten gegenseitig unterstützten, sodass ein harmonisches Miteinander entstand (vgl. F_ZZ 1686). Abgesehen hiervon sind die großen körperlichen Belastungen des Probanden während der Tanzkarriere zu betonen:

[W]enn normaler Betrieb ist, dann weißt du, du hast vielleicht 10 Vorstellungen im Monat, [dann] hast du jeden Morgen dein Training (...) Du [hast] dann mittags die Pause und abends entweder Vorstellung oder noch einmal Probe. (F_ZZ 1418-1420)

Bei Verletzungen begann der Proband aufgrund des enormen Drucks auf die Tänzer wieder zu früh mit dem Training – selbst wenn zahlreiche Ärzte hiervon abrieten. Der Proband lernte den professionellen Tanz nach der klassischen russischen Schule, welche durch hierarchische Strukturen geprägt ist, die letztlich einen großen Einfluss auf den Probanden hatte.

Ereignismerkmale

Hinsichtlich der Ereignismerkmale haben die Personenmerkmale dem Probanden, ähnlich wie vielen der anderen Interviewten, geholfen, die verschiedenen Ereignisse zu bewältigen. Der Tod des Vaters, der Tod der Großmutter und des Großvaters, die Scheidung nach erster Ehe, die Insolvenz seiner Ballettschule sowie die anschließende Arbeitslosigkeit veranschaulichten große Belastungen für den Probanden.

Seine Disziplin und sein innerer Drang nach Kontrolle halfen ihm in diesen Lebenslagen. Besonders schwer gestalteten sich die Jahre nach der Insolvenz für ihn, da ihm diese Zeit als die schlimmste in Erinnerung geblieben ist:

Du hast eine Idee gehabt, die ging ja auf, aber das System, was dich umgibt (...) zieht dir den Boden unter den Füßen weg. Und das war schwierig, da habe ich lange gebraucht, bis ich das unter die Füße gekriegt habe, weil ich konnte auch nichts dafür. (F_ZZ 1003-1008)

An dieser Stelle zeigt sich, dass der Proband die Schuld des Scheiterns hierbei bei bürokratischen Gegebenheiten sieht, nicht aber bei sich selbst (vgl. Kap. 4 und 5).

Habitus: Die Beziehung zum Körper

Aufgrund der Tatsache, dass seine Mutter auch Tänzerin war, wurde der Proband schon sehr früh mit der Körperlichkeit in der Tanzwelt konfrontiert. Darüber hinaus war er schon immer ein sehr sportlicher Mensch und an Bewegung an sich interessiert: „[W]enn ich mich richtig austoben konnte, dann war ich bei mir, also nah bei mir (...) Ich muss immer in Bewegung sein und das merke ich und ich bin jetzt 51“ (F_ZZ 46-48). In den Phasen, in denen er sich körperlich beanspruchte, sei es ihm am besten gegangen. Er ist darüber hinaus der Meinung, nicht unbedingt den typischen Ballettkörper zu haben, weshalb es ihm sowohl als Kind als auch später in der Kompanie wichtig war, Charakterrollen zu tanzen. Hierbei konnte er mit seiner Persönlichkeit und mit seinem robusten Körper, wie er ihn bezeichnet, häufig punkten.

Zu seinen schönsten Kindheitserinnerungen gehört die körperliche Betätigung bei seinen Ausflügen zu seinem Großvater auf dem Land. Ein Tänzer lebe in dem Hier und Jetzt, wie der Proband näher ausführt: „Er hat nur seinen Körper und, sage ich mal, (...) seine tägliche Körperform (...) wenn ein Tänzer sich wohl fühlt, dann ist er immer im Hier und Jetzt“ (F_ZZ 278-283). Von besonderem Interesse dürfte zudem sein, dass er sich bei seinem Körper dafür bedankte, extrovertiert zu sein. In diesem Kontext beschrieb er, die Bühne vor allem aufgrund der „sogenannten Körperlichkeit“ (F_ZZ 1811) genossen zu haben. Er hätte auch Leistungssportler werden können, wie er sagt, da er erst zufrieden war, wenn er entkräftet am Boden lag (F_ZZ 1820-1822). Sich körperlich zu verausgaben, sei ihm ein großes Anliegen (F_ZZ 1978). Während er früher den Körper als eine Art Ausdrucksmittel für Emotionen ansah, repräsentiere

dieser für ihn heutzutage zwar immer noch dieses „Werkzeug“ (F_ZZ 1994), allerdings nehme er dieses nicht mehr bewusst wahr. An dieser Stelle ist der Einfluss der Tanzwelt auf seinen Körper deutlich sichtbar. Ferner beschreibt der Proband, eine Metapher für seinen Körper müsse etwas mit vier Beinen sein, da eine Bodenbezogenheit vorhanden sein müsse. Dieser Vergleich zeigt deutlich, wie eng das Verhältnis des Probanden zu seinem Körper heute noch ist. Als Beleg hierfür kann zusätzlich der kontinuierlich hohe Wert der gelben Kurve auf der Skala angeführt werden.

Analyse der Körpersprache – Body Talk

Der Proband lehnte beide Arme auf den Tisch und saß aufrecht im Stuhl. Bei der Erzählung über seine Mutter kratzte er sich am Kopf. Er richtete sich auf und erzählte, dass diese ebenso Tänzerin gewesen sei. Der Proband lehnte sich mit beiden Unterarmen auf dem Tisch und legte seinen Kopf auf seiner Hand ab. Wurde sein Gehalt während der professionellen Tänzerkarriere Gesprächsthema, lehnte er sich nach hinten. Wechselte das Thema jedoch, so bewegte er seinen Oberkörper wieder nach vorne. Er lehnte sich jedoch wieder nach hinten, als er von seiner Ausbildung berichtete. Während der Proband Aufzählungen anführte, verdeutlichte er diese mit Hilfe seiner rechten Hand am Tisch. Sein Oberkörper war immer wieder vorne am Tisch und hinten am Stuhl angelehnt. Es fand ein ständiger Wechsel statt, wobei er insgesamt häufiger vorne am Tisch war. Dabei stützte ein Arm den Kopf ab. Der Proband musste lachen, als er von seinem Job nach der Beendigung der Tänzerkarriere erzählte. Seine Hand platzierte er oftmals an der Backe oder vor dem Mund. Je länger das Interview dauerte, desto mehr kamen seine Arme beim Sprechen in Bewegung. Während den Berichten über seine Ballettschule saß der Proband stolz mit geöffnetem Oberkörper im Stuhl. Als das Gesprächsthema wechselte, begab er dieser wieder in seine angelehnte Haltung zurück. Er blickte die meiste Zeit über auf die interviewende Person. Bei Überlegungen wanderte sein Blick ebenso auffallend zu ihr und es entstand der Eindruck, als würde der Proband durch sie hindurchschauen. Als er von seiner Insolvenz berichtete, lehnte er sich nach hinten und kreuzte seine Arme vor der Brust. Nach der Pause erzählte er mit entspannter Körperhaltung weiter und spielte mit seinem Trinkbecher. Dabei streichelte er immer wieder sein rechtes Bein. Vermutlich handelt es sich dabei um das Bein mit der Verletzung. In Bezug auf die Kompanie sprach der Proband von einem familiären Miteinander, während er seine Arme weit nach rechts

und links streckte, sodass er eine offene Körperhaltung einnahm. Als er über die Zeit der Kündigung sprach, spielte er mit seinem Kreuz-Anhänger am Hals. Beim Thema Masken strahlte er über das ganze Gesicht. Er artikulierte nun besonders viel mit seinen Händen. Bei den Fragen über sein Körperempfinden (gelbe Kurve) wurde er ruhiger und hat langsamer berichtet. Sprach der Proband souverän mit klarer Stimme, unterstützte er diese, indem er mit der Hand oder den Fingern auf den Tisch klopfte. Er verschränkte seine Hände vor dem Körper, als seine Körperlichkeit zur Sprache kam. Bei Erzählungen über seine heutige Situation lächelte der Proband. Er veranschaulichte mit seinen Händen, wie der Sand durch seine Finger geflossen ist und seine Beine angeschwollen waren. Er zuckte oftmals mit seinen Schultern, sobald das Thema Arbeitslosigkeit aufkam. Mit seinen Händen strich er die Decke auf dem Tisch glatt.

Um die verschiedenen Kurven in das Bio-Mapping einzuzeichnen, kniete sich der Proband auf seinen Stuhl und dachte zunächst nach. Anschließend setzte er sich hin und dachte, mit der Hand am Kinn, erneut nach. Als er die Zeitspanne von 15 bis 21 Jahren eintrug, bewegte er seine Hand vom Kinn auf das Papier und hielt dieses mit zwei Fingern fest.

8.7 Fall G

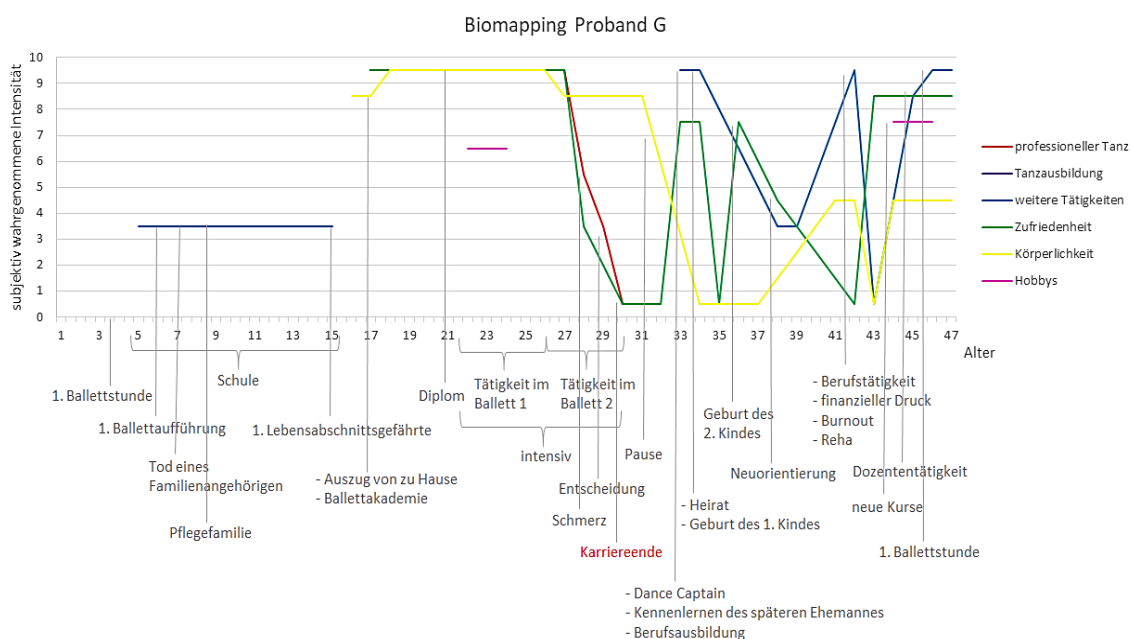


Abbildung 24: Bio-Mapping Proband G

Bei der Probandin fällt besonders auf, dass die Kurve der Hobbys (rosa) unbedeutend erscheint, da diese lediglich punktuell in zwei Lebensphasen im Diagramm erscheint. Darüber hinaus ist ein Blick auf die extrem kurze Tanzausbildung zu werfen, welche sich lediglich über drei Jahre erstreckte. Die Körperlichkeit und Zufriedenheit zu jener Zeit und zu Beginn ihrer professionellen Tänzerkarriere zeigen sehr hohe Werte im Bio-Mapping, sodass die Probandin während dieser beiden Etappen ihres Lebens eine starke Körperempfindung und eine große Zufriedenheit in Bezug auf den Körper zeigte. Zwischen dem 16. und 27. Lebensjahr schien sie in vielerlei Hinsicht in ihrer Höchstform gewesen zu sein – im Hinblick auf ihre Tanzausbildung, Tanzkarriere, Zufriedenheit und Körperlichkeit sind die höchsten Werte erkennbar. Während die grüne Kurve parallel zum Karriereende rapide bis zum Wert 0,5 sinkt, zeigt sich hinsichtlich der Körperlichkeit weiterhin eine starke Empfindung. Diese nimmt erst mit der Geburt des ersten Kindes und der Eheschließung ab. Während die Körperlichkeit nach der Tanzausbildung und Tanzkarriere keine hohen Werte mehr annimmt, ist die Kurve der Zufriedenheit mit zunehmendem Alter von besonderem Interesse. Diese pendelt sich nach den zuvor starken Schwankungen mit zunehmendem Alter auf einem stabilen Niveau von 8,5 ein und scheint keinen starken Ausschlägen mehr zu unterliegen.

Antezedenzmerkmale

Ein ausgesprochen wichtiges Ereignis im Leben der Probandin war der Tod ihrer Großmutter, die sie aufzog, weshalb sie schließlich wieder zurück zu ihrer Mutter ziehen musste. Dieser Vorfall ist als kritisch zu bezeichnen und im Bio-Mapping gekennzeichnet. Die anschließende Zeit in einer Pflegefamilie beschrieb die Probandin als ausgesprochen negativ, da die Familie beispielsweise kein Verständnis für das Ballett aufbrachte. Dieses Ereignis konnte die Probandin nur schwer bewältigen. Kurze Zeit später zog sie zu ihrer Mutter, da sie den Zustand in der Pflegefamilie nicht mehr aushielt. Der Probandin gelang es schließlich, die Beziehung zu ihrer Mutter wieder zu verbessern (G_ZZ 508-509).

Personenmerkmale

Die Probandin macht einen sehr emotionalen Eindruck. Insgesamt kann sie als äußerst aufmerksame Person beschrieben werden, die ihre Umgebung genau beobach-

tet. Bereits ihre damalige Ballettlehrerin habe ihren starken Fokus und ihre Konzentration während des Trainings hervorgehoben (G_ZZ 121-123). Die Probandin berichtete, durch die tänzerischen Bewegungen motiviert zu werden. So habe sie während ihrer Tänzerkarriere hauptsächlich schwungvolle und ausdrucksstarke Bewegungen getanzt, welche im Kontrast zu einer eher zierlichen Rolle, wie beispielsweise jene des Schwans in *Schwanensee*, steht (G_ZZ 415). Im Interview machte die Probandin einen sehr reflektierten Eindruck, da sie ausführlich berichtete, was sie heutzutage als Tänzerin und Elevin anders machen und wie sie zukünftige Tänzer beraten würde – nicht nur in tänzerischen Belangen, sondern ebenso z. B. in Sachen Anatomie oder Ernährungswissenschaft. Im Laufe der Zeit habe sie sich dieses Wissen mit Hilfe von Büchern und Fortbildungen selbst angeeignet, wodurch ihr Ehrgeiz ersichtlich wird. Zusätzlich stellt die Probandin hohe Ansprüche an sich selbst, da sie das Ziel anstrebte, sich in den verschiedenen Bereichen bestmöglich zu informieren. Zugleich wies sie ihren Worten zufolge eine gewisse Naivität auf, da sie sich nach ihrem Karriereende nicht absichern konnte und um ihre Existenz bangen musste. Des Weiteren dürfte von besonderem Interesse sein, dass die Probandin beim Betreten des Ballettsaals ein größeres Selbstbewusstsein verspüre, wie sie angibt (G_ZZ 2466).

Kontextmerkmale

Von Beginn an fühlte sich die Probandin in der Tanzwelt sehr wohl. Ihren Berichten zufolge habe sie bereits im Alter von sechs Jahren ausgesprochen positive Erinnerungen an das Ballett. Weil ihre Mutter nicht immer für sie da war und ihre Großmutter sie deshalb bei sich aufnahm, war es die Tanzwelt, die ihr das Gefühl von Geborgenheit gab. Was ihr persönlich gefehlt habe, konnte ihr die Ballettschule geben, wie sie selbst erläutert. Sie betonte mehrmals während des Interviews, dass „diese Welt ihr Zuhause ist“ (G_ZZ 165). Aus ihrer Familie erfuhr sie jedoch lediglich durch ihre Oma Unterstützung. Zudem war es ihr Opa, der sie zur Ballettschule fuhr. So führt die Probandin zusätzlich aus, dass ihre erste Ballettlehrerin sie stark förderte (G_ZZ 214). Die Tanzwelt und das Theaterleben waren ihre Familie, wie sie berichtet und diese hätten ihr besonders nach Beendigung der Karriere gefehlt. Sie sprach davon, dass ihr seitdem ein „Teil“ (G_ZZ 266) ihres Lebens fehle. Die Beziehung zu ihren Tanzkollegen während der professionellen Laufbahn beschreibt sie wie folgt:

Auch emotional (...) [ich hatte auch eine; SDM] Beziehung (...) mit einem Tänzerkollegen. Also was ich bis jetzt dann auch nie wieder so erlebt habe (...) [sehr] intensiv! Mit Eifersucht, mit allen dramatischen Gefühlen, die du dir vorstellen kannst. (G_ZZ 391-396)

Sie hatte keine schöne Kindheit, wie sie schilderte, weshalb sie diese durch die Welt des Tanzes verarbeitete: „Da konnte ich so sein, wie ich bin“ (G_ZZ 444). Die Beziehung zu ihren Balletttrainern beschrieb sie als meist sehr persönlich, sodass diese als Ersatz für die fehlende Beziehung zu ihrer Familie dienten. Die Probandin bekam darüber hinaus zwischenzeitlich privaten Ballettunterricht, der teilweise gratis war. Zu einem späteren Zeitpunkt bekam sie schließlich ein Stipendium in der professionellen Tanzakademie. Es zeigt sich deutlich die große Unterstützung, welche die Probandin von der Tanzwelt zugesagt bekam, während diese vonseiten ihrer Familie nur durch ihre Großeltern vorhanden war.

Ein weiteres sehr eindrückliches Beispiel ist die Reise nach Japan mit ihrer Tanzschule. Während die Probandin heutzutage eine solche Reise nicht finanzieren könnte, standen ihr solche Möglichkeiten früher mit Hilfe der Tanzwelt offen. Beispiele wie diese erklären, warum die Probandin so starke positive Empfindungen mit der Tanzwelt verbindet. Insgesamt beschreibt sie den Leistungsdruck innerhalb ihrer Tanzausbildung als äußerst hoch und erläutert, dass die Tänzer währenddessen leiden würden. Dennoch gefielen ihr das Umfeld und das Leben im Theater sehr, da jeder Tänzer ein Solo tanzen durfte und die Choreografien eher „moderner“ (G_ZZ 1111) und nicht strikt „klassisch“ (G_ZZ 1111) waren. Ferner erfuhr sie einen ausgesprochen respektvollen Umgang im Theater, da beispielsweise ihr Chef wegen ihrer Rückenschmerzen eigens einen Spezialisten aus dem Ausland einfliegen ließ, als sie verletzt war. Die Probandin betonte häufig, durch den Tanz sehr viel Liebe erhalten zu haben (G_ZZ 2436), welche den Mangel an Liebe in ihrer Kindheit kompensierte. Allerdings ist festzuhalten, dass sie nach Beendigung der Karriere keine Unterstützung von Personen aus der Tanzwelt bekam, um diese kritische Zeit zu bewältigen. Dennoch hielt der Kontakt zu den ehemaligen Kollegen, wenngleich dieser deutlich weniger intensiv sei, worüber die Probandin ausgesprochen traurig war.

Ereignismerkmale

Die Entscheidung zur Beendigung ihrer Tänzerkarriere traf die Probandin bewusst und aus eigener Kraft. Sie war zu diesem Zeitpunkt gesundheitlich angeschlagen und wollte nicht noch mehr riskieren. Im Unterbewusstsein sei ihr jedoch klar gewesen, dass dieser Moment kommen würde (vgl. Kapitel 4). Ferner war es der Probandin ein großes Anliegen, keine Kündigung aufgrund ihres Alters oder von etwas Ähnlichem zu erhalten. Folglich wollte sie selbst die Kontrolle über das Karriereende behalten (G_ZZ 343-344). Da die interviewte Tänzerin die Situation nach dem Abschied vom Theater emotional nur schwer verkraftete, fiel sie anschließend in ein „Loch“ (G_ZZ 900), wie sie selbst berichtet. Sie habe mit der Situation nicht klar und rational umgehen können, beschreibt sie. Als ein weiteres schwieriges Ereignis sind die Komplikationen bei der Geburt ihrer Tochter zu nennen, nach denen sie in starke Depressionen fiel. Hier zeigt sich deutlich, dass die Probandin große Probleme im Umgang mit diesen schwierigen Erfahrungen in ihrem Leben hat (G_ZZ 1766).

Habitus: Die Beziehung zum Körper

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass der Anblick einer Ballettstange allein bereits ausreicht, um in der Probandin die Gefühle aus der Zeit ihrer Ballettausbildung und ihrer professionellen Laufbahn zu wecken: „[D]ieser Raum ist immer ‘Zuhause‘. Oder so Ballettstangen, wenn ich die sehe ... dieses Gefühl, diese Emotionen, ja, das kam dann schon relativ (...) schnell“ (G_ZZ 148-155). Der Tanz war ihre „Familie, ihr Zuhause, ihre Kommunikation“ (G_ZZ 260-262). Über sich selbst berichtet sie, sehr muskulös gewesen zu sein (vgl. G_ZZ 411-413). Allerdings habe sie einen eher stämmigen Körperbau, weshalb das typische „Runter (...) hungern“ (G_ZZ 687-689) für sie ausgesprochen hart gewesen sei. An dieser Stelle ist der Einfluss der Tanzwelt deutlich ersichtlich: „[D]ann auf 45 Kilo (...) unter der Woche dann nichts [...]essen (...) das war dann wirklich (...) hart“ (G_ZZ 689). In diesem Kontext räumte die Probandin ein, zu jener Zeit viel geraucht zu haben, um das Hungergefühl zu unterdrücken (G_ZZ 850). Darüber hinaus kritisierte die Probandin zusätzlich, dass es in der Akademie keine Theorieeinheiten zu den körperlichen Anforderungen und Problemen gegeben habe. Sie betont, Inhalte dieser Art wären nach dem Karriereende eine große Hilfe für sie gewesen (G_ZZ 745-746). Ferner habe sie als Kind kaum Worte im Ballettunterricht benötigt. Der Körper allein ersetze die verbale Sprache: „Alles mit dem Körper.“

Ich habe mich mitgeteilt mit dem Körper“ (G_ZZ 973-975). Ähnlich gehe es ihr im Umgang mit Konflikten, da sie sich verbal deutlich schlechter ausdrücken könne als mit ihrem Körper im tänzerischen Bereich (G_ZZ 983).

Der Körper „war halt einfach mein Instrument“ (G_ZZ 1002-1006). Weiterhin hätten Tänzer keine Scheu, sich gegenseitig anzufassen, da in der Ausbildung erlernt werde, mit dem Körper anders umzugehen (G_ZZ 1462). Bereits während der Tanzausbildung sei die Arbeit mit dem Körper sehr intensiv (G_ZZ 1481):

[H]eute würde ich sagen, das geht (...) in [Richtung] eine[r] Körperwahrnehmung, die kann kein anderer [so] haben [wie] wir. Diese[...] totale (...) Kontrolle über deinen kleinen Finger, wie fühlt sich das an[...] (...) [d]as kann man ganz schwer irgendwie auch in einer anderen Sportart [erlangen]. (G_ZZ 1488-1490)

Andererseits spricht die Probandin von den enormen Schmerzen, mit denen bereits früh in der Ausbildung umzugehen gelernt werde. Definitiv habe die Tanzwelt ihren Körper sehr geprägt, wie sie im Interview stark betont (G_ZZ 2549).

Analyse der Körpersprache – Body Talk

Die Probandin saß mit aufrechter Körperhaltung im Stuhl und stütze sich auf die Stuhllehne. Sie positionierte sich im Schneidersitz und hielt gelegentlich ihre Füße und Knie mit den Händen fest. Insgesamt bewegte die Probandin während des Sprechens häufig ihre Hände und Arme. Sie zuckte mit ihren Schultern, als sie erzählte, sich an nichts erinnern zu können. Während des gesamten Interviews unterstützte die Probandin ihre Antworten mit Mimik und Gestik. Vor allem ihre Augen veranschaulichten ihre Emotionen deutlich. Ihre Körperhaltung verlagerte sich nach vorne, sodass sie sich ein wenig nach vorne lehnte bzw. nicht mehr ganz aufrecht war, als sie von ihrer Kündigung berichtete. Sprach sie von ihren Gefühlen, die sie auf der Bühne empfand, richtete sie sich nun wieder auf und stellte ein Bein auf den Boden. Ihr Fuß war dabei gestreckt. Die Probandin schien eine Art Welle mit ihrem Oberkörper zu machen, als sie von ihrem Wunsch erzählte, in der Krankengymnastik zu arbeiten. Dieser sei heutzutage sogar fast wahr geworden. Darüber hinaus berichtete sie, noch mehr über anatomische Grundlagen erfahren zu wollen und wechselte dabei ihre Beine. Vor Freude nahm sie schließlich ihre Arme nach oben, als sie beschrieb, auf den Malediven gewesen zu sein. Sprach sie von ihrer Tänzerkarriere, artikulierte sie immer häufiger mit Händen

und Armen. Die Bewegungen wurden weniger, als sie vom Ende ihrer Karriere erzählte. Sprach sie von ihren derzeitigen Gefühlen für den Tanz, für ihren Sohn oder frühere Choreografien, drückte sie ihre Emotionen nicht nur mit ihrer Stimme, sondern ebenso mit ihren Armen und Händen sowie mit ihrem Oberkörper aus. Mit den Bewegungen ihrer Arme demonstrierte sie ihre tiefen Gefühle. Als sie von ihrer derzeitigen Regeneration der Wirbelsäule berichtete, konnten erneut Wellenbewegungen mit ihren Schultern und ihrem Oberkörper wahrgenommen werden. Sie tanzte sogar regelrecht mit ihrem Oberkörper und ihren Armen auf dem Stuhl, während sie erzählte, ein Verlangen nach diesem Gefühl zu haben. Viele ihrer Äußerungen untermauerte sie zugleich bildlich mit ihren Händen, wie beispielsweise eine Zigarette zu rauchen, eine Karotte zu essen, bestimmte Übungen auszuführen oder die Demonstration ihres eigenen Körpergefühls. Ihre Füße standen durchgängig mit den Zehen auf dem Boden. Sie wechselte oftmals ihre Position beim Sitzen und spielte mit ihren Füßen am Boden oder Stuhlbein. Während den Berichten von ihrer ersten Schwangerschaft und den damaligen Depressionen beugte sie ihren Körper ein wenig nach vorne und stützte dabei ihren Kopf an ihrer Hand ab. Ihr Anblick verriet ihre Emotionen. Mit ihrer Gestik und Mimik wurden all ihre Gefühle sichtbar. Schließlich präsentierte sie einen Steppentanz. Im Verlauf des Interviews stand sie auf und veranschaulichte immer mehr Bewegungen mit ihrem Körper, als sie erzählte, eine Tanzausbildung sei etwas Besonderes und hebe die Tänzer von anderen Menschen ab. Ihre körperlichen Bewegungen endeten schließlich, als sie begann, von ihrem Karriereende zu erzählen. Sie saß ruhig auf dem Stuhl und hatte den Rücken etwas gebeugt. Sobald sie vom Tanzen sprach, bewegte sie sich erneut und fing an, die Bewegungen ‚mitzutanzen‘. Wechselte das Gesprächsthema jedoch, endeten ihre tänzerischen Bewegungen. Darüber hinaus stand sie sogar auf, als sie über Emotionen berichtete, die der Tanz vermitteln. Nach der Pause setzte sie sich wieder auf den Stuhl. Sie demonstrierte mit ihrem gesamten Körper, dass sie mit diesem ihre Anliegen deutlich besser ausdrücken könne, als dies mit Worten möglich sei. Zudem veranschaulichte sie mit ihren Händen an ihrem Mund, wie schwer es ihr fällt, ihre Erzählungen und Gefühle in Worte zu fassen. Die Probandin offenbarte während des Interviews ihre Gefühle, sodass sie schließlich weinen musste. Zudem streichelte sie ihren Unterschenkel, als sie von ihrem Körper erzählte. Sie schloss ihre Augen, als sie darüber nachdachte, was ihr Körper nun für sie sei. Im Laufe des Interviews streckte sie immer wieder ihre Arme zur Seite aus und führte ihre

Bewegung in die Weite. Besonders während der Beschreibung ihres Körpers und seiner Fähigkeiten waren diese Bewegungen sichtbar. Sie stand mehrfach auf, dehnte ihren Rücken und streichelte ihre Füße. Sie beschrieb die Technik des *Release and Contract*⁵⁴ und veranschaulichte dies zugleich mit ihrem Körper.

Bei der Skizzierung des Bio-Mappings erschien die Probandin sehr ruhig und konzentriert. Während des Eintragens ihrer Ereignisse lehnte sie ihren Kopf auf ihrer Hand an. Mit den Händen illustrierte sie beim Sprechen, wie sie beispielsweise eine statische Druckmassage bei sich ausführte bzw. wie ihre Schmerzen entstanden sind. Sie saß äußerst stolz da und berichtete von ihrer ersten Ballettstunde als Lehrerin mit 46 Jahren. Sie warf ihre Haare nach hinten, als sie erzählte, wie toll sie sich selbst finde. Ähnliche Bewegungen konnten immer dann wahrgenommen werden, wenn sie stolz auf sich selbst war. Während des Einzeichnens der grünen Kurve zwischen dem Alter von 17 und 27 Jahren war die Probandin voller Begeisterung und verspürte Glück. Zeichnete sie jedoch schlechte Zeiten ihres Lebens ein wie z. B. das Karriereende oder Verletzungen, dann waren die Bewegungen eher nach vorne gerichtet und wurden ruhiger, reduziert. Sie wirkte traurig.

⁵⁴ *Release and Contract* ist ein Begriff aus dem modernen Tanz und ein Teil des Techniktrainings. Er bezeichnet das Kontrahieren und anschließende Loslassen einer Bewegung, vor allem im Bereich des Torsos.

9 Bewältigung der kritischen Lebensereignisse

Nachdem nun jeder Proband mitsamt seinen Merkmalen und seinem Habitus beschrieben und analysiert wurde, ist es in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit notwendig, die Bewältigungsprozesse der Probanden zunächst einzeln vorzustellen, um sie dann in einem zweiten Schritt miteinander zu vergleichen und weiterführende Schlussfolgerungen zu ziehen.

Proband A

Während der Ausbildung wurde die Probandin bereits mit dem Thema Karriereende konfrontiert. In der Tanzschule wurde das Thema folgendermaßen präsentiert: „Du hast die Prüfung zwar bestanden, aber wir würden dir empfehlen trotzdem zu gehen, weil es keinen Sinn macht. Wenn du nicht einer der besten bist, wie willst du überhaupt eine Chance haben?“ (A_ZZ 295-297). Das Thema wurde oft kommuniziert, da die Lehrer in der Schule zum Teil sehr jung waren und sich damit auskannten, dass die Tänzerkarriere eher von kurzer Dauer ist. Eine Ballettlehrerin war 30 Jahre alt und hat im Unterricht stets erwähnt, dass sie aufgrund einer Verletzung ihre Karriere frühzeitig beenden musste. Als die Probandin stark verletzt war, konnte sie es ihrer Mutter nicht sagen, da sie sich dafür geschämt habe. Sie hatte Angst, es ihr zu erzählen, aber die Mutter reagierte relativ gelassen auf diese Information ihrer Tochter. Die Mutter war zu ihr immer sehr streng – anscheinend jedoch nur zu ihr, obwohl die Probandin mehrere Geschwister hat. Auf der einen Seite konnte sie, längerfristig betrachtet, mit dem Ende als professionelle Tänzerin abschließen, da sie inzwischen arbeitet und studiert, aber in Bezug auf die Körperlichkeit (gelbe Kurve) gibt es immer wieder Indizien, dass sie das Karriereende ‚körperlich‘ noch nicht vollständig bewältigen konnte (vgl. Kapitel 8).

Probandin B

Sie sprach nie direkt von einem Karriereende, sodass die These aufgestellt werden kann, dass sie dieses nicht als kritisches Lebensereignis empfindet. So sagte sie: „Ich habe die Bühne verlassen, aber ich habe mich von dem Tanz nicht verabschiedet. Ich lebe den Tanz in einem anderen Ort. Ich trete nicht auf der Bühne auf, aber wie gesagt, ich schicke andere Leute auf die Bühne“ (B_ZZ 319-321). Ihre jetzige Situation zeigt

durchaus eine gute Bewältigung von den alltäglichen Ereignissen wie zum Beispiel die Verbindung zwischen Beruf, Familie und einer neuen Orientierung im Leben:

Also wenn ich nicht meine fünf Stunden täglich bewältigen muss und meine zwei Kinder erziehen muss und meine Familie, dann könnte mich Physiotherapie sehr interessieren, also das mache ich sowieso jetzt mit dem therapeutischen Tanz und den Feldenkrais. Ich habe schon diesen Schritt gemacht. Jetzt muss ich alles bewältigen und muss meine Webseite schreiben und muss mich anders bewerben, indem ich nicht nur als Modern-Lehrerin-Choreografin dastehe, sondern auch als Körpertherapeutin. (B_ZZ 562-567)

Sie scheint sehr zufrieden zu sein. Sie betont, dass man nicht wisse, wie die Zukunft aussehen werde, aber sie denke intensiv darüber nach. Wenn sie etwas anders gemacht oder gelernt hätte, wäre es vielleicht besser gewesen, beschreibt sie, aber sie glaube nicht, dass sie dadurch glücklicher gewesen wäre. Der Tanz sei ein Beruf, den man nur ausüben könne, wenn entsprechender Biss und Leidenschaft dahinterstehe. Ihren Schülern erkläre sie im Unterricht: „[W]enn ich Tänzer sage, dann meine ich das. Also entweder man hat das oder man wird nicht glücklich. Also (Tanzen) ist ein Bedürfnis, deswegen sind Tänzer am Ende Tänzer und es ist kein Zufall, sondern sie können nicht anders“ (B_ZZ 676-678). Viel mehr über ihr Projekt und ihren professionellen Tanz hat sie nicht erzählt und auch nicht über ihr Verhältnis zu den anderen Kollegen. Dies könnte eine Andeutung sein, dass auch dieser Bereich ihres Lebens, das Rekapitulieren dieser Ereignisse (Kontextmerkmale) keine große Rolle mehr für sie spielt.

Probandin C

Es ist festzuhalten, dass die Probandin nach mehreren kritischen Ereignissen immer wieder den Weg zu einer gelungenen Bewältigung gefunden hat. Sie hatte mehrere Krisen zu bewältigen, darunter ihre unzähligen Umzüge, ihr Autounfall oder der Tod ihres Vaters. Nach der Karrierebeendigung hatte sie den Wunsch, zu studieren. Der Weg dahin war nicht einfach, jedoch mit ihrer Zielstrebigkeit, ihrer Disziplin und ihrem Willen gelang es ihr, diese Hindernisse zu überwinden. Die Beziehung zum Körper ist sehr präsent. Ihr Körper und sie sind ein Team, wie sie auch im Interview mehrfach betonte. Oft hat die Beziehung zu ihrem Körper geholfen, mit schwierigen Situationen

umzugehen und diese zu bekämpfen. Auch die Körpersprache während des Interviews offenbart eine starke Verbindung zu ihrem Körper. Hier ist festzustellen, dass diese enge Beziehung durch die Tanzwelt noch stärker gefestigt wurde und eventuell hilfreich für die Bewältigung ihres Karriereendes war. Der Körper, so sagte Probandin C, sei auch für sie viel aussagefähiger als Wörter.

Probandin D

Die Verträge im Theater werden alle zwei Jahre erneuert. Dann bekam sie die Information, dass ihr Vertrag in der Ballettkompanie nicht verlängert wird. Sie war jahrelang in dieser Tanzschule und für viele Tanzkollegen ist sie oft eingesprungen, dennoch sagte einer der Intendanten zu ihr: „Du bist ok, aber nicht okay genug“ (D_ZZ 406).

Diese Situation wird sie nie vergessen. Auch in Bezug auf ihren Body Talk während des Interviews merkte man, dass sie es immer noch nicht verkraftet hat. Sie ist jetzt mit dem Studium sehr glücklich, aber es gibt Momente, in denen sie sich denkt, „die Balletttänzer sind was Besonderes bzw. sie sagen, dass sie was Besonderes sind, solange sie noch aktiv sind. Aber sobald du zu dieser Welt nicht mehr gehörst, dann bist du nicht mehr etwas Besonderes“ (D_ZZ 454ff). Bei dieser Aussage merkt man, dass sie zwar das Karriereende hinter sich gebracht hat. Mit ihren Äußerungen und ihrem Body Talk zeigt sie jedoch, dass der Bewältigungsprozess noch nicht vollständig abgeschlossen ist:

Ja genau und dann habe ich wirklich immer gemerkt, wie die Leute mich angeguckt haben und ich in ihrem Anblick wirklich gesunken bin, weil ich nicht mehr tanze und da dachte ich immer so. Also ich verstehe es einfach nicht. Aber das habe ich sowieso nie verstanden, aber man ist weniger wert, wenn man nicht mehr tanzt und aufgehört hat, dann ist man weniger wert und das war (...) ja, das ist bis heute etwas, wo ich immer wieder (...) ja, also ich habe bei Freunden immer wirklich viel getan. (D_ZZ 497-501)

Ihre Eltern haben eine wichtige Rolle dabei gespielt, dass ihre Werte trotz des professionellen Tanzes nicht verloren gingen.

Auf die Frage, wie zufrieden sie in ihrer jetzigen Situation sei, hielt sie ihr Knie fest und war glücklich. Ihre Augen haben geblinzt und waren weit geöffnet. Auch ihr Body Talk zeigt, dass sie mit ihrer jetzigen Situation insgesamt zufrieden ist.

Ich werde nicht mehr nur auf meinen Körper reduziert und so weiter. Ich habe jetzt das Gefühl, ich zähle auf einmal als Mensch etwas und das gibt mir wahn-sinnig viel und ich habe Sicherheit, so doof es auch klingt (lacht). (D_ZZ 1378-1380)

Als sie jedoch damals nach der Herzklappenentzündung das Solo tanzen musste, körperlich schwach war und zugenommen hatte, bekam sie noch lange nach dieser Situation Alpträume. Diese gehören mittlerweile der Vergangenheit an. Bei der Frage, welchen Ratschlag sie anderen Tänzern mitgeben könne, die das Karriereende noch vor sich haben, wurde sie ernster und ihre Augen öffneten sich ganz weit. Hier zeigt sie, dass sie nach der Beendigung ihrer Karriere bei Vorstellungen immer wieder aktive Tänzer getroffen hat, die ihr nicht glücklich erschienen.

Die Leute (...) habe ich mitbekommen, die sind teilweise unglückliche Menschen, und dann habe ich gedacht wow. Natürlich, die haben diese tollen Momente auf der Bühne, aber die sind keine glücklichen Menschen. Will ich das? Und dann ist immer mehr die Antwort gekommen: 'Also nee, eigentlich nicht'. (D_ZZ 519-523)

Mit dieser Aussage steht sie heute zu ihrer Entscheidung, damals die Karriere zu dem richtigen Zeitpunkt beendet zu haben, obwohl schon rückblickend auf den Body Talk und die Bio-Mapping-Analyse festzuhalten ist, dass sie die kritischen Ereignisse nicht allein bewältigen konnte. Die Familie und das weitere Umfeld außerhalb der Tanzwelt haben zur Bewältigung beigetragen. Sie gab sich zusätzlich viel Mühe – vor allem nach der Herzklappenentzündung. Sie war äußerst fleißig, allerdings wurde sie ab diesem Zeitpunkt nicht mehr beachtet oder überhaupt gefragt. Diese Tatsache machte sie sehr wütend. Niemand fragte sie, wie es ihr nach diesem Ereignis ging. Sie fühlte sich von der ‚Tanzwelt‘ allein gelassen. Also „Ballett Tschüss!!“ (D_ZZ 637). Sie begibt sich heute noch ein wenig in die Ballettwelt, da sie einmal in der Woche in einer Ballettschule unterrichtet (blaue Kurve). Mehr möchte sie nicht neben ihrem Studium unterrichten da sie ansonsten von den Erinnerungen an ihre Tänzerkarriere überwältigt würde, was ihr nicht guttut. Die Entscheidung war zu diesem Zeitpunkt für sie richtig, betont sie. Sie brauche einfach Sicherheit und obwohl sie nie an das Karriereende

während der Ausbildung oder während der Tanzkarriere dachte, stand für sie schon sehr früh fest, parallel zu ihrer Tanzkarriere irgendwann ein Fernstudium zu absolvieren. Sie fand es unangebracht, dass während ihrer Ausbildung über das Karriereende nie gesprochen wurde – es wurde nicht einmal eigens erwähnt. Ein gewisser Identitätsverlust ist bei ihr zu spüren, aber sie konnte wenigstens einen Abschluss erzielen und war nicht zu alt, als sie die Karriere beendete. Wie sie schilderte, konnte sie nach einem halben Jahr nach Beendigung der Karriere keinen Kontakt mehr zur Ballettwelt oder zu ihren damaligen Kollegen herstellen. Auch Ballettaufführungen konnte sie erst nach einem Jahr wieder anschauen.

Ihre Körperempfindung (gelbe Kurve) konnte ihr helfen, gewisse Momente zu bewältigen. Sie betonte es immer wieder, dass sie ihren Tanz-Körper benötige, der sportlich sein und regelmäßig ausgepowert werden sollte, damit sie auch psychisch zufrieden und stabil ist.

Proband E

Aufgrund seiner persönlichen Einstellung zum Leben und der Wiederaufnahme seiner Karriere nach deren erster Beendigung scheint er dieses Ereignis sehr gut bewältigt zu haben. Man spürt, dass der Einfluss der Tanzwelt mit allen ihren Aspekten wie dem sozialen Netzwerk, der Ballettwelt oder dem Theaterleben sehr positiv auf ihn einwirkte. Genauso waren das familiäre Umfeld, z. B. die Unterstützung der Eltern vor und nach dem Karriereende, sowie die materiellen Ressourcen für ihn stets gewinnbringend und haben auf seine Empfindung positiven Einfluss genommen. Sein Body Talk während des gesamten Interviews war sehr ruhig und kontrolliert und signalisiert eine gewisse Zufriedenheit. Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass der Proband keine rein klassische Tanzausbildung genossen hat, sondern maßgeblich durch moderne und andere Tanzstile geprägt wurde. Hinzu kommt auch die Arbeit in der Kompanie, die sich stark an Unterhaltungsmedien orientierte – anders als die Tänzer in einem Theater. Dieser Unterschied zu den anderen Probanden zeigt sich während der Befragung, dem Ausfüllen des Bio-Mappings und der Body-Talk-Analyse. Kritische Ereignisse waren eher privater Natur. Sein Body Talk während des gesamten Interviews lässt auf eine gelungene Bewältigung des Endes der ersten Karriere schließen, die er nach einer Pause mit fast 24 Jahren fortsetzte.

Proband F

Das Karriereende war für ihn gar kein schwerwiegendes kritisches Lebensereignis, sondern eher die Zeit nach der Schließung seiner Ballettschule. Natürlich hat Letztere noch etwas mit der Tanzwelt zu tun, aber zu diesem Zeitpunkt war seine Karriere als Balletttänzer schon längere Zeit vorbei. Seine Erinnerungen während des Interviews und die langen Passagen, in denen er viel berichtete, bezogen sich immer auf andere Ereignisse als den professionellen Tanz. Daher konnte er das Karriereende erfolgreich bewältigen. Zu betonen ist auch hier seine starke Beziehung zu seinem Körper, als ob dieser ihm stets geholfen habe, um viele dieser kritischen Ereignisse zu überstehen (F_ZZ 52;63;77;278;631), beispielsweise nach der Schließung der Ballettschule und der Insolvenz, als er sich wieder eine körperlichorientierte Arbeit suchte. Die Naturverbundenheit half ihm zusätzlich, aus diesem „Loch“ (F_ZZ 1792) herauszukommen. Er hatte seine Kündigung nach einer Verletzung selbst eingereicht, wobei es ihm am Anfang nicht gut ging, wie er berichtete, da er gerne weiter getanzt hätte. Er hat noch einmal nach dem Karriereende versucht, ein Engagement zu bekommen, als das Knie keine allzu starken Schmerzen bereitete. Dies misslang ihm jedoch letztlich aufgrund seiner Verletzung. Die finanziellen Sorgen des Probanden spielten eine große Rolle. Als Vater habe er Verpflichtungen nachzukommen und benötige wieder ein Einkommen. Auf das Arbeitslosengeld könne und dürfe man sich nicht verlassen. Sein Studium der Theaterpädagogik half ihm ebenso zurück ins Theaterleben, wobei auch hier die Finanzierung ein Hindernis darstellte. Das Arbeitsamt kann einen Teil hiervon finanzieren, wenn das Alter von 40 Jahren erreicht ist, allerdings ist dann die Beantragung von BAföG nicht mehr möglich. Nach der Ausbildung bekam er schließlich im Theater ein Engagement, welches jedoch nur auf ein Jahr befristet war. Existenzängste begleiteten ihn sehr häufig, da er keine finanzielle Unterstützung von der Familie bekam. Die fehlenden materiellen Ressourcen waren für ihn zu jeder Zeit ein Hindernis, das Ereignis vollständig zu bewältigen. Trotz seines Optimismus‘ glaube er nicht mehr daran, etwas in der kreativen Branche zu finden bzw. als Tänzer oder Theaterpädagoge wieder tätig zu werden. Zum einen ist die Bezahlung zu schlecht und zum anderen würde er als Tänzer keinen Vertrag mehr bekommen, da er jetzt zu alt sei. Seine Personenmerkmale zeigen jedoch, dass er an vielen Dingen interessiert ist und mit Hilfe seiner Neugierde nicht zwingend in der Tanzwelt bleiben muss. Er gehöre

nicht zu denen, die in „so ein Loch fallen, wenn sie plötzlich nicht mehr im Rampenlicht stehen“ (F_ZZ 1793). „Dein Leben hört hier nicht auf, es gibt andere Dinge außer Tanzen“ (F_ZZ 2081). Heutzutage macht er regelmäßig Pilates und viel Sport. Er ist gegenüber seinem Körper noch immer sehr diszipliniert.

Er scheint sehr zufrieden zu sein und betont, sich selbst wieder zu fühlen, trotz seiner Depressionen, die ihn damals begleitet haben, und seinen immer noch andauernden Existenzängsten.

Probandin G

Sie hat bis heute noch das Gefühl, dass ihr etwas fehlt, da sie wegen ihrer Schmerzen die Ballettkarriere beendet habe und dieser Zwang bereitet ihr bis heute großen Kummer: „Also mir fehlt irgendwie noch was, ein Teil von mir, was nicht, ...emotional auch, ausgereift ist. Das merkt man dann „irgendwann mal“ (G_ZZ 240-243). Und dies spürt sie „körperlich und psychisch“ (G_ZZ 245). Sie hängt immer noch stark an dieser Zeit. Ihre Mutter und ihr Vater waren nicht für sie da, aber die Tanzwelt war lange in ihrem Leben anwesend. Ca. elf Jahre dauerte ihre Tanzausbildung, zusätzlich zu neun Jahren Tanzkarriere. Sie hat mittlerweile ihre eigene Familie mit zwei Kindern und ihrem Ehemann, aber sie beschreibt, dass dies etwas anderes sei. Dieses Gefühl von damals, von dieser „Tanzkugel“ (G_ZZ 260ff) fehle ihr enorm. Sie beschrieb, dass man die Tanzwelt nicht verstehen könne, wenn man nicht aus dieser komme. „[I]ch war nicht bereit zu gehen, ganz ganz tief war ich nicht fertig“ (G_ZZ 271-272). Heute verbindet sie ihren Beruf in der Fitnesswelt immer noch mit ihrer Ballettwelt. Sie hat sich bereits während der Schulzeit für Physiotherapie interessiert und obwohl diese nicht mit der Tanzwelt identisch ist, fühle sie sich hier wohl, da sie wieder intensiv mit dem Körper arbeite.

Nach ihrer Karriere gab es die Bühne nicht mehr und sie wusste nicht, wo sie ihre Gefühle nun ausdrücken kann. Oft komme sie sich verloren vor (G_ZZ 948). Sie habe bis heute ein schlechtes Gewissen gegenüber anderen Personen, die in der Berufshierarchie über ihr stehen, weil sie angibt, immer einhundert Prozent geben zu müssen und einen hohen Anspruch an sich selbst habe (G_ZZ 1078-1081). Heutzutage wäre es ihr Wunsch, noch einmal auf die Bühne zu gehen und eine kleine „Choreo“ (G_ZZ 1163) aufzuführen:

„[I]ch möchte das noch einmal! Und wenn ich eine Woche lang im Bett liege und mein Rücken schmerzt. Weil was soll denn jetzt noch mehr passieren? Weil es funktioniert ... ja alles. Ich habe halt manchmal dieses Gefühl, Aber nochmal so das Gefühl von Vorhang auf, dieser Geruch, dieses warme Licht, diese Stimmung ... und dieses so einfach mal wieder sein, wie man ist. Und das habe ich nicht mehr. (Sprechpause) Obwohl ich jetzt auch einen schönen Beruf oder meine Kurse habe. Aber dieses (...) Das ist auch unersetzbar. (G_ZZ 1173-1187)

Der Körper beschäftigt sie bis heute, beispielsweise bei der Suche nach den Ursachen von Schmerzen (G_ZZ 2374ff). Es ist eine tägliche Beschäftigung. Sie könne sich mit dem Körper besser ausdrücken als mit der Sprache – bis heute noch. Am Ende des Interviews erwähnte sie, heutzutage zufrieden zu sein (G_ZZ 2867). Es fehle ihr trotzdem etwas: „[I]ch bin nicht fertig, so ganz zufrieden bin ich nicht...ich kann noch weiter...“ (G_ZZ 2985). Der Tanz spiele jetzt wieder eine große Rolle in ihrem Leben wegen ihres Sohnes.

9.1 Vergleich der Bewältigung der einzelnen Probanden

Als Schlussfolgerung aus Kapitel 9.1 wird hier die These aufgestellt, dass die Beschaffenheit der Ausbildung sich maßgeblich auf die Bewältigung des Karriereendes auswirkt. So weisen die Probanden A, C, D und G mit einer rein klassischen Tanzausbildung andere Bewältigungstendenzen auf als die Probanden B, E und F, in deren Ausbildung sich klassischer Tanz und Modern-Dance-Einflüsse mischen. Außerdem wurde Proband B auch durch das Tanztheater beeinflusst. Dies zeigt sich in der Synopsis der lila Kurven:

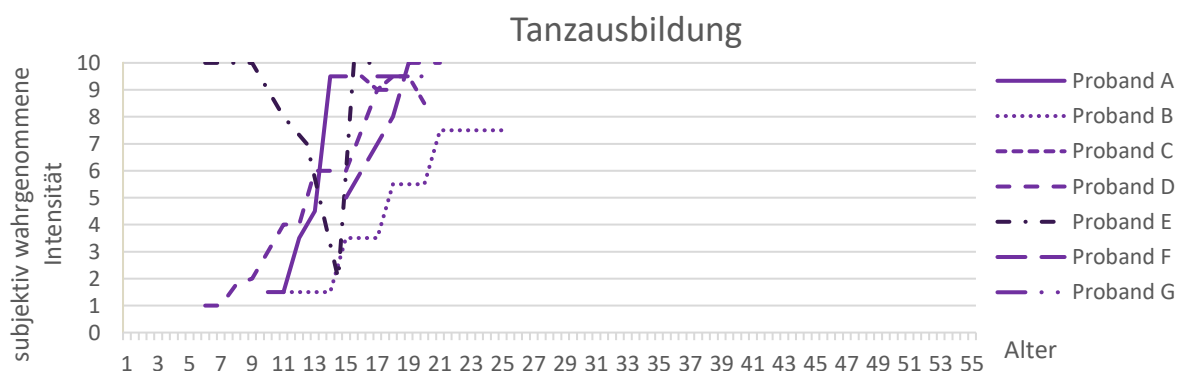


Abbildung 25: Bio-Mapping, lila Kurve, Tanzausbildung, Eigene Darstellung

Im Kapitel 7 wurde das Bewältigungsverhalten bei kritischen Lebensereignissen aufgezeigt (Braukmann & Philipp, 1984), vorwiegend in der Auseinandersetzung mit Eingriffen in das Person-Umwelt-Passungsgefüge. Die Bewältigung ist demzufolge darauf ausgerichtet, die Passung zwischen Person und Umwelt wiederherzustellen, unabhängig davon, ob es dem Tänzer gelingt oder nicht. Je moderner die Tanzausbildung war, desto leichter war es für die Probanden, das Karriereende zu bewältigen (Probanden B, E und F). Für die Probanden A, C, D und G, die vorwiegend eine klassische Ausbildung genossen hatten, stellte die Bewältigung des Karriereendes eine größere Herausforderung dar. Nach der Untersuchung von Roncaglia (2006; vgl. auch Kapitel 2) können kontextuelle Faktoren, die vor, während und nach dem Karriereende direkten und indirekten Einfluss auf das persönliche Erleben nahmen, eine Ursache für das Misslingen oder den Erfolg der Bewältigung haben.

Bei den Probanden A, B, D und F erscheint es, als ob sie alle die Ausbildung zu Berufstänzern nur mit geringer Intensität wahrgenommen hätten. Während der Ausbildung hatten viele Probanden eine eher positive Wahrnehmung ihrer Identität, wie Tabelle 25 zu entnehmen ist (Probanden A, B, C, D, F und G). Trotz dieser positiven Wahrnehmung haben die Probanden A, D und G immer noch Schwierigkeiten mit der Bewältigung des Karriereendes – besonders Probandin G. Dies führt zu der Annahme, wie schon im theoretischen Teil festgestellt wurde, dass die Betrachtung der Körperlichkeit und das Körperempfinden (gelbe Kurve) dennoch eine große Bedeutung für die Bewältigung dieses Ereignisses spielen kann.

Hierfür noch einmal die gelbe Kurve im Vergleich:

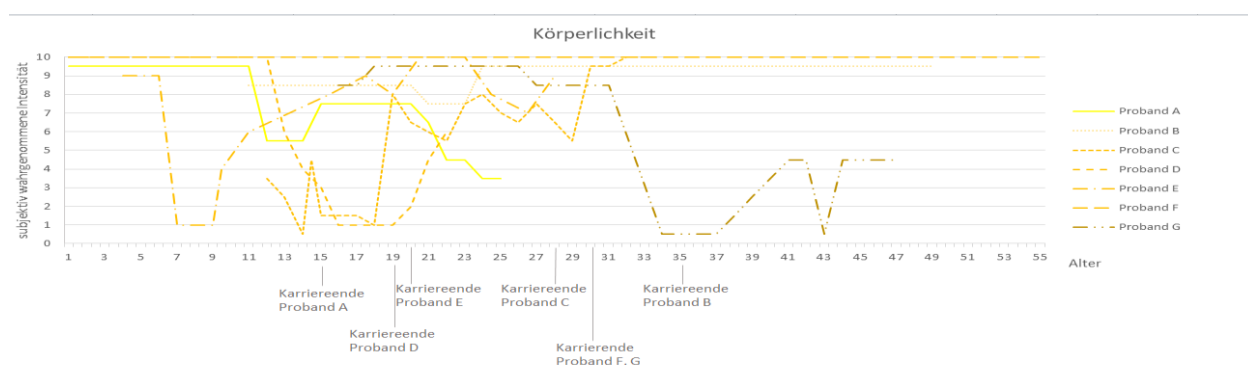


Abbildung 26: Bio-Mapping, gelbe Kurve, Körperempfindung, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung

Bezogen auf die in Kapitel 6 beschriebene Beziehung zum Körper nach Bourdieu, kann das Körperempfinden der Probanden insofern mit Hilfe der Bewältigung analysiert werden, da sich diese Erfahrungen hierbei vor allem im sozialen Bereich in körperlichen Empfindungen und Gewohnheiten verankert haben. Die Probanden entwickelten im Laufe der Tanzkarriere eine für ihren Beruf spezifische Körperhaltung und Bewegungsform.

Betrachtet man die Probanden G (KE⁵⁵ mit fast 30 Jahren), A (KE mit 15 Jahren) und D (KE mit 19 Jahren), dann wird ersichtlich, dass sie das Ende der Karriere auf körperlicher Ebene nicht bewältigen konnten:

Tabelle 6: *Bezug im Interview auf die Beziehung zum Körper A*

Fall	Kritisches Lebensereignis	Kodierbeispiel in Bezug auf die Beziehung zum Körper
Proband G		„Ich bin nicht fertig, so ganz zufrieden bin ich nicht...ich kann noch weiter...“ (G_ZZ 2985).
Proband A		„Jein, also während ich mein Hobbytanz mache, denke ich mir mittlerweile, ich bin so schlecht geworden und ich habe auch seitdem ich da weg bin, habe ich 20 Kilo zugenommen“ (A_ZZ 675-679).
Proband D		„[W]eil ich vor allem von Körper her nicht so toll reinpasse. Also ich bin nicht dieses ‚filigrane‘ Mädchen, was so wahrsinnig lange Arme und wahrsinnig lange Beine hat und dass das, was dem Intendanten dort, was dem Intendanten so vom Grund her (passte)“ (D_ZZ 157-160).

Bereits bei den Probanden B (KE mit 35 Jahren), E (erstes KE mit 20 Jahren), F (KE mit ca. 30 Jahren) und C (KE mit 28 Jahren) wurde festgestellt, dass sie auf der Basis ihres Körperempfindens das Karriereende gut bewältigen konnten. Dies wird auch oben in der gelben Kurve deutlich. Bei Proband F hatte die gelbe Kurve durchgehend den Wert 10 im Bio-Mapping. Das erscheint eher unrealistisch, doch seine heutige Situation scheint ihn körperlich zufriedenzustellen. Probandin B scheint mit ihrem Körperempfinden und der Beendigung der Karriere auch überwiegend zufrieden zu sein.

⁵⁵ KE steht für die Abkürzung Karriereende.

Gleiches gilt für Proband C. Proband E befindet sich noch in der Tanzwelt und von einer Bewältigung kann noch nicht die Rede sein. Als er jedoch für ein paar Jahre seine Tänzerkarriere beendete, schien er körperlich keine negativen Erfahrungen gemacht zu haben, d. h. er hat sein erstens Karriereende gut bewältigt.

Tabelle 7: *Bezug im Interview auf die Beziehung zum Körper B*

Fall	Kritisches Lebensereignis	Kodierbeispiel in Bezug auf die Beziehung zum Körper
Proband B		„Ich habe die Bühne verlassen, aber ich habe mich von dem Tanz nicht verabschiedet. Ich lebe den Tanz in einem anderen Ort. Ich trete nicht auf der Bühne auf, aber wie gesagt, ich schicke andere Leute auf die Bühne“ (B_ZZ 319-321).
Proband C		„Ich bin mir bewusst, dass mein Körper nicht ganz meiner inneren Einstellung entspricht und gleichzeitig weiß ich, wir sind ein Team, wir sind Partner und wir machen das“ (C_ZZ 658-659).
Proband E		„Ich denke ja. Je älter ich auch werde und je mehr ich vom Tanzen eher in diesen Trainier- und Choreographen-Bereich gehe, merke ich diese Kraft von den Bewegungen eigentlich. Wie viel man damit ausdrücken kann. Und wenn dann auch ganz viele Leuten tanzen, oder die Bewegung generell (da) ist, (ist) auch eine eigene Sprache, die muss jeder lernen. Das hat nichts mit Technik zu tun, sondern mit einer gewissen Selbstsicherheit aber auch einem absoluten Mut zu tun. Im Tanzen und die Bewegung können nur Emotionen eben transportieren, wenn ich mich öffne. (E_ZZ 1057ff).
Proband F		Körperlich bekommt er den Geist frei: „Und durch den Körper, kann ich dann wieder einfach, nicht unbedingt dann (...) in den (Alltags-)Trott, sage ich mal so einfach, zu gelangen, dass man sich nicht ein bisschen unwohler fühlt und dann vielleicht kleine Depression... Ja, ja... (F_ZZ 1048-1051).

Genauso kann auch die Erfahrung während der Tänzerkarriere positive oder negative Einflüsse auf die Bewältigung des kritischen Lebensereignisses ausüben. Deshalb werden nun die roten Kurven der Probanden vergleichend zur Analyse herangezogen:

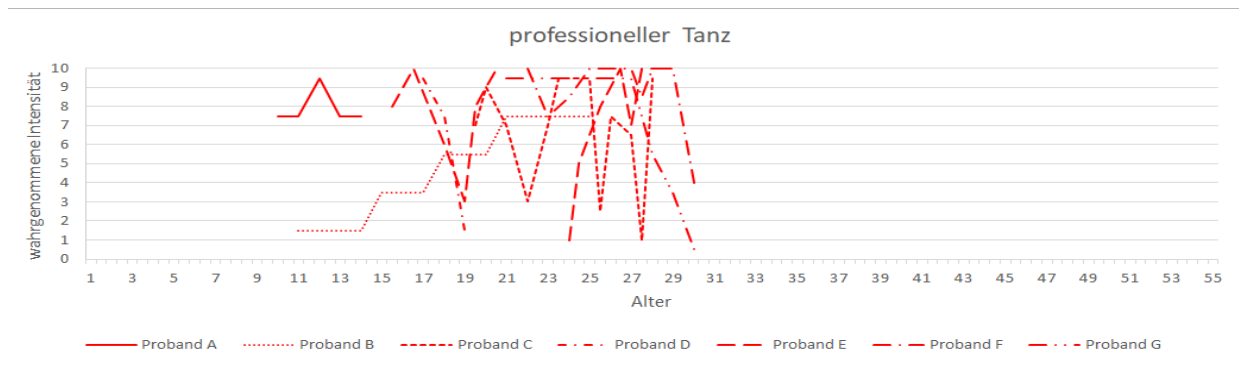


Abbildung 27: Bio-Mapping, rote Kurve, professioneller Tanz, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung

Probandin A (KE mit 15 Jahren) hatte eine sehr kurze Karriere, die sie jedoch als positiv empfand. Höhepunkt war eine Aufführung mit der professionellen Ballett-Kompanie auf der Bühne des Theaters, weshalb die rote Kurve auf der Skala bis zu einem Wert von 9 ansteigt. Da ihre professionelle Tanzkarriere nur von kurzer Dauer war, hatte diese laut ihren Erzählungen keinen großen Einfluss auf die Verarbeitung ihres Karriereendes. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass die Beziehung zu ihrem Körper bis heute ein Hindernis für die Bewältigung darstellt. Dagegen sind die Erfahrungen mit dem Ende der professionellen Laufbahn, bedingt durch Verletzungen und einige persönliche Entscheidungen, bei den Probanden C, D, und G negativer Natur. Vor allem kurz vor dem Karriereende sind die subjektiv wahrgenommenen Aspekte von entscheidender Bedeutung, um die Karriere tatsächlich beenden zu müssen oder zu wollen. Mit Roncaglia (2006), welcher die Gründe für das Karriereende in „freiwillig vs. unfreiwillig“ gliedert (Roncaglia, 2006, S. 188), lässt sich hier noch einmal festhalten, dass die Probanden A, E, F und G ihre Karrieren unfreiwillig beenden mussten – ausschließlich aufgrund von Verletzungen, die während der Tanzausbildung und der Tanzkarriere entstanden sind. Die Probanden B, C, D haben ihre Karriere freiwillig aufgegeben. Jedoch ergibt sich keine plausible Erklärung, weshalb Probandin D immer noch mit der Bewältigung der Karrierebeendigung zu kämpfen hat. Diesbezüglich müssen noch einmal die Aspekte Körper und Personenmerkmale in Betracht gezogen werden. Die Umwelt (Tanzwelt) hat nicht ausschließlich einen negativen Einfluss auf den Tänzer, sondern es muss das Individuum mit allen Facetten berücksichtigt und betrachtet werden. Aus diesem Grund kann der Blick auf die grüne Kurve hilfreich sein, da diese die Zufriedenheit der Probanden synoptisch darstellt.

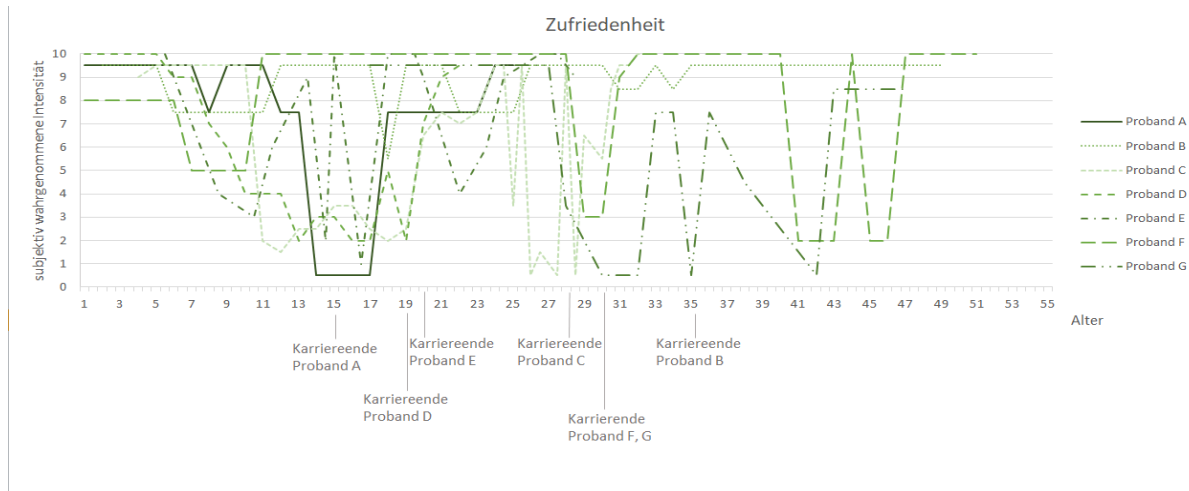


Abbildung 28: Bio-Mapping, grüne Kurve, Zufriedenheit, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung

Außer Proband B waren alle anderen mit dem Ende ihrer Karrieren kurz danach teils unzufrieden (Probanden E, C und D) oder komplett unzufrieden (A, E und G). Einerseits könnte das Alter eine Rolle spielen, weil man zunehmend tendenziell abgeklärter wird - ein anderer Faktor ist, wie lange das Karriereende bereits zurückliegt. Tendenziell ist die Bewältigung weiter fortgeschritten, je länger das Ende zurückliegt. Mit der Zeit und mit der Entwicklung von Strategien konnte bei der Probandin A ab 17 Jahren, bei Probandin D ab 19 Jahren, bei Proband E ab 22 Jahren, bei Probandin C ab 29 Jahren, bei Proband F ab 32 Jahren und bei Probandin G ab 42 Jahren eine subjektiv wahrgenommene Zufriedenheit festgestellt werden. Bei allen Probanden außer B gab es hinsichtlich der Zufriedenheit eine Reihe von oszillierenden Momenten, wie der oben genannten Kurve zu entnehmen ist. Dies ist jedoch nicht nur von der Tänzerwelt abhängig, sondern verdankt sich unter anderem auch verschiedenen Kontexten im sozialen Bereich.

Hinsichtlich der Hobbys (rosa Kurve) und anderen Tätigkeiten (blaue Kurve) ist zu erwähnen, dass Erstere während der aktiven Tanzkarriere oft als zweitrangig empfunden wurden. Manchen Probanden (A, B, E) konnten andere Tätigkeiten bei der Bewältigung des Karriereendes helfen. Da für die Fragestellung dieser Arbeit diese beiden Aspekte nicht relevant sind, werden sie nur kurz behandelt:

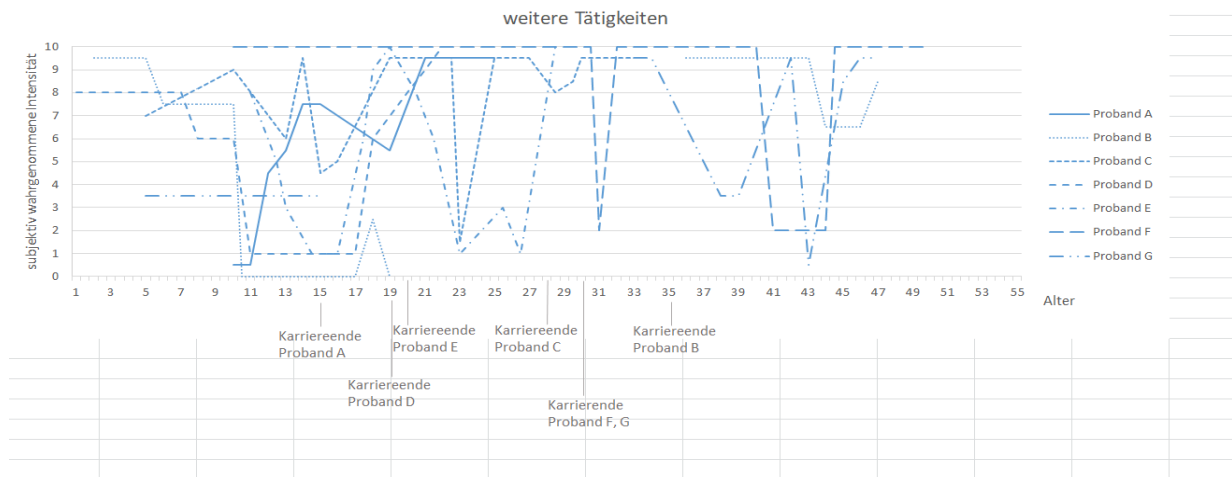


Abbildung 29: Bio-Mapping, blaue Kurve, weitere Tätigkeiten, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung

Probandin A führte weitere Tätigkeiten wie die Rhythmische Sportgymnastik oder ihre tanzpädagogischen Aktivitäten relativ konstant aus. Ähnlich verhält es sich später mit ihrem Studium und heutzutage mit ihrer Arbeit. Seit sie mit der Arbeit nach einer langen Zeit im Anschluss an die Beendigung der Tanzkarriere angefangen hat (Skala-Wert 9 mit 21 Jahren), ist auffallend, dass ihre Zufriedenheit ansteigt (grüne Kurve), wohingegen ihre gelbe Kurve sinkt. Es wird noch einmal deutlich, dass der Einfluss der Tanzwelt auf ihren Körper immer noch deutlich ersichtlich ist. Bei Probandin B waren die anderen Tätigkeiten bis zum 19 Lebensjahr sehr wichtig. Je mehr jedoch die Tanzdomäne vertreten war, desto weniger schenkte sie anderen Tätigkeiten Aufmerksamkeit – bis sie dann mit 36 Jahren ihrer tanzpädagogischen Tätigkeit nachgegangen ist. Hier ist zusätzlich auch sehr deutlich zu beobachten, dass nach dem Karriereende und mit dem Beginn dieser Tätigkeit für sie die grüne Kurve der Zufriedenheit steigt und die gelbe Kurve des Körperempfindens ebenfalls. Sie ist durch die Tanzwelt im Hinblick auf das Körperempfinden eher positiv gestimmt. Bei Probandin C gab es immer wieder andere Tätigkeiten mit unterschiedlicher Gewichtung, allerdings ist anzumerken, dass nach der Beendigung der Tänzerkarriere der Fokus stark auf der tanzpädagogischen Tätigkeit lag, da sie immer noch gerne ihrem Aufgabenfeld körperlich nachgehen möchte. Auch bei ihr hatte das Lesen als Hobby einen sehr großen Stellenwert, sodass die Tätigkeit ihr auch später mit dem Beginn des Studiums gut gelegen hat. Ihr Studium an einer Universität konnte erst an Gewichtung gewinnen, als die Probandin D mit dem Ende der Karriere konfrontiert wurde. Bei ihr merkt man, dass während der Tänzerkarriere die ‚andere Tätigkeit‘ in der blauen Kurve eher zu vernachlässigen ist. So steigt

auch die Kurve der Zufriedenheit erst mit dem Beginn des Studiums und der Beendigung der Tanzkarriere. Vielleicht werden auch hierbei die negativen Erfahrungen aus der Tanzwelt sozial, psychisch und körperlich sichtbar und zeigen noch bis heute ihre Nachwirkungen. Ferner können die Kurven auch auf eine noch nicht zu 100 % abgeschlossene Bewältigung des Karriereendes hindeuten. Proband E hatte als Kind viele Hobbys, die ihm zum Beispiel später beim Studium halfen. Nach seiner ersten Karrierebeendigung, bereitete ihm seine Tätigkeit als Choreograf und Tanzpädagoge viel Freude, d. h. sein Körperempfinden (gelbe Kurve) und seine Zufriedenheit (grüne Kurve) haben möglicherweise bei der Bewältigung des ersten Karriereendes geholfen. Viele Tätigkeiten und Hobbys hatte ebenso Proband F. Auffallend ist während des Ausfüllens der Kurven jedoch, dass die blaue Kurve zweimal fast auf 0 absinkt. Dies ist zum Zeitpunkt kurz nach Beendigung der Karriere zu sehen und während seiner Arbeitslosigkeit. Trotz schwieriger kritischer Lebensereignisse in seinem Leben bleibt er seinem Körper treu und versucht mit seiner Körperlichkeit, die nicht nur von der Tanzwelt beeinflusst worden ist, das Ende der Karriere zu bewältigen. In diesem Fall könnte man auch vermuten, dass die Tanzwelt eine positive Rolle für sein Körperempfinden gespielt hat. Probandin G hingegen hat andere Tätigkeiten erst sehr spät für sich entdeckt. Man sieht sehr deutlich in der blauen und rosa Kurve, dass diese zwei Aspekte viele Jahren nach der Karrierebeendigung einen Platz in ihrem Leben gefunden haben. Dies könnte eventuell auch erklären, warum sie immer noch mit ihrem kritischen Lebensereignis zu kämpfen hat.

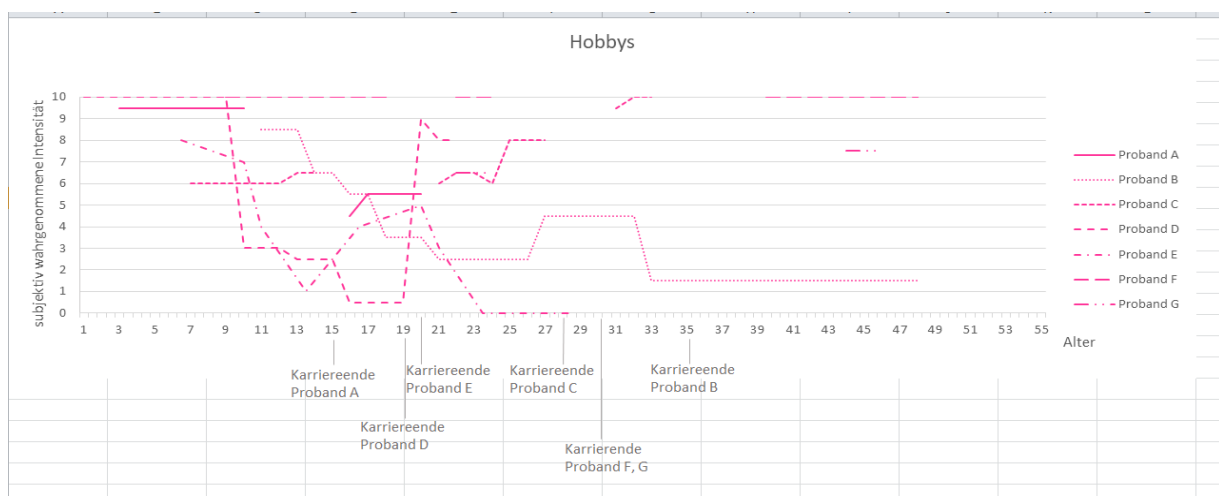


Abbildung 30: Bio-Mapping, pinke Kurve, Hobbys, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung

9.2 Mögliche Risikofaktoren in der Bewältigung

Ausgehend von den Erkenntnissen der bisherigen Kapitel, folgt der Schluss, dass eine reibungslose Bewältigung von verschiedenen Faktoren abhängig ist. Wie gut ein Proband das Karriereende bewältigt hat, ist schwierig bis ins letzte Detail zu beurteilen, da das Ereignis gerade bei Tänzern mit ihrem starken Verhältnis zum Körper nicht isoliert analysiert werden kann.

Die Bewältigung wird als sich ständig wandelnde kognitive und verhaltensbezogene „Anstrengung“ (Wilde-Gröber, 2004, S. 84; Kap. 7) einzelner Individuen betrachtet. Laut der Definition wird die Ereignisbewältigung als prozesshaftes Geschehen aufgefasst, das bestehende oder zu erwartende Ereignisbelastungen innerpsychisch oder durch zielgerichtete Handlungen reduzieren bzw. ausgleichen möchte. Dabei sind die Bewältigungsreaktionen unabhängig von ihrer Effektivität zu bewerten.

In Bezug auf Kapitel 6 zum Thema Körperlichkeit und Habitus treffen Krisenerfahrungen den Menschen in seinen sozialen Bezügen und sind leiblich verankert (Haas, 2021, S. 85ff). Emotionen der Angst, Wut oder Verunsicherung können ihren Niederschlag auf leiblicher Ebene haben und „bedürfen der Anerkennung und Wahrnehmung in psychomotorischen Prozessen“ (Haas, 2021, S. 87). Deshalb ist umso mehr auf die Notwendigkeit zu verweisen, den Körperaspekt einzubeziehen.

Die gewonnenen Erkenntnisse werden durch Lüdemann (2016, S. 243) im Hinblick auf den Tänzerkörper unterstützt:

Die unsicheren Zukunftsperspektiven sowie die beträchtliche Angewiesenheit auf den Körper erklären die hohe Bedeutung dieses Themas für die jungen Tänzer und Tänzerinnen und ihren streng disziplinierten Umgang mit ihren Körpern, der sich in gesteigerter Form beispielsweise darin zeigt, dass sie körperliche Grenzen überwinden und Schmerz legitimieren, um bestimmte tänzerische Leistungen zu erzielen. Entscheidend ist, dass die jugendlichen Tänzer und Tänzerinnen gleichsam die körperlichen Erfahrungen miteinander teilen. So lässt sich zugespitzt formulieren, dass die Annäherung von Schmerz- und Leistungsgrenze den jungen Tänzern und Tänzerinnen als gemeinschaftstiefender Erfahrungsraum dient und zumindest im Rahmen dieser Gruppendiskussionen als Normalität verhandelt wird (Lüdemann, 2016, S. 243).

Wie haben die Tänzer ihre Karriere beendet? Manche trafen die Entscheidung dazu eigenständig (B, C und E), manche waren von den Entscheidungen anderer abhängig (A, zum Teil D, F und G). Am besten konnten die Tänzer mit dem Ende ihrer Karriere umgehen, wenn dies eher frei gewählt wurde, denn auch ihre Bewältigungsstrategien waren besser, da sie zum Teil bereits Zukunftspläne hatten. Diejenigen allerdings, bei denen die Entscheidung vor allem von außen abhing, zeigten häufig psychosomatische Belastungsreaktionen bis hin posttraumatischen Belastungsstörungen.

Zweitens können persönliche Ressourcen wie Kompetenz, Kontrollüberzeugung oder die Selbstakzeptanz entscheiden, wie Tänzer mit dem Karriereende und mit der Bewältigung dieses Ereignisses umgehen (C, B, E und F). Drittens fällt auf, dass die Tänzer, die mit anderen schwierigen Situationen in ihrer Biografie konfrontiert waren (C, F und G), nicht unbedingt besser mit dem Karriereende klargekommen sind, wie Wippert (2011) es behauptete. Das liegt eventuell daran, dass das Körperempfinden bei Tänzern eine spezifische Rolle spielt, welche Bewältigung des Ereignisses erschweren kann.

V Abschluss

10 Resümee

„Vielleicht muss es auch so sein. Das weiß ich nicht so genau (...) Aber wenn man 100 prozentig nicht da drin ist [in der Ballettwelt-SDM] und man will nichts von anderen Sachen wissen, da weiß ich nicht, ob man das durchhält“ (D_ZZ 800-803).

10.1 Zusammenfassung und Reflexion

Als roter Faden dieser Untersuchung diene folgende Leitfrage: **„Wie gelingt es Tän- zern, ihr Karriereende zu bewältigen und welche Rolle spielt hierbei ihre durch die Tanzwelt geprägte Körperlichkeit?“** Auf entwicklungspsychologischer Basis konnte die Ausgangshypothese bestätigt werden, dass die Beendigung der Karriere als professioneller Tänzer bzw. Tänzerin ein kritisches Lebensereignis darstellen kann. Dieses Ereignis wird von Tänzer zu Tänzer jedoch sehr unterschiedlich empfunden, der Aspekt der subjektiven Wahrnehmung darf somit nicht außer Acht gelassen werden. Die zweite Annahme dieser Arbeit, dass aufgrund des Wandels der tanzkünstle- rischen Praxis und der institutionellen Rahmenbedingungen weiterhin Probleme exis- tieren, konnte durch die Aussagen der sieben Interviews bestätigt werden. Der dritten Annahme, dass die bisherigen Studien eher strukturbezogen und primär beratungsori- entiert waren und oft das tanzende Individuum vernachlässigt haben (vgl. Kap. 2), konnte in dieser Arbeit mit Hilfe der Handlungsdimensionen, der Berufssozialisation und dem eigenen Körperhabitus (Body Talk und Bio-Mapping) nachgegangen werden. Eine Aussage von Probandin D bringt das daraus resultierende Identitätsproblem auf den Punkt: „[...] weil ich mein ganzes Leben lang eine Balletttänzerin war und dann haben mich die Leute gefragt wer bist du und ich dann so ich außerhalb von Ballett keine Ahnung wer ich bin“ (D_ZZ 871-873). Hierfür boten sich methodisch leitfaden- gestützte Interviews und das biografische Mapping sehr gut an, da darin intensiver auf die Subjektivität und die Entwicklung von spezifischen Persönlichkeitsdimensionen so- wie auf die Ressourcen und Fähigkeiten der Probanden für die Problembewältigung eingegangen werden konnte. Während des Ausfüllens des Bio-Mappings kamen von den Probanden mehr Themen zur Sprache, als die Interviewfragen vorgaben. Auf

diese Weise wird ersichtlich, wie umfassend das Thema dieser Untersuchung die Persönlichkeit von Tänzern betrifft. Ein Nachteil des gewählten Vorgehens bleibt weiterhin, dass die Untersuchung sich aufgrund der Datenmenge nur auf wenige Tänzer und ihre Berufsbiografie konzentrieren konnte. Ein klarer Vorteil ist jedoch, dass eine größere Informationsdichte und -tiefe vorliegt und somit die Komplexität des Themas herausgearbeitet werden kann.

Der Körper spielt bei den Tänzern eine große Rolle und die Form des Karriereendes, wie in Kapitel 5 erörtert, kann unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Manche Tänzer waren dazu gezwungen, durch Verletzungen ihre Karriere relativ früh zu beenden (A, F und G). Andere dagegen trafen selbstständig die Entscheidung aufzuhören (B, C, D und E). Die meisten haben das Karriereende nicht längerfristig geplant und wurden deshalb unvorbereitet mit dem Ereignis konfrontiert. Drei von ihnen (A, C und D) haben das Karriereende zuerst eher als negativ wahrgenommen, später jedoch als positiv im Hinblick auf ihre weitere Entwicklung beurteilt. Für die Probanden B und E wiederum war das Karriereende eine positive Erfahrung. Proband G hat es als sehr negativ wahrgenommen, wohingegen Proband F positive und negative Aspekte hieraus ziehen konnte.

Auch in Kapitel 5 erwiesen sich die Hypothesen eins bis sechs als gewinnbringend:

1. Je längerfristiger das Karriereende geplant und vorbereitet wurde, desto einfacher gelingen die Veränderungsprozesse: Dies trifft auf die Probanden C und D zu.
2. Eine selbstbestimmte Karrierebeendigung ist einfacher zu bewältigen als eine fremdbestimmte: Diese Hypothese bestätigt Proband C.
3. Mit zunehmender Erwünschtheit⁵⁶ des Karriereendes steigt die Bereitschaft, sich einem normalen Alltag zu stellen: Dies konnte bei Proband C und E festgestellt werden.
4. Gesicherte finanzielle Verhältnisse erleichtern die Karrierebeendigung. Dies gilt für Proband F und zum Teil für Proband C. Darüber hinaus sind die exogenen Gegebenheiten von Relevanz, die auf die Reize, die das Individuum positiv oder negativ wirken können von großer Bedeutung: Damit hatte Proband F extrem Schwierigkeiten.

⁵⁶ Es gibt in der Literatur auch die „soziale Erwünschtheit“. Diese liegt vor, wenn Befragte bevorzugt Antworten geben, von denen sie glauben, sie trafen eher auf soziale Zustimmung zu, als die wahre Antwort, bei der sie die soziale Ablehnung befürchten Musch et al. (2002, S. 121–129).

5. Mit zunehmender schulischer bzw. beruflicher Ausbildung steigen die Möglichkeiten, den normalen Alltag zu gestalten: Dies konnte man bei Probanden A, C, D und E festgestellt werden.

6. Die Anzahl und Intensität von sozialen Beziehungen, große Lebenserfahrungen und hohes Selbstbewusstsein wirken sich positiv auf den Umstellungsprozess aus: Die Probanden E und F bestätigen dies (R. Nagel, 1996, S. 6).

In Bezug auf das Körperempfinden (Kap 6 und die Betrachtung der Bio-Mappings) zeigt sich in der Analyse, dass das Karriereende von professionellen Tänzern einen nachhaltigen Einfluss auf deren weitere Entwicklung bewirken kann, da das Körperempfinden sowohl interindividuelle als auch berufliche und familiäre Faktoren verändern kann. Gleiches gilt auch für die Ziele oder eben keine Ziele nach der Beendigung der Karriere. Der körperliche und geistige sowie der emotionale Gesundheitsstatus und die sozialen und materiellen Ressourcen spielen ebenfalls eine große Rolle, wie in Kapitel 8 und 9 festgestellt werden konnte. Stark ist auch die Aussage der Probandin D: „Deswegen habe ich immer das Gefühl, ich brauche mein[en] Körper, um das zu machen, was ich will und mein Körper arbeitet gegen mich“ (D_ZZ 936) und ich merke immer noch, dass ich mein Körper wahnsinnig brauche, um mich gut zu fühlen und um glücklich zu sein. Also wenn ich jetzt zwei Wochen kein Sport mache, dann merke ich auch psychisch, dass ich total unzufrieden bin (D_ZZ 951-954).

Auch wenn die Bedeutung des Körpers für einen ‚ehemaligen‘ Tänzer weniger geworden ist, sagten fast alle Probanden, dass sie denken, dass sie ein besseres Körperbewusstsein besitzen als eventuell Nicht-Tänzer. Auch die Offenheit gegenüber Beziehungen äußern sich die Probanden dafür, dass wenn sie jemanden neuen kennen lernen, dann sollte es auch nach Möglichkeit ‚körperlich‘ sein, z. B. durch eine Umarmung.

Das Karriereende stellt für Tänzer ein einschneidendes und den weiteren Lebensweg prägendes Ereignis dar. Die Bewältigungsstrategien waren zum Teil eher offensiv (B, C, D und E), jedoch auch defensiv (A, F und G). Allerdings konnten beim Coping auch Mischformen festgestellt werden (wie bei Probandin A).

Körpersoziologie

Für eine umfassende Untersuchung des Karriereendes bei Tänzern ist eine körpersoziologische Perspektive notwendig, denn eine kurze professionelle Karriere, eine extreme Konditionierung des Körpers durch das Training sowie die strengen Normen der Tanzwelt, insbesondere der Ballettwelt, können einen spezifischen Tänzer-Habitus entstehen lassen (Probanden B, C, G, und zum Teil D und A), der vorteilhaft für die Bewältigung des Karriereendes sein kann (Probanden B, E und F). Andererseits kann dieser Habitus so prägend für den Tänzer sein, dass er eben diese ‚Blase‘ auch nach Jahren nicht verlassen kann (Proband G). Zusätzlich wäre es vonnöten zu untersuchen, ob dieses geschlossene System der Tanzwelt für die Lebensspanne Schäden an der Identität, an der Empfindung des Körpers oder an den psychischen und bio-sozialen Aspekten einer Zielperson anrichten kann. Da alles von Proband zu Proband sehr unterschiedlich ist, ist eine individuelle Betrachtung notwendig. Jedoch konnte mehrfach in den Interviews festgestellt werden, dass mit der Tanzwelt noch immer starke subjektive Empfindungen verbunden sind, die sich beim Ausfüllen der Bio-Mappings manifestierten (Kap. 7, 8 und 9). Vor allem aktivierte das Zeichnen der Kurven multisensorisches Arbeiten, Sprechen und Bewegen (Body Talk und siehe auch die Tabelle zu dieser Darstellung im Anhang). Gleichzeitig führte dies zu einer markanten und interessanten Arbeit im qualitativ methodischen Bereich der Empirie, um die Probanden näher in der Tanzwelt und tiefer in ihren Aussagen analysieren zu können. Für zukünftige Studien dieser Art müssten die Untersuchungsinstrumente weiterentwickelt werden, um ein noch besseres Analyseraster zu erlangen, das zu noch differenzierteren Resultaten führt.

Hierbei gilt es vor allem, professionelle Werkzeuge für die Analyse des Körperempfindens zu entwickeln, um die hier dargestellten Annahmen zu verifizieren. Hierfür könnte eine professionelle Videoanalyse des Body Talk genutzt werden, da sich die Relevanz dieses Aspekts erst im Lauf dieser Studie herauskristallisiert hat. Auch die Anwendung einer/der Bio-Map-App (Kap. 7, Abb 12) wäre denkbar, um noch genauere Informationen mit dieser Methode gewinnen zu können.

Mit dem körpersoziologischen Ansatz in Kapitel 6 zeigt sich, dass die Arbeit mit dem Körper in Verbindung mit seiner Umgebung für Tänzer enorm wichtig ist. Die Erfahrungen der Tanzwelt sind körperlich im Tänzer verankert. So sind inkorporierte Strukturen der Ballettwelt in der Wahrnehmung des Tänzers wiederzuerkennen und werden

bewertet, um auf diese für zukünftige Handlungen als Dispositionen, innere Einstellungen und Vorlieben zurückzugreifen. Dies lässt sich möglicherweise als Begründung für die Tatsache anführen, dass die Probanden nach Beendigung ihrer Karriere bewusst oder unbewusst zum Teil im Tanzbereich bleiben wollen (Proband A gibt immer noch Tanzunterricht neben der Arbeit, Proband B arbeitet noch als Tanzpädagogin und Körpertherapeutin, Proband C und D geben neben dem Studium noch immer Tanzunterricht, Proband E ist in die Tanzwelt zurückgekehrt, Proband F hatte lange Zeit eine Ballettschule geführt und Proband G arbeitet immer noch in Berufen, in denen der Körper eine große Rolle spielt und Ballett und Tanzworkshops unterrichtet sie immer noch). Der Habitus-Begriff umfasst nicht nur das äußere Erscheinungsbild des Körpers, sondern ebenso das Innenleben einer Person. Bei der Analyse wurde deutlich, dass die Subjektivität, das Empfinden des eigenen Körpers als Tänzer (Kapitel 7, 8 und 9) sowie der Habitus manchmal hilfreich sein können, damit ein Tänzer nach Beendigung seiner Karriere positive Aspekte in weitere Berufe mitnehmen und dort nutzen kann. Dies geschieht häufig unbewusst auf körperlicher Ebene (Proband C und zum Teil D).

Es ist anzumerken, wie wichtig die körpersoziologischen Aspekte bei Tänzern sind und dass ihr Körper in Bezug auf die Relevanz der Bewältigung des Karriereendes nicht außer Acht gelassen werden darf. Selbstverständlich kann dieses Dissertationsprojekt nicht alle Aspekte des Themas umfassend analysieren (Körper Routinen, Körperformung, Körpererlebenssinn, Körperumwelt, Leiberfahrung, Körperrepräsentation, Körperinszenierung und Körperdiskurs), wie genau der Bezug von Körper in Verbindung mit der Bewältigung des Karriereendes eines Tänzers steht, weshalb es weiterer Forschung in diesem Bereich bedarf.

10.2 Forderungen für die Tanzausbildung

Viele Traditionen in der Ballettwelt sind bis heute wirksam. Jedoch wünschen sich die Probanden mehr Unterstützung auf demselben Niveau wie die Hochleistungssportler anderer Disziplinen denn dies ist im professionellen Tanzen noch immer nicht der Fall. Vielleicht muss die Tanzwelt eine hermetische ‚Blase‘ sein, damit die Tänzer es auf Dauer darin aushalten können. Aber führt hieran kein Weg vorbei? So ist es auch unverantwortlich, dass von 20 Ballett-Elevinnen aus einem Abschlussjahr häufig nur zwei oder drei überhaupt einen Schulabschluss erlangen können. Einige machen später

vielleicht das Abitur, aber viele von ihnen kommen aus anderen Ländern und haben bei ihrer Rückkehr dorthin eventuell keine Chance mehr, überhaupt einen Schulabschluss zu erreichen. In dem Interview sagte die Probandin D, das aus ihrem Jahrgang von der Ballettschule, nur sie das deutsche Abitur und zwei anderen Italienerinnen das italienische Abitur gewagt haben (D_ZZ 852).

Man kann auch keine wahren Freundschaften in der Tanzwelt aufbauen. Die sozialen Kontakte beschränken sich auf ein geschlossenes System, da man in dieser ‚Blase‘ namens Tanzwelt ist. Zusätzlich unterscheiden sich die Arbeitszeiten von denen, die nicht-professionell tanzen. Oft ist das Thema ‚Karriereende‘ bei Tänzern auch ein Tabuthema bis heute noch: „Das war wirklich ein Tabu Thema. Darüber hat man mit den Menschen nicht gesprochen“ (D_ZZ 892-894). Vergleicht man die Aussagen in den Interviews der Tänzer in dieser Untersuchung, dann erkennt man, dass noch immer zu wenig Diskussion und Reflexion über dieses Ereignis stattfindet. Bei allen sieben Probanden war es eben der Fall.

Die Ausbildung im tänzerischen Bereich ist noch immer sehr konservativ geprägt und orientiert sich stark am klassischen künstlerischen Modell, welches ganz genaue Vorstellungen über den ‚Körper‘ im klassischen Ballett hat, der perfekte Körper, „Ballett als unendliche Perfektion“ (Müller, 2016, S. 2) . Die Ausbildungswege müssen modernisiert werden, wie es in Städten wie Berlin oder Dresden inzwischen der Fall ist, damit auch der ‚falsche‘ Körper (siehe Aussagen Proband D) im Tanz eine Chance hätte, um eine professionelle tänzerische Ausbildung erreichen zu können (vgl. die Aussagen der Probanden A, B und C sowie zum Teil E). Gewisse Träume von Tänzerkarrieren könnten dann tatsächlich gelebt werden.

Oft werden auch bei den Auditions⁵⁷ moderne Unterrichtseinheiten angeboten. Häufig wurden die Tänzer jedoch nur ‚klassisch‘, also im Ballett ausgebildet (Proband D) und haben mit den modernen tänzerischen Techniken bei den sogenannten Aufnahmeprüfungen extreme Schwierigkeiten. Häufig sind dann die Chancen für die Aufnahme in eine Kompanie deutlich geringer. Interessanterweise kann die Bedeutung des Körpers auch nach Beendigung der Karriere geringer werden, was sich bei manchen ehemali-

⁵⁷ Aufnahmeprüfungen für den professionellen Tanz in den Kompanien des Theaters.

gen Tänzern in der Analyse zeigte. Ziel einer Ausbildung sollte sein, dass die Lernenden eine facettenreiche ‚Bildung‘ mit breiter Fächerung vermittelt bekommen. Da die tänzerische Ausbildung jedoch in der Realität vorwiegend aus der Praxis besteht, ohne jeglichen oder wenigen theoretischen Hintergrund, haben die Tänzer nach Beendigung der Karriere häufig keine vielversprechende Perspektive in ihrem Leben, wie zum Beispiel eine solide Profession nach der Tänzer-Karriere anzustreben. Ohne die Vermittlung von theoretischen Grundlagen ist der Übergang in eine neue ‚Welt‘ bzw. in ein neues Berufsfeld nicht leicht zu bewältigen. Die heutigen Ausbildungsstätten entwickeln sich in dieser Hinsicht immer noch viel zu langsam (Kreiskott, 2022). „An der Münchner Ballett-Akademie soll jetzt ein neues Konzept für einen ‚Kulturwandel‘ sorgen“ (Jungblut, 2020, o. S.); „Drill und Demütigung gehören noch heute zum Alltag des Balletts, dass an vielen Eliteinstituten Drill und Demütigung noch an der Tagesordnung sind, ist bekannt. Hier müssen dringend neue pädagogische Konzepte eingeführt werden“ (Luzina, 2021, o. S.).

Ferner müssen die Ausbildungsstätten für Tänzer ein Grundwissen zum Thema Ernährung vermitteln: „[D]as wünsche ich mir für jeden professionellen Tänzer, Thema mit sein: Wie ernähre ich meinen Körper? “ (G_ZZ 834-837). In Bezug auf dieses Thema äußerten sich die Probanden A, C, und D ausgiebig. Auffallend hierbei war, dass es sich bei den Probanden ausschließlich um Frauen handelt. Die Männer – E und F – äußerten hierzu keine Wünsche. Ein tiefes Wissen über Anatomie und Physiologie wäre für sie aber wünschenswert. Viele der Probanden erwähnten, Theorie sei Bestandteil ihres jeweiligen Lehrplans gewesen, jedoch entsprach dies in der Realität nicht der Wahrheit: Oft fiel der Theorieunterricht in der Tanzausbildung aus (Aussagen Probanden D und F).

Leider fließt immer noch die hierarchische Struktur des Ensembles mit ein, dass die Tänzer Angst haben, ihre Rolle in der Kompanie zu verlieren (Probanden C, D, F und G). Diese Hierarchie sollte zukünftig verändert werden, in dem mehr partizipativ die Beteiligungen der Tänzer in dem Prozess vom Training und Choreografien gesehen werden könnte. Dies wurde z. B. im Jahr 2023 von mir in der Ausbildung von einer Ballettschule zum Glück beobachtet. Schüler (Ballett-Elevinnen) nahmen in dem choreografischen Prozess teil bei der Aufführung auf der Bühne. Dies könnte ein Weg

sein, um Tänzerinnen während der Tanzausbildung und während des Daseins im Theater mehr Teil zu haben, körperlich, sozial, psychisch und unterstützend, damit dieses ‚Loch‘, das nach Beendigung der Karriere entsteht, verringert werden könnte. Genauso könnte man in der Ausbildung von den Ballettpädagogen investieren, damit die mehr ‚Pädagogik‘ tatsächlich anwenden: „Ja, es gibt dieses Problem, dass A Tanz Pädagoge ist kein Beschützer Begriff, also du brauchst keine Ausbildung, um das zu machen und gerade dieser pädagogische Aspekt und ich meine du hast gerade das Problem du arbeitest mit Minderjährigen zusammen“ (C_ZZ 1314-1318). In vielen Passagen der Interviews wurde erwähnt, dass die Tänzerinnen von ihren Ballettpädagogen, Choreografen und Intendanten wenig bis kaum Wertschätzung hatten und wenig Unterstützung, wenn es um das Ende der Tanzkarriere geht. Genauso von den Ausbildungsstätten, Kompanien und Theaterhäusern gab es in der Realität wenig Hilfe und auch wenige Instrumente, wie z. B. einen Ernährungsplan, physiotherapeutische und psychische Hilfe in Bezug auf den Körper und auch auf den Tänzer. Positiv zu erwähnen jedoch, ist dass es in Deutschland eine Stiftung für ‚transitions‘ für professionelle Tänzer in Berlin seit 2010 gibt. Leider kannte nur eine Probandin (Proband C) diese Stiftung. Darüber hinaus wurde auch von dieser Stiftung wenige Informationen propagiert. Auch hier wäre die Verbreitung dieser Information vonnöten.

Es gibt noch viel zu tun, aber dieses Dissertationsprojekt ist nur ein Anfang.

Literaturverzeichnis

- Abraham, A. (1992). *Frauen, Körper, Krankheit, Kunst: Zum Prozeß der Spaltung von Erfahrung und dem Problem der Subjektwerdung von Frauen; dargestellt am Beispiel des zeitgenössischen künstlerischen Tanzes.*
- Adler Zwahlen, J., Seiler, R., Engel, R. & Schmid, J. (2014, 13. Februar). *Die Rolle des Benefit-Finding für die Qualität der Anpassung an das Leben nach dem Spitzensport.* 6. Jahrestagung der Sportwissenschaftlichen Gesellschaft der Schweiz, Freiburg.
- Alfermann, D., Beckmann, J. & Kellmann, M. (2008). Karrierebeendigung im Sport. *Anwendungen der Sportpsychologie*, 499–541.
- Allmer, H. (1983). *Entwicklungspsychologische Grundlagen des Sports* (1. Aufl.). *Psychologie & Sport: Bd. 12.* bps-Verlag.
- Amft, S. & Seewald, J. (1996). *Perspektiven der Motologie, Band 19.*
<https://cir.nii.ac.jp/crid/1130000794609430400>
- Antonovsky, A. (1991). Meine odyssee als stressforscher. *Jahrbuch für kritische Medizin*, 17, 112–130.
- Antonovsky, A., Franke, A. & Schulte, N. (1997). Salutogenese: Zur Entmystifizierung der Gesundheit. *Forum für Verhaltenstherapie und psychosoziale Praxis*, 36.
<https://ixtheo.de/record/1619329832>
- Antonovsky, A. & Kats, R. (1967). The Life Crisis History of a Tool in Epidemiological Research. *Journal of Health and Social Behavior*, 8(1), 15–21.
- Arnaud, A. (1882). *François del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science sa méthode: Précédé de détails sur sa vie, sa famille, ses relations, son caractère.* Delagrave.
- Balcar, A. J. (1958). *Knaurs Ballett Lexikon.* Droemersch Verlaganstalt.
<https://cir.nii.ac.jp/crid/1130282269960793344>
- Baltes, P. & Baltes, M. (2010). Psychological perspectives on successful aging: The model of selective optimization with compensation. In P. Baltes & M. M. Baltes (Hrsg.), *Successful Aging* (S. 1–34). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511665684.003>
- Baltes, P. & Brim, O. G. (1980). *Life-span development and behavior.* Academic Press.
- Baltes, P., Reese, H. W. & Lipsitt, L. P. (1980). Life-span developmental psychology. *Annual review of psychology*, 31, 65–110. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.31.020180.000433>
- Barlösius, E. (2012). Soziale Ungleichheit. *Soziologische Revue*, 35(2), 194–196.
<https://doi.org/10.1524/srsr.2012.0019>
- Baumgartner, L. & Hostettler, K. (2014). *Kritische Momente in der Berufsausübung von Bühnentänzerinnen und Bühnentänzern.: Chancen und Risiken für Berufsausübung und Gesundheit: Umstände, die sich förderlich oder hinderlich auf das Bühnen-Tanzschaffen auswirken. Eine arbeitspsychologische Studie zur Sachlage in der Schweiz 2013/2014* [Bachelorarbeit]. Fachhochschule Nordwestschweiz. Hochschule für Angewandte Psychologie, Schweiz.
- Baur, J. (1989). *Körper- und Bewegungskarrieren: Dialektische Analysen zur Entwicklung von Körper und Bewegung im Kindes- und Jugendalter.* Wissenschaftliche Schriftenreihe des Deutschen Sportbundes: Bd. 21. Verlag Karl Hoffmann.
- Becker, P. (1996). Persönlichkeit. In A. Ehlers & K. Hahlweg (Hrsg.), *Enzyklopädie der Psychologie, Serie II: Bd. 1. Grundlagen der Klinischen Psychologie: Klinische Psychologie* (465-534). Hogrefe.

- Bentley, T. (1991). *Tanzen ist beinahe alles: Selbstporträt einer Tänzerin des New York City Ballet* (Dt. Erstausg., 49. - 52. Tsd). *Rororo: 5177 : Neue Frau*. Rowohlt.
- Bette, K.-H. (1989). *Körperspuren: Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*. De Gruyter.
- Beutel, M. & Muthny, F. A. (1988). Konzeptualisierung und klinische Erfassung von Krankheitsverarbeitung — Hintergrundtheorien: Methodenprobleme und künftige Möglichkeiten. *Psychotherapie Psychosomatik Medizinische Psychologie*, 38, 19–27.
- Böhme, F. (1926). *Der Tanz der Zukunft*. Delphin.
- Bombosch, C. (2009). *Beratung und Unterstützung für professionelle Tänzerinnen und Tänzer an deren Karriereende* [Masterarbeit]. Alice-Salamon- Hochschule, Berlin.
- Böttger, A. (2001). 'Da haben wir richtig Mist gemacht': Zu Beginn und Ende 'devianter Sequenzen' in den Lebensgeschichten Jugendlicher. In R. Sackmann (Hrsg.), *Statuspassagen und Lebenslauf. 1. Strukturen des Lebenslaufs: Übergang, Sequenz, Verlauf* (S. 51–75). Juventa.
- Bourdieu, P. (1985). The social space and the genesis of groups. *Social Science Information*, 24(2), 195–220. <https://doi.org/10.1177/053901885024002001>
- Bourdieu, P. (1987). *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft* ; übersetzt von Günther Seib (1. Aufl.). Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (2001). *Meditationen: Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Suhrkamp.
- Bourdieu, P., LiPuma, E., Postone, M. & Calhoun, C. J. (Hrsg.). (1993). *Critical perspectives* (Repr). Polity Press.
- Bourdieu, P., Pialoux, C. & Schwibs, B. (1976). *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Suhrkamp.
- Bourdieu, P. & Schwibs, B. (1987). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1. Aufl. [Nachdr.]). Suhrkamp.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D. (1996). *Reflexive Anthropologie*. Suhrkamp.
- Boxberger, E. (2. September 2007). Fit machen für das Leben nach dem Tanz. *Welt*, o. S. https://www.welt.de/wams_print/article1151977/Fit-machen-fuer-das-Leben-nach-dem-Tanz.html
- Brandstetter, G., Klein, G., Hardt, Y. & Noeth, S. (Hrsg.). (2007). *TanzScripte: Bd. 4. Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs Le sacre du printemps*. Transcript.
- Brandstädter, J. (1990). Entwicklung im Lebenslauf: Ansätze und Probleme der Lebensspanne - Entwicklungspsychologie. In K. U. Mayer (Hrsg.), *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft: Bd. 31. Lebensverläufe und sozialer Wandel* (S. 322–350). Westdeutscher Verlag.
- Braukmann, W. & Filipp, S.-H. (1984). Strategien und Techniken der Lebensbewältigung. In U. Baumann (Hrsg.), *Klinische Psychologie: Trends in Forschung und Praxis* (S. 52–87). Huber.
- Brödel, R. (2014). „Psychologie der Lebensspanne“ als methodologischer Impuls für die Erwachsenenbildungswissenschaft. Humboldt-Universität zu Berlin. <https://doi.org/10.18452/2397>
- Bronfenbrenner, U. (1978). Ansätze zu einer experimentellen Ökologie menschlicher Entwicklung. In R. Örtter (Hrsg.), *Kritische Wissenschaft. Entwicklung als lebenslanger Prozess: Aspekte und Perspektiven* (1. Aufl., S. 33–65). Hoffmann und Campe.
- Bude, H. (1985). Der Sozialforscher als Narrationsanimateur: Kritische Anmerkungen zu einer erzähltheoretischen Fundierung der interpretativen Sozialforschung. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 37(2), 327–336.

- Bull, H. D., Scheithauer, H., Grön, G. & Petermann, F. (2005). Der Einfluss kritischer Lebensereignisse auf die Entwicklung von depressiven, Angst- und externalisierenden Störungen: Ergebnisse einer epidemiologischen Längsschnittstudie. *Zeitschrift für klinische Psychologie, Psychiatrie und Psychotherapie*, 53, 143–170.
- Butler, J. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp.
- Butler, J. (1997). *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin Verlag.
- Cachay, K. & Thiel, A. (2000). *Soziologie des Sports: Zur Ausdifferenzierung und Entwicklungsdynamik des Sports der modernen Gesellschaft. Grundlagentexte Soziologie*. Juventa.
- Castillo, I. (2014). *Nach der Tänzerkarriere. Who cares?* [Masterarbeit]. Europa Universität Viadrina, Frankfurt an der Oder.
- Chujoy, A. (1949). *The Dance Encyclopedia*. A. S. Barnes.
- Clark, A. A. & Hovanitz, C. A. (1989). Dimensions of coping that contribute to psychopathology. *Journal of Clinical Psychology*, 45(1), 28–36.
- Conzelmann, A. & Gabler, H. (1993). Entwicklungstheoretische Konzepte und ihre Anwendung im Sport. In H. Gabler, J. Nitsch & R. Singer (Hrsg.), *Sport und Sportunterricht: Bd. 3. Einführung in die Sportpsychologie* (S. 25–64). Hofmann.
- Conzelmann, A. & Gabler, H. (1997). Der Olympiasieg als kritisches Lebensereignis? Eine Fallstudie an vier Olympiasiegern. In W. Brehm (Hrsg.), *Schriften der Deutschen Vereinigung für Sportwissenschaft: Bd. 88. Leistung im Sport, Fitness im Leben: Beiträge zum 13. Sportwissenschaftlichen Hochschultag der Deutschen Vereinigung für Sportwissenschaft, vom 22.-24.9.1997 in Bayreuth* (1. Aufl., S. 55). Czwalina.
- Conzelmann, A., Gabler, H. & Nagel, S. (2001). *Hochleistungssport, persönlicher Gewinn oder Verlust? Lebensläufe von Olympioniken. Sport in der heutigen Zeit: Bd. 1. Attempto*.
- Coyne, J. C., Aldwin, C. & Lazarus, R. S. (1981). Depression and coping in stressful episodes. *Journal of abnormal psychology*, 90(5), 439–447. <https://doi.org/10.1037/0021-843X.90.5.439>
- Dahms, S. (2001). *Tanz. Bärenreiter*.
- Dreher Mansur, S. (1999). *Die Problematik des Karriereendes als kritisches Lebensereignis: Dargestellt am Beispiel zweier Fallstudien von Tänzerinnen des zeitgenössischen künstlerischen Tanzes* [Magisterarbeit]. Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen.
- Dresing, T. & Pehl, T. (2018). *Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse: Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende* (8. Auflage). Eigenverlag.
- Dudenredaktion (Hrsg.). (o. J.). *Ontogenese*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ontogenese>
- Dümcke, C. (2008). *Transition Zentrum Tanz in Deutschland (TZTD): Projektstudie zur Modellentwicklung*. Culture Concepts.
- Elias, N. (1989). *Über den Prozess der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen: Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation* (14. Aufl.). Suhrkamp.
- Erikson, E. H. (1973). *Identität und Lebenszyklus: Drei Aufsätze*. Suhrkamp.
- Ernst, G., Franke, A. & Franzkowiak, P. (2022). *Stress und Stressbewältigung (Leitbegriffe der Gesundheitsförderung und Prävention. Glossar zu Konzepten, Strategien und Methoden)*. <https://doi.org/10.17623/BZGA:Q4-i118-2.0>
- Fietze, I. (2015). *Über guten und schlechten Schlaf*. Kein & Aber AG.

- Filipp, S.-H. (Hrsg.). (1995). *Kritische Lebensereignisse* (3. Aufl.). Beltz, Psychologie-Verlags-Union.
- Filipp, S.-H. (1999). Ein allgemeines Modell für die Analyse kritischer Lebensereignisse. In S.-H. Philipp (Hrsg.), *Kritische Lebensereignisse* (3. Aufl., unveränd. Nachdr, S. 3–52). Beltz, Psychologie-Verlags-Union.
- Filipp, S.-H. & Aymanns, P. (2010). *Kritische Lebensereignisse und Lebenskrisen: Vom Umgang mit den Schattenseiten des Lebens* (1. Aufl.). Kohlhammer. <https://elibrary.kohlhammer.de/book/10.17433/978-3-17-022722-4> <https://doi.org/10.17433/978-3-17-022722-4>
- Filipp, S.-H. & Ferring, D. (2002). Die Transformation des Selbst in der Auseinandersetzung mit kritischen Lebensereignissen. In G. Jüttemann (Hrsg.), *Persönlichkeit und Entwicklung* (S. 191–228). Beltz.
- Flammer, A. (2017). *Entwicklungstheorien: Psychologische Theorien der menschlichen Entwicklung* (5., unveränderte Auflage). Hogrefe. http://ebooks.ciando.com/book/index.cfm?bok_id/2308216
- Flick, U. (Hrsg.). (1995). *Grundlagen Psychologie. Handbuch qualitative Sozialforschung: Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen* (2. Aufl.). Beltz, Psychologie-Verl.-Union. <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-epflicht-1118145>
- Folkman, S., Lazarus, R. S., Dunkel-Schetter, C., DeLongis, A. & Grün, R. J. (1986). Dynamics of a stressful encounter: cognitive appraisal, coping, and encounter outcomes. *Journal of personality and social psychology*, 50(5), 992–1003. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.50.5.992>
- Foucault, M. (1978). *Dispositive der Macht. Internationale Marxistische diskussion: Bd. 77*. Merve.
- Fröhlich, G. & Rehbein, B. (Hrsg.). (2009). *Bourdieu-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler. <http://swb.eblib.com/patron/FullRecord.aspx?p=670386>
- Gabler, H., Nitsch, J. & Singer, R. (Hrsg.). (1993). *Sport und Sportunterricht: Bd. 3. Einführung in die Sportpsychologie*. Hofmann.
- Gabler, H. & Röhlig, P. (1980). Psychologische Grundfragen der Leibeserziehung und des Sports. In O. Grupe (Hrsg.), *Einführung in die Theorie der Leibeserziehung und des Sports* (5., völlig Neubearb. Aufl., S. 111–141). Hofmann.
- Gebauer, G. (1972). Leistung als Aktion und Präsentation. *Sportwissenschaft*, 2(2), 182–203.
- Gebauer, G. (2017). Habitus. In R. Gugutzer, G. Klein & M. Meuser (Hrsg.), *Handbuch Körpersoziologie: Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven* (S. 27–32). Springer.
- Ghirotto, L. (2020). Phenomenology and Physical Disability: for a Non-normate Body Policy. *Encyclopaideia*, 24(56), 59–77. <https://iris.univr.it/retrieve/handle/11562/1018451/162823/10620-37245-1-pb.pdf>
- Gienger, S. (1988). *Rhythmische Sportgymnastik: Grundformen, Improvisation, Gestaltung* (Orig.-Ausg). *Rororo sport: Bd. 8610*. Rowohlt.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1980). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research* (11. print). *Observations*. Aldine.
- Gläser, J. & Laudel, G. *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse: Lehrbuch*. VS Verlag.
- Gloger-Tippelt, G. & Tippelt, R. (1986). Kindheit und kindliche Entwicklung als soziale Konstruktionen. *Bildung und Erziehung*, 39(2), 149–164.

- Gräser, H., Esser, H. & Sailer, H. (1995). Einschätzung von Lebensereignissen und ihrer Auswirkungen. In S.-H. Filipp (Hrsg.), *Kritische Lebensereignisse* (3. Aufl., S. 104–122). Beltz, Psychologie-Verlags-Union.
- Greskovic, R. (1998). *Ballet: A complete guide*. Robert Hale.
- Gruss, P. (Hrsg.). (2007). *Die Zukunft des Alterns: Die Antwort der Wissenschaft*. Beck.
- Gugutzer, R. (2002). *Leib, Körper und Identität: Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=6284294>
- Gugutzer, R. (Hrsg.). (2006). *Body turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Transcript.
- Gugutzer, R. (2015a). *Body turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports* (1st ed.). *Materialitäten: v. 2*. Transcript-Verlag. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=4348047>
- Gugutzer, R. (2015b). *Soziologie des Körpers: (5., vollst. überarb. Aufl.). Einsichten. Themen der Soziologie*. transcript Verlag. <https://elibrary.utb.de/doi/book/10.5555/9783839425848>
- Gugutzer, R., Klein, G. & Meuser, M. (Hrsg.). (2017). *Handbuch Körpersoziologie: Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-04136-6>
- Haan, N. (1969). A tripartite model of ego functioning values and clinical and research applications. *The Journal of nervous and mental disease*, 148(1), 14–30. <https://doi.org/10.1097/00005053-196901000-00003>
- Haas, R. (2021). Aktuelles Stichwort: Krise und Krisenbewältigung. *motorik*, 44(2), 85. <https://doi.org/10.2378/mot2021.art15d>
- Hahn, K. & Meuser, M. (Hrsg.). (2002). *Analyse und Forschung. Sozialwissenschaften. Körperrepräsentationen: Die Ordnung des Sozialen und der Körper*. UVK.
- Haller, M. (2013). *Soziale Ungleichheit: Eine Untersuchung zum Zusammenhang von sozialer Ungleichheit und Chancenungleichheit im Bildungssystem* [Studienarbeit]. Pädagogische Hochschule Weingarten, Weingarten.
- Hamilton, L. H. (1998). *Advice for dancers: Emotional counsel and practical strategies* (1st ed.). Jossey-Bass Publishers.
- Hanselmann, U. (5. September 2016). Nach der Strenge die Freiheit: Ehemaliger Tänzer des Stuttgarter Balletts. *Stuttgarter Zeitung*.
- Hartewig, W. (2013). *Traumberuf Tänzer: Ausbildung, Einstieg, Praxis*. Henschel. <http://www.vlb.de/GetBlob.aspx?strDisposition=a&strIsbn=9783894877118>
- Havighurst, R. J. (1979). *Developmental tasks and education* (3rd ed., 5th print). Longman.
- Heinemann, K. (2007). *Einführung in die Soziologie des Sports* (5., überarb. und aktual. Aufl.). *Sport und Sportunterricht: Bd. 1*. Hofmann.
- Hellfritsch, V. (2016). *Gesundheit im Habitus von Führungskräften. Eine rekonstruktive Studie anhand von Interviews mit Führungskräften* [Universitätsbibliothek Tübingen]. DataCite.
- Holmes, T. H. & Rahe, R. H. (1967). The Social Readjustment Rating Scale. *Journal of Psychosomatic Research*, 11(2), 213–218. [https://doi.org/10.1016/0022-3999\(67\)90010-4](https://doi.org/10.1016/0022-3999(67)90010-4)
- Hopf, C. (1978). Die Pseudo-Exploration–Überlegungen zur Technik qualitativer Interviews in der Sozialforschung/Pseudo-exploration–Thoughts on the techniques of qualitative interviews in social research. *Zeitschrift für Soziologie*, 7(2), 97–115.

- Horn, K., Beier, C. & Wolf, M. (1984). *Krankheit, Konflikt und Soziale Kontrolle: Eine Empirische Untersuchung Subjektiver Sinnstrukturen*. VS Verlag für Sozialwissenschaften GmbH. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=6856965>
- Hultsch, D. F. & Cornelius, S. W. (1995). Kritische Lebensereignisse und lebenslange Entwicklung: Methodologische Aspekte. In S.-H. Filipp (Hrsg.), *Kritische Lebensereignisse* (3. Aufl., S. 72–89). Beltz, Psychologie-Verlags-Union.
- Huschka, S. (2000). *Merce Cunningham und der moderne Tanz: Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Königshausen & Neumann.
- Janker, K. (14. Januar 2015). Vom Dressman zum Personaler. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/karriere/kurze-karrieren-ich-konnte-nichts-als-tanzen-1.2273262>
- Jeffri, J. & Throsby, D. (2006). Life after dance: career transition of professional dancers. *International Journal of Arts Management*, 8(3), 54–63.
- Jungblut, P. (2020). *Schutz vor Drill und Body Shaming: Ballett-Akademie der Münchner Musikhochschule mit neuem Konzept*. BR-Klassik.
- Kendler, K. S., Karkowski, L. M. & Prescott, C. A. (1998). Stressful life events and major depression: risk period, long-term contextual threat, and diagnostic specificity. *The Journal of nervous and mental disease*, 186(11), 661–669. <https://doi.org/10.1097/00005053-199811000-00001>
- Kessler, R. C. (1997). The effects of stressful life events on depression. *Annual review of psychology*, 48, 191–214. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.48.1.191>
- Kirchgeißner, D. (2023). *Abschied von der Bühne mit Anfang 40 – Was kommt nach der Ballettkarriere? Wenn Stars neu anfangen müssen*. <https://www.swr.de/swr2/buehne/was-kommt-nach-der-ballettkarriere-100.html>
- Klauer, T. (2012). Stressbewältigung. *Psychotherapeut*, 57(3), 263–278. <https://doi.org/10.1007/s00278-012-0908-x>
- Klauer, T. & Filipp, S.-H. (1997). Formen der Krankheitsbewältigung bei Krebspatienten. In R. Schwarzer (Hrsg.), *Gesundheitspsychologie: Ein Lehrbuch* (2., überarb. u. erw. Aufl., S. 377–404). Hogrefe.
- Klein, G. (1992). *FrauenKörperTanz: Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 1990. Beltz Quadriga. Quadriga Verl.
- Klein, M. (1981). Über den Einsatz qualitativer Forschungsmethode in der Analyse Spitzensportlerinnen. In F. Gras (Hrsg.), *Körperkultur und Sport in der Lebensweise sozialer Gruppen: VII. Internationales Symposium des Internationalen Komitees für Sportsoziologie* (S. 131–141). Deutsche Hochschule für Körperkultur.
- Klepacki, L. & Liebau, E. (Hrsg.). (2008). *Erlanger Beiträge zur Pädagogik: Band 6. Tanzwelten: Zur Anthropologie des Tanzens*. Waxmann. <https://elibrary.utb.de/doi/book/10.31244/9783830970330>
- Klinge, A. (2017). Vom Wissen des Körpers und seinen Bildungspotenzialen im Sport und im Tanz. In L. Oberhaus & C. Stange (Hrsg.), *Musik und Klangkultur. Musik und Körper* (Bd. 20, S. 91–104). transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839436806-006>
- Köd (3. November 2025). Karriereende: Er hat noch lange nicht ausgetanzt. *Neu-Ulmer Zeitung*, o. S. <https://www.augsburger-allgemeine.de/neu-ulm/Karriereende-Er-hat-noch-lange-nicht-ausgetanzt-id35972857.html>
- Kohli, M. (1978). *Soziologie des Lebenslaufs. Soziologische Texte. Neue Folge: Bd. 109*. Luchterhand.

- Kohli, M. (1981). Zur Theorie der biographischen Selbst- und Fremdthematization. In J. Matthes (Hrsg.), *Verhandlungen des ... Deutschen Soziologentages: Bd. 20. Lebenswelt und soziale Probleme: Verhandlungen des 20. Deutschen Soziologentages zu Bremen 1980* (S. 502–520). Campus.
- Krais, B. & Gebauer, G. (Hrsg.). (2002). *Habitus*. transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839400173>
- Kreiskott, M. (2022). *Ballett in der Krise? "Es muss sich mental vieles ändern"*. NDR. <https://www.ndr.de/kultur/Ballett-in-der-Krise-Es-muss-sich-mental-vieles-a-endern,ballett470.html>
- Krüger, M. (1963). *J. G. Noverre und das ‚Ballet d'action‘. Jean-Georges Noverre und sein Einfluß auf die Ballettgestaltung*. Emsdetten.
- Lamnek, S. & Krell, C. (2010). *Qualitative Sozialforschung: Lehrbuch* (5., überarb. Aufl.). Beltz.
- Lamnek, S. & Krell, C. (2016). *Qualitative Sozialforschung: Mit Online-Material* (6., überarbeitete Auflage mit Online-Materialien). Beltz. <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-epflicht-1116682>
- Langsdorff, M. (2005). *Ballett - und dann? Lebensbilder von Tänzern, die nicht mehr tanzen* (Orig.-Ausg.). Books on Demand GmbH.
- Lantermann, E. D. (1980). *Interaktionen: Person, Situation und Handlung*. U & S Psychologie. Urban & Schwarzenberg.
- Larazus, R. (1985). The Costs and Benefits of Denial. In S. Breznitz (Hrsg.), *The denial of stress: International conference, Haifa, June 1979, papers* (2. print, S. 1–30). International University Press.
- Lazarus, R., Averil, J. R. & Opton, E. M. (1974). The psychology of coping: Issues of research and assessment. In J. E. Adams, G. V. Coelho & D. A. Hamburg (Hrsg.), *Coping and adaptation* (S. 249–315). Basic Books.
- Lazarus, R. & Folkman, S. (1984). *Stress, appraisal, and coping*. Springer.
- Lenz, K. (2013). *Tanz! Und danach? Eine qualitative Analyse des Übergangs von einer professionellen Tänzerlaufbahn in eine neue Berufstätigkeit*. Universität Münster.
- Lerner, R. M. & Busch-Rossnagel, N. A. (1981). *Individuals as producers of their development: A life-span perspective*. Academic Press.
- Liebing, M. (2014). *Benjamin Göller: Das Karriereende meistern*. <https://www.die-sportpsychologen.de/2014/06/benjamin-goeller-das-karriereende-meistern/>
- Liechtenhan, R. (1983). *Vom Tanz zum Ballett: Eine illustrierte Geschichte des Tanzens von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Belsler.
- Lüdemann, J. (2016). "Mein Körper ist einfach zu schlecht": Körperrepräsentationen jugendlicher Tänzer und Tänzerinnen. In Krüger & H.-H. Krüger (Hrsg.), *Studien zur Schul- und Bildungsforschung. Bildungskarrieren von Jugendlichen und ihre Peers an exklusiven Schulen* (S. 219–235). Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Luzina, S. (10. Januar 2021). Das Ballett in der Krise: Drill im Märchenland. *Tagesspiegel*, o. S.
- Lye, D. N. & Waldron, I. (1997). Attitudes toward cohabitation, family, and gender roles: Relationships to values and political ideology. *Sociological Perspectives*, 40(2), 199–225.
- Magel, E.-M. (28. September 2014). "Ich habe schon ein Leben hinter mir". *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 2014(39).
- Malter, B. (26. Oktober 2010). Zu alt für den Job, zu jung für die Rente. *Die Zeit*, o. S. <https://www.zeit.de/karriere/beruf/2010-10/beruf-taenzer-alter>

- Markus, H. (1977). Self-schemata and processing information about the self. *Journal of personality and social psychology*, 35(2), 63–78. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.35.2.63>
- Mauss, M. (1989). *Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch; Soziologie und Psychologie; Todesvorstellungen; Körpertechniken; Begriff der Person*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- Mayer, J. (2009). *Verletzungsmanagement im Spitzensport: Eine systemtheoretisch-konstruktivistische Analyse mit Fallstudien aus den Sportarten Leichtathletik und Handball*. Universität Tübingen.
- Mayer, K. U. (Hrsg.). (1990). *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft: Bd. 31. Lebensverläufe und sozialer Wandel*. Westdeutscher Verlag.
- Mayring, P. (2002a). *Einführung in die qualitative Sozialforschung: Eine Anleitung zu qualitativem Denken* (6., überarbeitete Auflage). Pädagogik. Beltz.
- Mayring, P. (2002b). *Qualitative Sozialforschung: Eine Anleitung zu qualitativem Denken* (5., überarb. und neu ausgestattete Aufl.). *Beltz-Studium*. Beltz. <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-epflicht-1131059>
- Meißner, N. (21. März 2014). Karriereende: Zwei Tänzer verlassen das Landestheater Eisenach. *Thüringische Landeszeitung*, o. S. <https://www.tlz.de/kultur/buehne/karriereende-zwei-taenzer-verlassen-das-landestheater-eisenach-id219963085.html>
- Meuser, M. (2002). Körper und Sozialität: Zur handlungstheoretischen Fundierung einer Soziologie des Körpers. In K. Hahn & M. Meuser (Hrsg.), *Analyse und Forschung. Sozialwissenschaften. Körperrepräsentationen: Die Ordnung des Sozialen und der Körper* (S. 19–44). UVK.
- Montada, L. (1995). Einführung in entwicklungspsychologisches Denken: Fragen, Konzepte, Perspektiven. In R. Örtter & L. Montada (Hrsg.), *Entwicklungspsychologie: Ein Lehrbuch* (3., vollständig überarb. und erw. Aufl., S. 1–83). Beltz; Psychologie-Verlags-Union.
- Montada, L. (2008). Fragen, Konzepte, Perspektiven. In R. Örtter (Hrsg.), *Grundlagen Psychologie. Entwicklungspsychologie: [Lehrbuch]* (6., vollst. überarb. Aufl., S. 3–48). Beltz-PVU.
- Morris, G. (2001). Bourdieu, the body, and Graham's post-war dance. *Dance Research*, 19(2), 52–82.
- Morris, G. (2005). Balanchine's bodies. *Body & Society*, 11(4), 19–44.
- Müller, S. M. (2016). *Körperliche Un-Fertigkeiten: Ballett als unendliche Perfektion* (1. Auflage). Velbrück Wissenschaft. <https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/9783845280943> <https://doi.org/10.5771/9783845280943>
- Musch, J., Brockhaus, R. & Bröder, A. (2002). Ein Inventar zur Erfassung von zwei Faktoren sozialer Erwünschtheit [An inventory for the assessment of two factors of social desirability]. *Diagnostica*, 48(3), 121–129.
- Muthny, F. A. (1989). Wege der Krankheitsverarbeitung und Verarbeitungserfolg im Vergleich verschiedener chronischer Erkrankungen. In H. Speidel & B. Strauß (Hrsg.), *Zukunftsaufgaben der psychosomatischen Medizin* (S. 90–99). Springer Berlin Heidelberg. https://doi.org/10.1007/978-3-642-73842-5_9
- Myers, J. K., Lindenthal, J. J., Pepper, M. P. & Ostrander, D. R. (1972). Life Events and Mental Status: A Longitudinal Study. *Journal of Health and Social Behavior*, 13(4), 398–406.
- Nagel, R. (1996). *Das Karriereende als kritisches Lebensereignis bei Hochleistungssportlern* [Diplomarbeit]. Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen.

- Nagel, S. (2002). *Medaillen im Sport - Erfolg im Beruf? Berufskarrieren von Hochleistungssportlerinnen und Hochleistungssportlern*. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2000. *Forum Sportwissenschaft: Bd. 7*. Hofmann.
- Naranjo Rico, M. P. (2023, 14. August). *Modern Dance History*. <https://www.contemporary-dance.org/modern-dance-history.html>
- Nauerth, M. (2016). *Verstehen in der Sozialen Arbeit: Handlungstheoretische Beiträge zur Logik sozialer Diagnostik* (1. Aufl. 2016). *SpringerLink Bücher*. Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-10075-9>
- Neubauer, B. (2022). *Drop-Out von Jugendlichen, Interessensveränderungen: Chancen und Herausforderungen im Jugendsport* [Bachelorarbeit]. Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences, Fakultät Medien, Mittweida.
- Neuber. (2016). *PUMA ist neuer Bekleidungspartner des New York City Balletts*. <https://soq.de/puma-ist-neuer-bekleidungspartner-des-new-york-city-balletts/>
- Newman, B. (1986). *Antoinette Sibley: Reflections of a ballerina*. Hutchinson.
- Noack, J. (2010). Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus. In B. Jörissen (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Identitätsforschung* (1. Aufl., S. 37–53). VS, Verl. für Sozialwiss. https://doi.org/10.1007/978-3-531-92196-9_3
- Novotny, R. (24. November 2016). Bis der Körper schreit. *Die Zeit*, S. 91–92. <https://www.zeit.de/2016/49/ballett-tanzen-konkurrenz-isabelle-maia-beruf/seite-2>
- Ogden, C. A., Wakeman, S. & Harrison, K. (Hrsg.). (2013). *Issues in the Social Sciences: Bd. 8. Corporeality: The body and society*. University of Chester Press. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1031115>
- Pargätzi, J. (2016). *Kritische Lebensereignisse im Karriereverlauf von Weltklasseausdauerathletinnen und -athleten: Eine qualitative Untersuchung der Belastungen, des Bewältigungsgeschehens und der lebensgeschichtlichen Bedeutung* [Dissertation, Shaker Verlag, Herzogenrath]. WorldCat.
- Pickard, A. (2015). *Ballet body narratives: Pain, pleasure and perfection in embodied identity*. Peter Lang.
- Postuwka, G. (1997). Aufbruch in die Moderne. Konzeptionen von Tanzerziehung und Tanzausbildung in Europa und den USA. *tanzdrama*, 11(3), 8–11.
- Prystav, G. (1981). Psychologische Copingforschung: Konzeptbildungen, Operationalisierungen und Messinstrumente. *Diagnostica*, 27(3), 189–214.
- Rabkin, J. G. & Struening, E. L. (1976). Live events, stress, and illness. *Science*, 194(4269), 1013–1020. <https://doi.org/10.1126/science.790570>
- Regitz, H. (2016). Das gestern erahnen. *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 54–59.
- Riegel, K. F. (1975). Toward a Dialectical Theory of Development. *Human Development*, 18(1-2), 50–64. <https://doi.org/10.1159/000271475>
- Roncaglia, I. (2006). Retirement as a career transition in ballet dancers. *International Journal for Educational and Vocational Guidance*, 6(3), 181–193. <https://doi.org/10.1007/s10775-006-9106-0>
- Roncaglia, I. (2010). Retirement Transition in Ballet Dancers: "Coping Within and Coping Without". *Qualitative Social Research*, 11(2), 1–19. <https://doi.org/10.17169/fqs-11.2.1348>
- Röthig, P. (1992). *Sportwissenschaftliches Lexikon* (6., völlig neu bearb. Aufl.). *Beiträge zur Lehre und Forschung im Sport: 49/50*. Hofmann.
- Röthig, P. & Prohl, R. (Hrsg.). (2003). *Beiträge zur Lehre und Forschung im Sport: 49/50. Sportwissenschaftliches Lexikon* (7. völlig neu bearbeitete Auflage). Hofmann. <https://swbplus.bsz-bw.de/bsz108976920rez-1.htm>

- Rybash, J. M., Santrock, J. W. & Roodin, P. (1991). *Adult development and aging* (2nd ed.). William C. Brown.
- Sackmann, R. (2013). *Lebenslaufanalyse und Biografieforschung*. Springer Fachmedien Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19634-3>
- Sarason, I. G., Johnson, J. H. & Siegel, J. M. (1978). Assessing the impact of life changes: development of the Life Experiences Survey. *Journal of consulting and clinical psychology*, 46(5), 932–946. <https://doi.org/10.1037//0022-006x.46.5.932>
- Schaie, K. (1965). A general Model for the Study of Developmental Problems. *Psychological bulletin*, 64, 92–107. <https://doi.org/10.1037/h0022371>
- Scharpff, H. (2012, 2. Juni). *Good bye my love: Psychologische Aspekte des Abschieds vom Traumberuf Tänzer*. Kongress für Tanzmedizin in Berlin “Faszi/e/nation Tanz – bewegte Vernetzung”. Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz. Bewegte Zeit, Berlin.
- Scheier, H. (1992). Old Testament Materials for Ballet and Modern Dance. *The Bible in Dance= Choreography and Dance. An International Journal*, 2, 19–26.
- Scheuch, E. K. (1973). Das Interview in der Sozialforschung. In R. König (Hrsg.), *Handbuch der empirischen Sozialforschung: Grundlegende Methoden und Techniken der empirischen Sozialforschung 1. Teil* (3., umgearbeitete und erweiterte Auflage, S. 66–190). Enke.
- Schmidt, L. (1. April 2015). Danach ist man kaputt, aber es macht total Spaß. *Badische Zeitung*, o. S. <https://www.badische-zeitung.de/danach-ist-man-kaputt-aber-es-macht-total-spass>
- Schneider, O. & Raab, R. (Hrsg.). (1985). *Tanz Lexikon: Der Gesellschafts-, Volks- und Kunstanztanz von den Anfängen bis zur Gegenwart mit Bibliographien und Notenbeispielen*. Schott.
- Schüßler, G. (1993). *Bewältigung chronischer Krankheiten: Konzepte und Ergebnisse; mit 47 Tabellen*. Vandenhoeck und Ruprecht.
- Schütze, F. (1983). Biographieforschung und narratives Interview. *Neue Praxis*, 13(3), 283–293.
- Scott, J. (1994). John A. Scott. In G. Hellriegel (Hrsg.), *Traum-Tänzer: 13 Lebensberichte* (1. Aufl., S. 52–65). Henschel.
- Selye, H. (1956). *The stress of life*. McGraw-Hill.
- Sieben, I. (2007). Expeditionen zum inneren Lehrer: Wie die Pioniere des bewegten Lernens den Tanz beflügeln. In S. Gehm (Hrsg.), *TanzScripte: Bd. 8. Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz ; [unter dem Motto 'Wissen in Bewegung' fand vom 20. bis 23. April 2006 der Tanzkongress Deutschland im Haus der Kulturen der Welt in Berlin statt]* (Bd. 8, S. 143–152). Transcript.
- Simmel, G. (1992). Das Problem der Soziologie. In H.-J. Dahme & D. P. Frisby (Hrsg.), *Aufsätze und Abhandlungen: 1894 bis 1900* (S. 52–61). Suhrkamp.
- Stauber, B. (2014). *Backspin, freeze und powermoves: Zur gestaltung biografischer übergänge im jugendkulturellen bereich*. SpringerLink Bücher. Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-05414-4>
- Steins, G. (2007). *Sozialpsychologie des Körpers: Wie wir unseren Körper erleben* (1st ed.). W. Kohlhammer GmbH.
- Steuerwald, C. (2010). *Körper und soziale Ungleichheit*. Herbert von Halem. <https://elibrary.utb.de/doi/book/10.1453/9783744503600>
- Stöckemann, P. (2001). *Etwas ganz Neues muss nun entstehen: Kurt Jooss und das Tanztheater*. Kieser.

- Stoll, O., Pfeffer, I. & Alfermann, D. (2010). *Lehrbuch Sportpsychologie* (1. Auflage). Hogrefe eLibrary. Hogrefe AG. <https://elibrary.hogrefe.de/book/99.110005/9783456947365>
- Storch, M. & Tschacher, W. (2016). *Embodied Communication: Kommunikation beginnt im Körper - nicht im Kopf* (2., erweiterte Auflage). Hogrefe Verlag.
- Strecker, N. (2020). *Biomacht: Der Körper in Zeiten seines verordneten Verschwindens*. Theater Verlag. <https://www.der-theaterverlag.de/tanz/aktuelles-heft/artikel/biomacht-1/>
- Suchy, M. (2016). *7 Dialogues*. Theater Verlag.
- Thiel, A., Diehl, K., Giel, K. E., Schnell, A., Schubring, A. M., Mayer, J., Zipfel, S. & Schneider, S. (2011). The German Young Olympic Athletes' Lifestyle and Health Management Study (GOAL Study): design of a mixed-method study. *BMC Public Health*, 11(1), 410. <https://doi.org/10.1186/1471-2458-11-410>
- Thiel, A., Gropper, H., John, J. M., Keppler, V. & Mayer, J. (2020). *bioMAP - Development of a software for the retrospective analysis of biopsychosocial health trajectories in elite sport*. Universität Tübingen. <https://tobias-lib.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/97574> <https://doi.org/10.15496/publikation-38957>
- Thiel, A., Schubring, A., Schneider, S., Zipfel, S. & Mayer, J. (2015). Health in Elite Sports – a “Bio-Psycho-Social” Perspective. *Deutsche Zeitschrift für Sportmedizin*, 2015(09), 241–247. <https://doi.org/10.5960/dzsm.2015.194>
- Turner, B. S. (2002). *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology* (1st ed.). Taylor and Francis; ProQuest.
- Wacquant, L. (2003). *Leben für den Ring: Boxen im amerikanischen Ghetto*. Herbert von Halem.
- Wacquant, L. (2014). Putting Habitus in its Place: Rejoinder to the Symposium. *Body & Society*, 20(2), 118–139. <https://doi.org/10.1177/1357034X14530845>
- Wacquant, L. (2016). A Concise Genealogy and Anatomy of Habitus. *The Sociological Review*, 64(1), 64–72. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12356>
- Wainwright, S. P. & Turner, B. S. (2004). Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body. *Qualitative Research*, 4(3), 311–337. <https://doi.org/10.1177/1468794104047232>
- Wainwright, S. P. & Turner, B. S. (2006). ‘Just Crumbling to Bits’? An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers. *Sociology*, 40(2), 237–255. <https://doi.org/10.1177/0038038506062031>
- Walter, B. (2. Januar 2004). In der Schwebel: Ein Leben als Tänzer ist hart, kurz und schlecht bezahlt - nur etwas für Besessene. *Berliner Zeitung*, o. S. <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/ein-leben-als-taenzer-ist-hart-kurz-und-schlecht-bezahlt-nur-etwas-fuer-besessene-in-der-schwebe-li.853577>
- Wanke, E. (2014). *Prävention von Unfällen im professionellen Bühnentanz: Rahmenempfehlungen* (2. aktualisierte Auflage). Deutsche Gesetzliche Unfallversicherung (DGUV). <https://publikationen.dguv.de/widgets/pdf/download/article/2009>
- Wanke, E. & Groneberg, D. A. (2012). Tanzmedizin: Maximale Anforderungen. *Deutsches Ärzteblatt*, 109(37), A1835-A2.
- Wehren, J. (2020). Erinnerungen erzählen: Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden. In M. Bischof & F. Lampert (Hrsg.), *Tanzforschung: Band 30. Sinn und Sinne im Tanz: Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft : Jahrbuch Tanzforschung 2020* (S. 27–38). Transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839453407-003>
- Weinberg, P. (1985). *Bewegung, Handlung, Sport: Handlungsorientierte Bewegungsforschung. Sport, Arbeit, Gesellschaft: Bd. 24*. Pahl-Rugenstein.

- Weißbrod, B. (2. November 2015). Einmal Tänzer, immer Tänzer: „Greyhounds“ kehren auf Bühne zurück. *Focus*. https://www.focus.de/regional/stuttgart/theater-einmal-taenzer-immer-taenzer-greyhounds-kehren-auf-buehne-zurueck_id_5056030.html
- Wendt, W. R. (2017). *Geschichte der Sozialen Arbeit 1*. Springer Fachmedien Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15356-4>
- Wiehe, V. R. (1976). Four Stages of Life: A Comparative Study of Women and Men Facing Transitions Marjorie Fiske Lowenthal Majda Thurnher David Chiriboga. *Social Work*, 21(2), 172.
- Wilde-Gröber, U. (2004). *Sport nach Krebs: der Einfluss sportlicher Aktivität auf die Bewältigung einer Brustkrebserkrankung*. Universität Tübingen, Tübingen.
- Willard, V. C. & Lavalley, D. (2016). Retirement experiences of elite ballet dancers: Impact of self-identity and social support. *Sport, Exercise, and Performance Psychology*, 5(3), 266–279. <https://doi.org/10.1037/spy0000057>
- Wippert, P.-M. (2002). *Karriereverlust und Krise: Bewältigungsstrategien ehemaliger Hochleistungssportler beim Übergang vom sportzentrierten zum alltags- und berufsorientierten Leben*. Hofmann. http://www.bisp.de/nn_1207058/shareddocs/downloads/publikationen/jahrbuch/jb__200506__artikel/wippert,templateid=raw,property=publication-file.pdf/wippert.pdf
- Wippert, P.-M. (2011). *Kritische Lebensereignisse in Hochleistungsbiographien: Untersuchungen an Spitzensportlern, Tänzern und Musikern*. Pabst Science Publishers.
- Wulff, H. (1998). *Ballet across borders: Career and culture in the world of dancers* (Paperback ed., reprinted.). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Wüllenweber, E. (Hrsg.). (2006). *Literaturangaben. Pädagogik bei geistigen Behinderungen: Ein Handbuch für Studium und Praxis*. Kohlhammer.
- Zacharias, G. (1997). *Ballett - Gestalt und Wesen: Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit* (Lizenzausg. des Florian Noetzel Verlages, Wilhelmshaven). *Geist und Psyche: Bd. 12655*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- Zieker, L. & Baudach, R. (2017). *7 Tage... im Ballett* [Video]. https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/7_tage/7-Tage-im-Ballett-,siebentage2500.html
- Zimmermann, P. (2002). Von Bindungserfahrungen zur individuellen Emotionsregulation: das entwicklungspsychopathologische Konzept der Bindungstheorie. In B. Strauss & U. Bade (Hrsg.), *Klinische Bindungsforschung: Theorien, Methoden, Ergebnisse* (S. 147–161). Schattauer.
- Zirkel, S. & Cantor, N. (1990). Personal construal of life tasks: Those who struggle for independence. *Journal of personality and social psychology*, 58(1), 172–185. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.58.1.172>

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Ausbildung klassisches Ballett & zeitgenössischer Tanz (Hartewig, 2013, S. 57).....	31
Tabelle 2: Fünf Jahre Ballettförderzentrum Nürnberg e. V. (Dreher Mansur, 1999, S. 23).....	31
Tabelle 3: Typologie von Entwicklungstheorien in Anlehnung an (Baur, 1989) und Riegel (1975).	46
Tabelle 4: Der Körper als Produkt der Gesellschaft (Gugutzer, 2006, S. 17).	89
Tabelle 5: Soziografische Daten.....	108
Tabelle 6: Bezug im Interview auf die Beziehung zum Körper A	201
Tabelle 7: Bezug im Interview auf die Beziehung zum Körper B	202
Tabelle 8: Body Talk.....	232
Tabelle 9: Transkriptionsregeln (modifiziert nach Lamnek & Krell, 2016, 21ff).....	243

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Prozessverlauf des Tänzers in Verbindung mit der Beendigung der Tänzerkarriere nach Roncaglia, 2016. Career transition modell for ballet dancers (Roncaglia, 2006, S. 188).....	12
Abbildung 2: Wege eines Tänzers vom Dasein als Berufstänzer in eine neue Berufstätigkeit (Lenz, 2013, S. 59).	14
Abbildung 3: Modell für die Analyse kritischer Lebensereignisse (modifiziert nach Filipp, 1999, S. 10; Filipp & Aymanns, 2010, S. 53).	53
Abbildung 4: Erweitertes Modell für die Analyse kritischer Lebensereignisse (modifiziert nach Wippert, 2011, S. 50).....	59
Abbildung 5: Veranschaulichung des Stressmodells nach Lazarus et al. (1974).	73
Abbildung 6: Vorlage biografisches System-Mapping	100
Abbildung 7: Beispiel für eine Vorlage des biografischen System-Mappings	102
Abbildung 8: Beispiel für eine grafisch aufbereitete biografische Karte (Thiel et al., 2011).	103
Abbildung 9: Beispielhaftes Ergebnis eines Probanden durch die BioMap-App (Thiel et al., 2020).....	104
Abbildung 10: Rote Kurve im Bio-Mapping von Proband A	114
Abbildung 11: Bio-Mapping Proband A.....	114
Abbildung 12: Bio-Mapping Proband B.....	118
Abbildung 13: Bio-Mapping Proband C	122
Abbildung 14: Bio-Mapping Proband D	125
Abbildung 15: Bio-Mapping Proband E.....	128
Abbildung 16: Bio-Mapping Proband F	131
Abbildung 17: Bio-Mapping Proband G	134
Abbildung 18: Bio-Mapping Proband A.....	136
Abbildung 19: Bio-Mapping Proband B.....	142
Abbildung 20: Bio-Mapping Proband C	152
Abbildung 21: Bio-Mapping Proband D	161
Abbildung 22: Bio-Mapping Proband E.....	170
Abbildung 23: Bio-Mapping Proband F	179
Abbildung 24: Bio-Mapping Proband G	184
Abbildung 25: Bio-Mapping, lila Kurve, Tanzausbildung, Eigene Darstellung.....	199
Abbildung 26: Bio-Mapping, gelbe Kurve, Körperempfindung, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung	200
Abbildung 27: Bio-Mapping, rote Kurve, professioneller Tanz, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung	203
Abbildung 28: Bio-Mapping, grüne Kurve, Zufriedenheit, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung.....	204
Abbildung 29: Bio-Mapping, blaue Kurve, weitere Tätigkeiten, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung	205
Abbildung 30: Bio-Mapping, pinke Kurve, Hobbys, Vergleich der Probanden, eigene Darstellung	206

Abbildung 31: Vergleich der Probanden – Professioneller Tanz.....	237
Abbildung 32: Vergleich der Probanden – Tanzausbildung	238
Abbildung 33: Vergleich der Probanden – Zufriedenheit	239
Abbildung 34: Vergleich der Probanden – Körperlichkeit	240
Abbildung 35: Vergleich der Probanden – Weitere Tätigkeiten	241
Abbildung 36: Vergleich der Probanden – Hobbys	242

Anhang

Body Talk – Vergleich der Probanden

Tabelle 8: *Body Talk*

Body Talk / Reaktionen auf die Fragen des Interviews	Proband A	B	C	D	E	F	G
<p><u>Frage 1:</u> Wie alt warst du, als du mit dem Tanzen begonnen hast?</p>	<p>amüsanter und emotionaler Eindruck; Ihr Gesicht strahlte Freude aus; starke und dominante Körperhaltung; wirkte sehr selbstbewusst</p>	<p>Von Anfang an erschien die Haltung der Probandin wie einstudiert; der Körper war lange Zeit äußerst aufrecht und wirkte von Anfang an wie choreografiert; sie lachte viel bei der Frage; Sie war insgesamt sehr präsent und wirkte sehr selbstbewusst</p>	<p>Auswärtsdrehung der Füße, nach außen gerichtet; deutliche ‚Ballettkörperhaltung‘; war sehr präsent, der Körper war sehr in Bewegung; der komplette Körper artikulierte Freude; Bewegungen der Arme zeigten Begeisterung und Motivation</p>	<p>Mit ihren Bewegungen vermittelte sie Begeisterung; der Mund war geöffnet; starke Armbewegungen; insgesamt war der Rücken eher gebeugt, der ganze Körper sprach mit</p>	<p>Sehr ruhig, die Arme waren überkreuzt auf dem Tisch</p>	<p>Beide Arme waren auf dem Tisch angelehnt</p>	<p>Die Körperhaltung war aufrecht, die Arme und Hände waren sehr aktiv; die Augen sprachen mit</p>
<p><u>Frage 2:</u> Wo überall warst Du engagiert?</p>			<p>Oft nahm sie die Schulter nach oben, als sie sich nicht ganz sicher war, ob das, was sie sagte, stimmte; als sie von ihrem Aufenthalt in Kanada erzählte, lehnte sie sich zurück;</p>				

			<p>beim Erzählen von ihren Tourneen und Verträgen (wo sie überall war) hat sie sich nach vorne und nach hinten gelehnt, bis sie mit dem Thema aufgehört hat, kehrte sie in die Ruheposition zurück</p>		
<p><u>Frage 3:</u> Wie viele Jahre hast Du professionell getanzt?</p>			<p>Sie hat sehr laut, deutlich und schnell über ihre professionelle Laufbahn gesprochen; sie nahm oft ihre Hände und Arme vor den Bauch, wie bei der ersten Position des Balletts</p>	<p>Als sie von ihren Engagements sprach, biss sie kurz ihre Zähne zusammen, setzte sich gerade hin und schlug ihre Beine übereinander</p>	
<p><u>Frage 6:</u> Wo hast Du Deine Ausbildung gemacht?</p>	<p>Wirkte sehr glücklich, funkelnde Augen; die Tanzausbildung hatte für sie den Status einer Ersatzfamilie; sehr offene und emotionale Körpersprache; Als sie von ihren Kommilitonen sprach, gab ihre Körpersprache etwas ‚Vertrauensvolles‘ wieder, Tränen in den Augen</p>	<p>War sehr amüsiert</p>		<p>Sie hielt ihren Kopf fest, als sie von einem schlechten Tanzauftritt erzählte; ihre Mimik war beim Wechseln von Gefühlen sehr stark, man konnte gut erkennen, was sie fühlt</p>	<p>Der Körper vermittelte, dass die Ausbildung etwas Besonderes war</p>
<p><u>Frage 10:</u> Welche Tätigkeit übst Du heute aus?</p>				<p>Gerade Körperhaltung; Mit dem Beginn der Universitätsausbildung strahlte sie</p>	<p>Er lachte, als er über seinen ersten Job nach Beendigung der Karriere erzählte;</p>

<p>Frage 11: Wie kam es dazu, dass Du aufgehört hast, professionell zu tanzen?</p>	<p>Traurigkeit wurde durch die Körpersprache deutlich</p>	<p>Die Beine waren gekreuzt; als sie von ihrer Kündigung sprach, war ihre Stimme leiser und langsamer, sie wechselte ihre Fußpositionen</p>	<p>Traurigkeit wurde durch die Körpersprache deutlich</p>	<p>Die Beine waren unter dem Tisch gekreuzt</p>	<p>bei den Erläuterungen zur Ballettschule war der Körper sehr offen</p>	<p>Die Bewegungen waren nach vorne gerichtet und wurden dann reduziert und ruhiger; Sie war sehr emotional und weinte</p>
<p>Frage 12 und 13:</p>			<p>Als sie erzählte, dass sie für die Menschen, auch Tanzkollegen, nichts mehr wert sein sollte, weil sie nicht mehr professionell tanzt, fing sie an, schneller und lauter zu sprechen; dabei bewegten sich auch die Hände und Arme intensiver</p>			
<p>Frage 17: „welche Bedeutung hat der Körper für Dich“?</p>	<p>Starker Bezug zu ihren Körperreaktionen in Verbindung mit ihren Emotionen</p>	<p>Energische Reaktion auf die Frage; Beine wurden nach vorne bewegt. Die Ellbogen wurden auf die Knie gelegt. Sie sprach viel mit ihrem ganzen Körper, um gezielter die Antworten auf die Fragen ausdrücken zu können</p>	<p>Sie überlegte lange und wurde sehr still; sie setzte sich zurück in den Schneidersitz und wirkte sehr traurig</p>		<p>Er verschränkte seine Hände vor dem Körper</p>	
<p>Frage 19: Fühlst Du Dich immer noch heute in dem Körper eines Tänzers?</p>			<p>Sie biss in ihre Wangen und musste lange überlegen</p>			

<p><u>Frage 20:</u> Hat sich Dein Verhältnis zu Deinem Körper seit dem Karriereende verändert?</p>	<p>Die Augen ‚sprachen‘ mit</p>	<p>Viel Gestik und Mimik; die Augen ‚sprachen‘ mit</p>	<p>Viel Gestik und Mimik</p>	<p>Sie fasste sich an den Körper (Beine); Im Laufe des Gespräches nahmen ihre Körperbewegungen zu</p>	<p>Je länger das Interview gedauert hat, desto intensiver wurde der Body Talk</p>	<p>Viel Gestik und Mimik; die Augen ‚sprachen‘ mit</p>
<p><u>Frage 21:</u> Welches Bild...würdest Du deinem Körper zuordnen?</p>			<p>Sie ahmte Bewegungen eines Vogels nach</p>	<p>Sie schaute oft in die Ferne, als sie überlegte; ein Klavier antwortete sie, dabei hat sie ihre Augen zugekniffen</p>		
<p><u>Frage 30:</u> Wie zufrieden bist Du jetzt mit Deiner Situation?</p>			<p>Sie sagte, sie genieße gerade ihr privates Leben; am Anfang der Frage nahm sie eine gerade Rckenstellung ein und lockerte sie dann kurz, den Rücken leicht nach vorne gebeugt</p>			
<p><u>Frage 33:</u> Welcher Rat-schlag hast Du für anderen Tänzer, die vor sich noch ihre Karriere haben?</p>				<p>Sie wurde ernster und sie öffnete ihre Augen sehr weit</p>		
<p><u>Bio-Mapping</u></p>		<p>Beim Zeichnen der Kurven folgte ihr Körper den Linien; der Körper war viel in Bewegung</p>				<p>Sie spielte viel mit ihrem Haar</p>

<u>Gelbe Kurve</u>	Es entstand eine Art Tanz bzw. Choreografie beim Zeichnen der Kurve	Es war sehr schwierig für sie; sie hat tief eingeatmet und überlegt
<u>Rote Kurve:</u>		Sie war sehr konzentriert und ist danach aufgestanden; danach war sie glücklich beim Malen dieser Kurve
<u>Grüne Kurve</u>		Sie stand schief mit einem geknickten Bein (vielleicht wegen der Hüfte, sie hatte eine Hüftentzündung während der Ausbildung)
<u>Blaue Kurve</u>	Als sie von ihrem Autounfall während der Tanzausbildung erzählte und als sie berichtete, wie sie zu einer anderen Schule gegangen ist, wurde ihre Sprache sehr leise und langsam; Reduktion ihrer Bewegungen	Als sie von ihrem Abendgymnasium erzählte, fing sie wieder zu lächeln an und legte beide Unterarme auf den Tisch
<u>Pinke Kurve</u>		Das Zeichnen der Kurve ging im Vergleich zu der gelben Kurve viel schneller, sie musste nicht mehr so lange überlegen

Vergleichskurven der Probanden

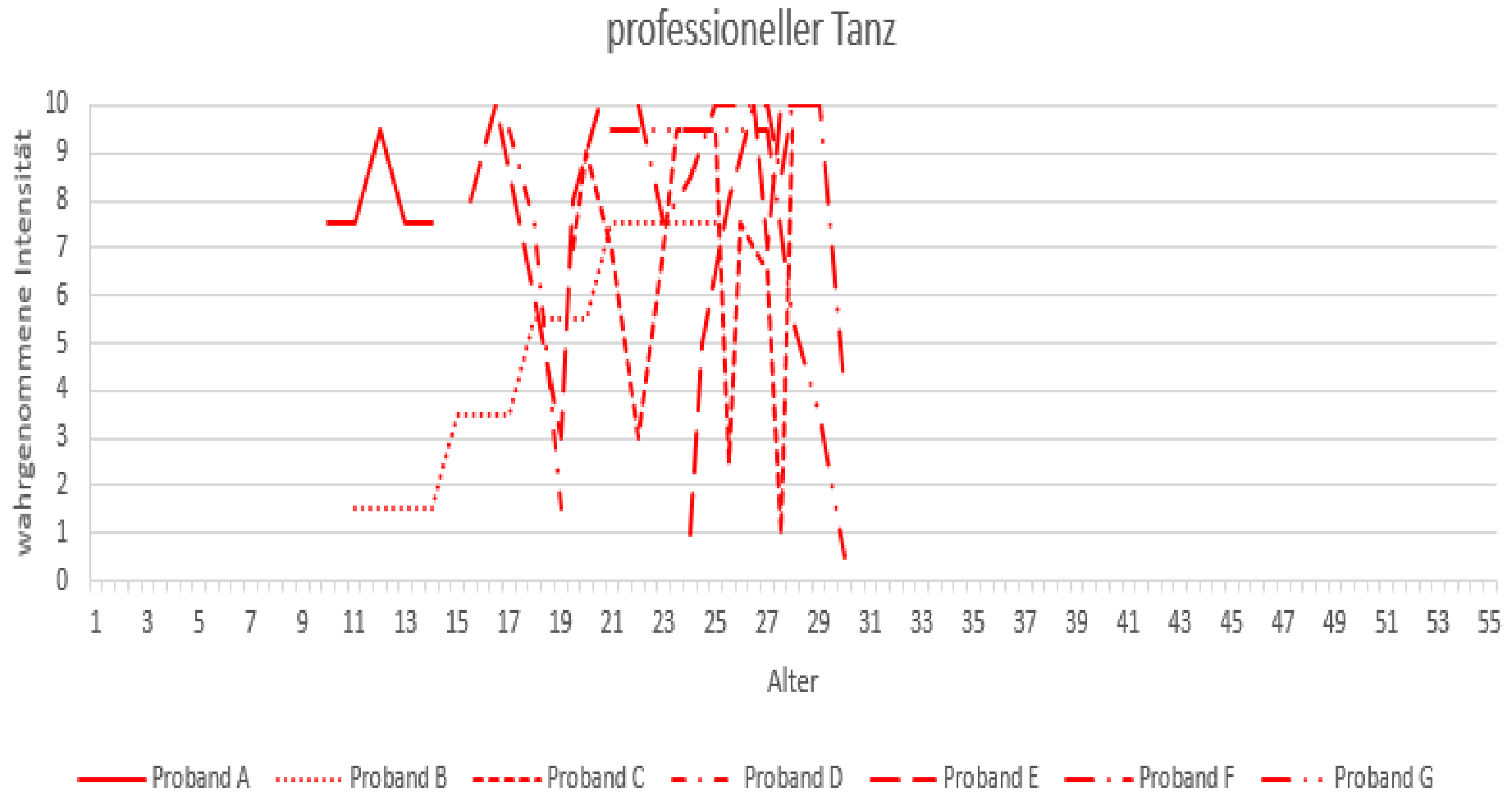


Abbildung 31: Vergleich der Probanden – Professioneller Tanz

Tanzausbildung

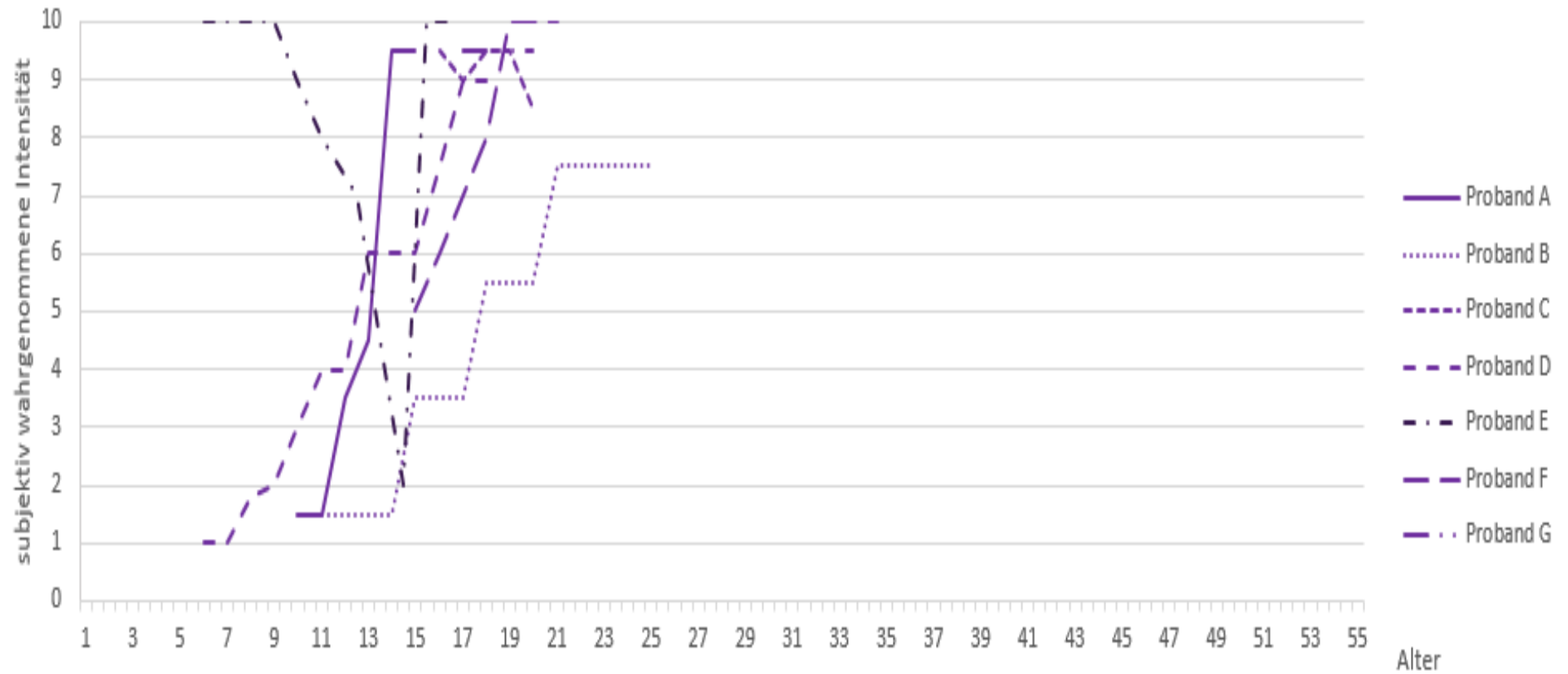


Abbildung 32: Vergleich der Probanden – Tanzausbildung

Zufriedenheit

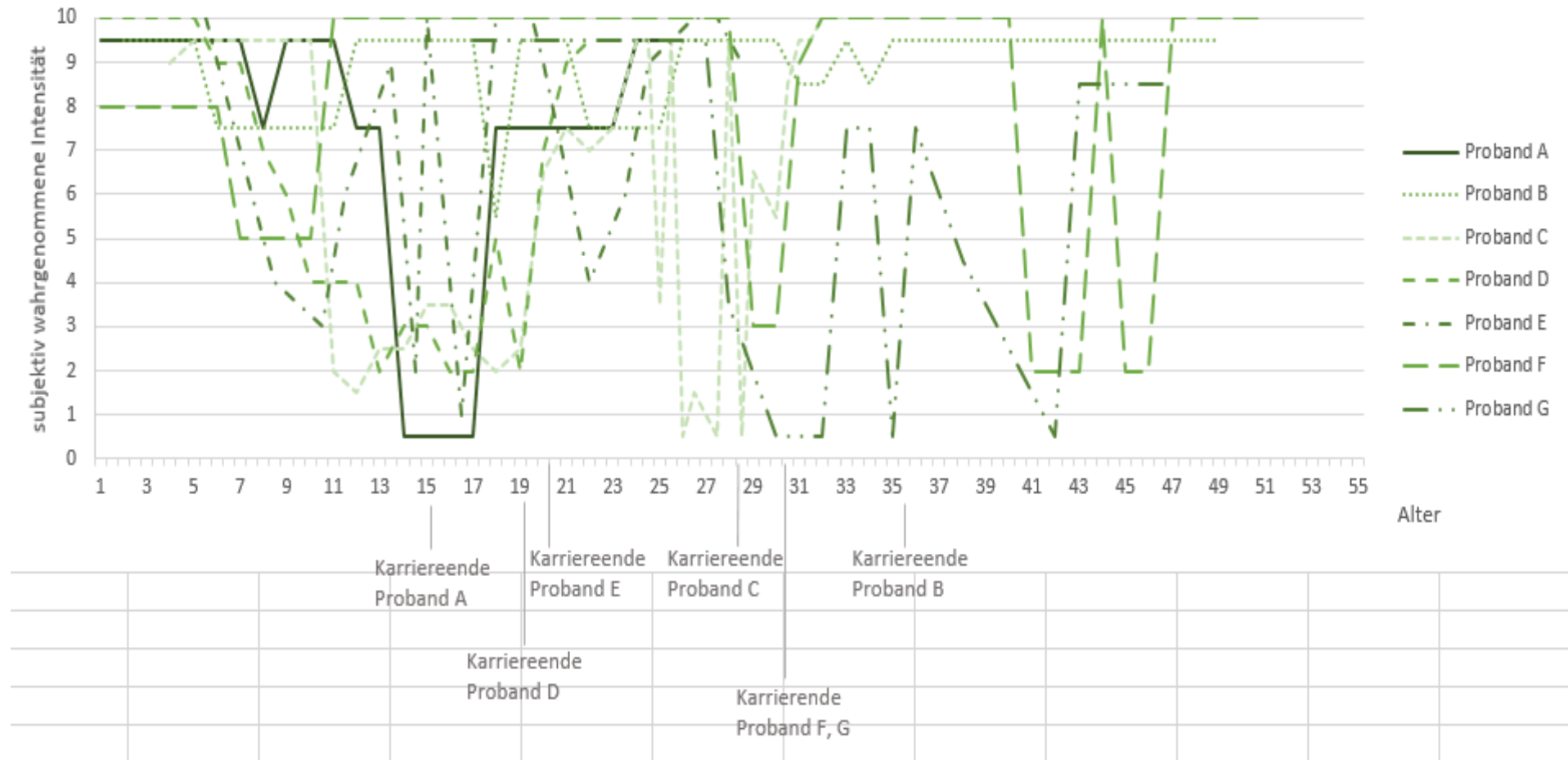


Abbildung 33: Vergleich der Probanden – Zufriedenheit

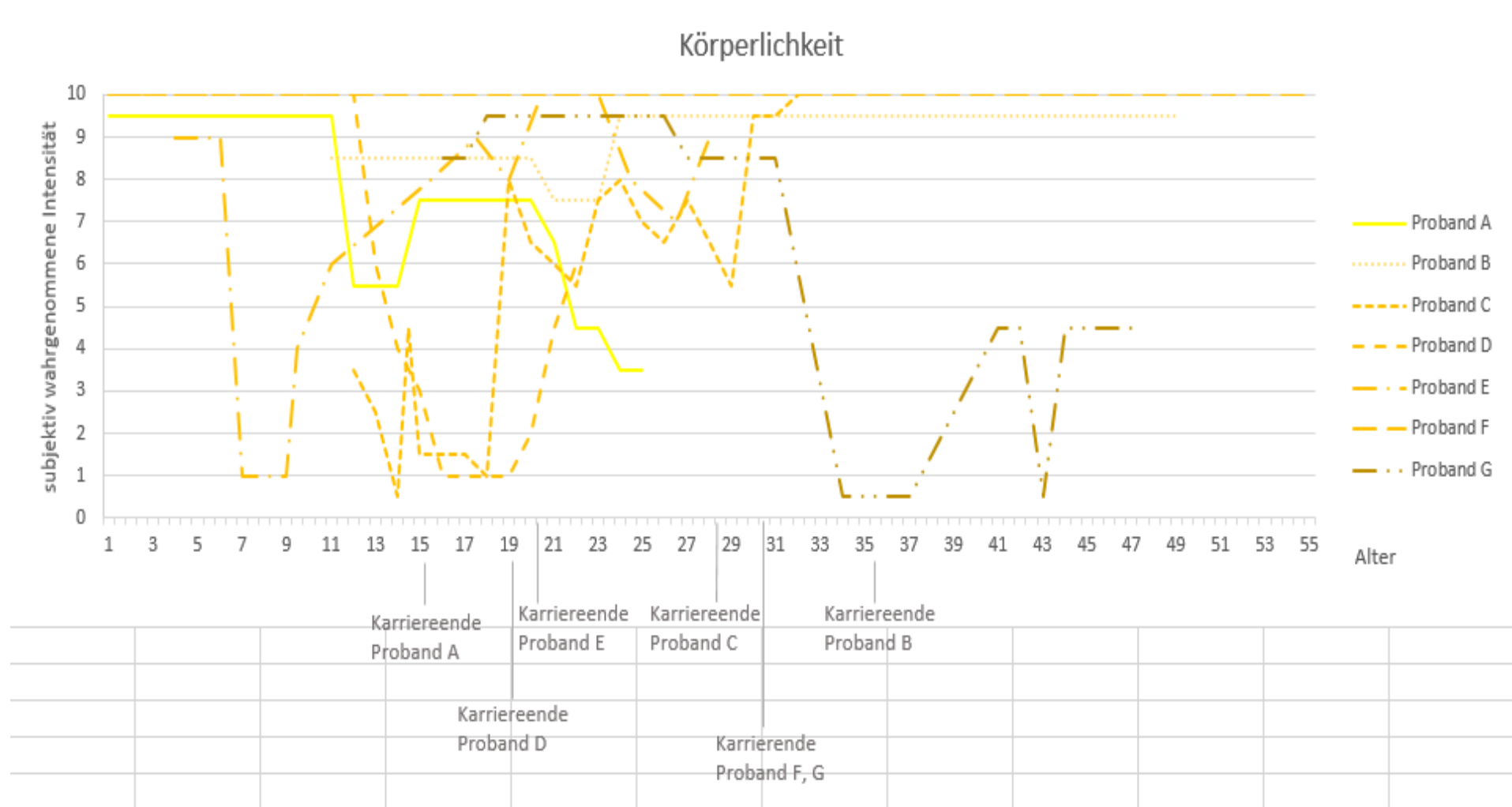


Abbildung 34: Vergleich der Probanden – Körperlichkeit

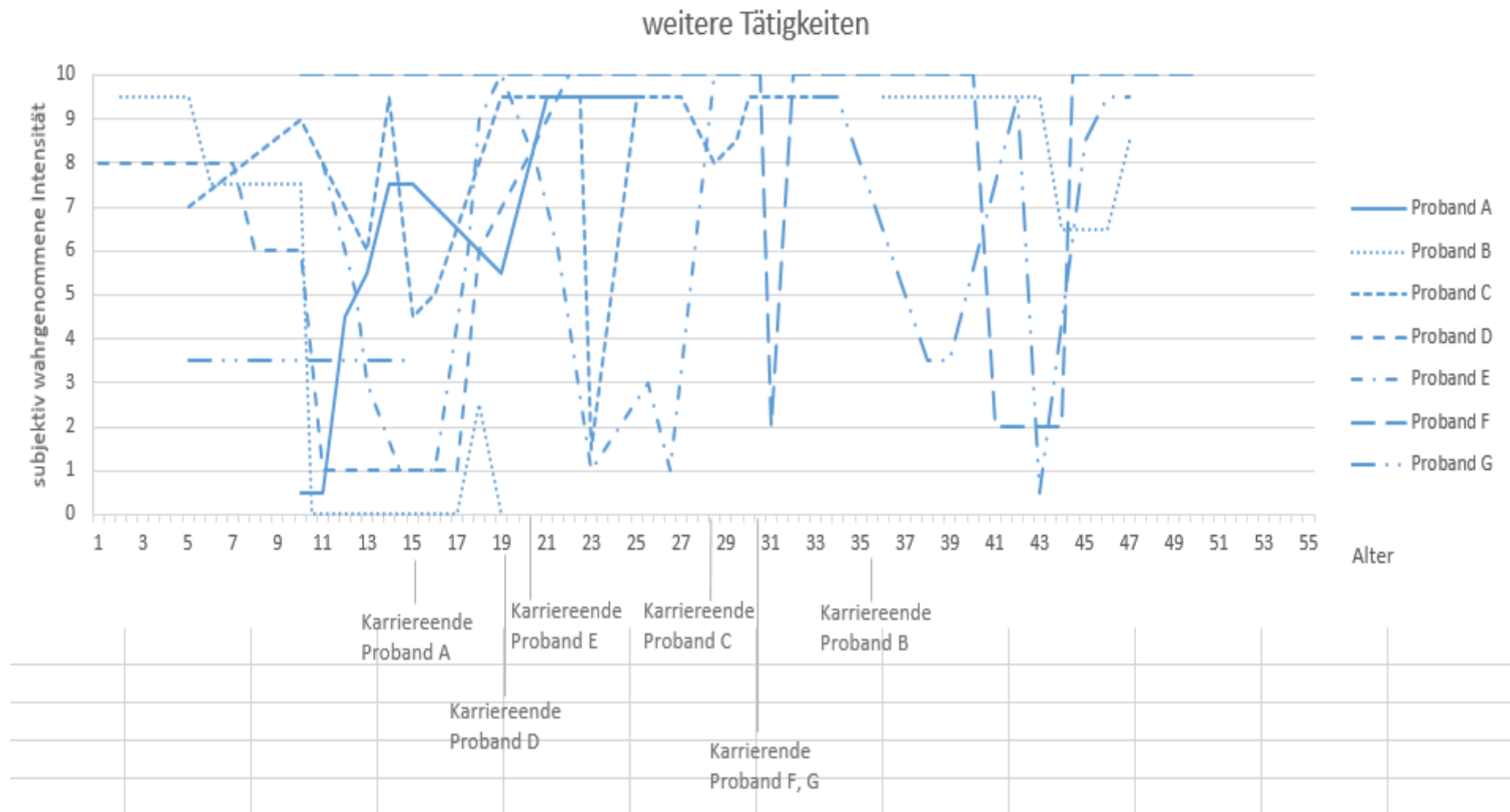


Abbildung 35: Vergleich der Probanden – Weitere Tätigkeiten

Hobbys

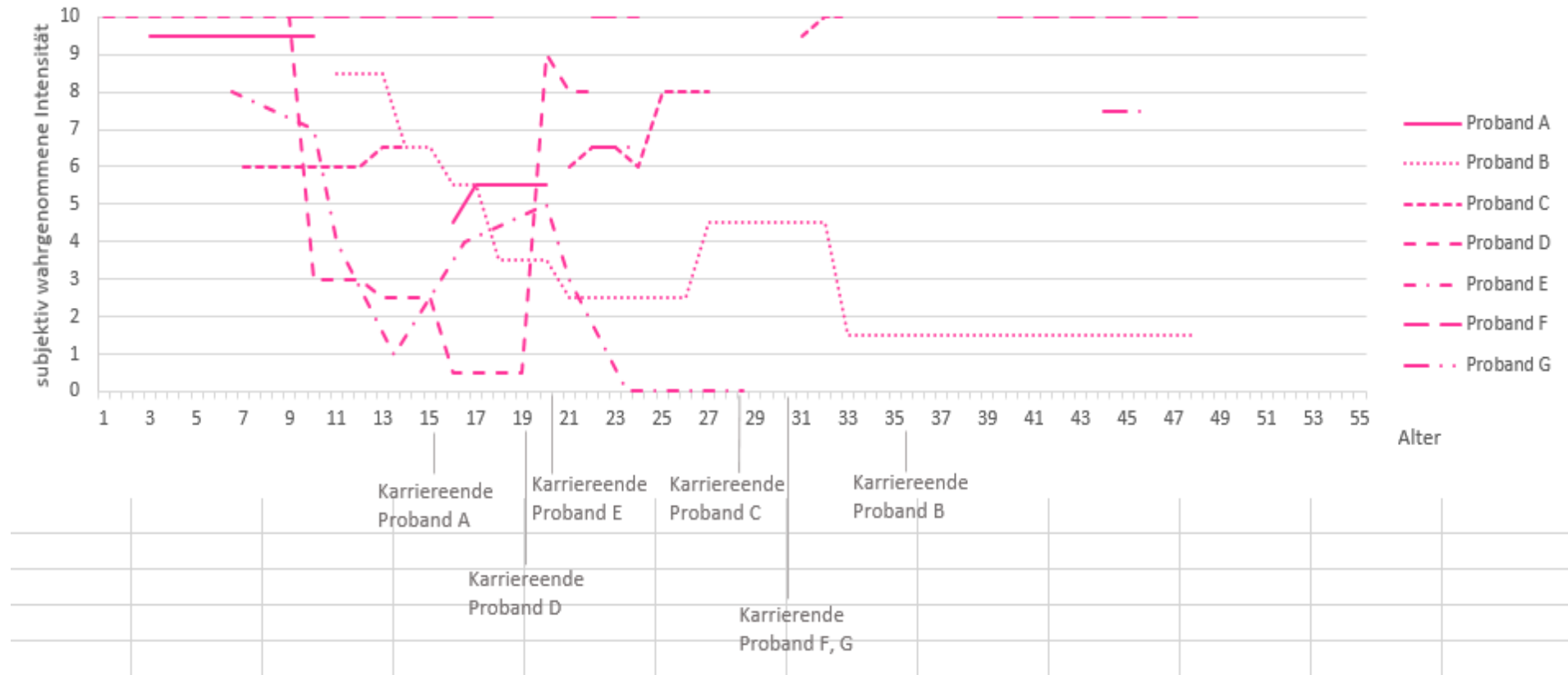


Abbildung 36: Vergleich der Probanden – Hobbys

Transkriptionsregeln

Tabelle 9: *Transkriptionsregeln (modifiziert nach Lamnek & Krell, 2016, 21ff)*

(.)	Ganz kurze Pause, Absetzen
(--)	Mittlere Pause (bis ca. 0,5 Sek.)
(---)	Lange Pause (bis ca. 1 Sek.)
(30s)	Besonders lange Pause (ab ca. 1 Sek.) mit Angabe der ungefähren Dauer in Sekunden
BEISPIEL	Betonung
A: Text Text [Textüberschneidung]. B: [Textüberschneidung] Text Text.	Kennzeichnung von besonders deutlichen Überschneidungen bei gleichzeitigem Sprechen
()	Unverständlich, Länge in Abhängigkeit von Dauer der unverständlichen Passage
(Beispiel)	Vermuteter Wortlaut
(Beispiel/Brettspiel)	Alternative Möglichkeiten bei Unsicherheit über genauen Wortlaut
((lacht))	Nonverbales Verhalten
[Telefon klingelt]	Vom Interview unabhängige Ereignisse
Mhm	Bejahung
Mhmh	Ablehnung
Hm	Füllwort, Zustimmung
Ähm, äh, etc.	Verzögerungssignal
<Name>	Anonymisierung

Interviewleitfaden (ohne Bio-Mapping)

1. Kurve (rot): Stellenwert aktiver/professioneller Tanz
2. Kurve (violett): Stellenwert Tanzausbildung
3. Kurve (blau): Stellenwert weitere Tätigkeit/en
4. Kurve (grün): Allgemeine Zufriedenheit
5. Kurve (gelb): Körperempfinden
6. Kurve (pink): Stellenwert Hobbys

1) Begrüßung

2) „Icebreaker“

- Schön, dass Sie da sind und vielen Dank, dass Sie sich die Zeit für das Interview genommen haben
- Darf ich Ihnen etwas zu trinken anbieten?

3) Aufklärung über Vorhaben und Ablauf

- Kurze Erklärung des Interview-Kontextes
- Ich führe ein Dissertationsvorhaben im Fach Sportwissenschaft an der Universität Tübingen durch und will erforschen, wie Tänzer ihr Karriereende bewältigen und wie deren Verhältnis zu ihrem Körper von der Tanzwelt geprägt wurde
- Ein Teil der Dissertation verfolgt einen sportpsychologischen Ansatz, der andere Teil folgt einem körpersoziologischen Ansatz
- Um das Dissertationsthema bearbeiten zu können, führe ich Interviews durch. Dazu gehört auch das Interview mit Ihnen. Für die Auswertung würde ich das Interview gerne aufzeichnen. Wäre dies in Ordnung für Sie? Wir gewährleisten natürlich absolute Anonymität
- Einwilligungsförmular zeigen und unterschreiben lassen
- Für das Interview habe ich ca. 50 bis 60 Minuten eingeplant
- Anschließend sollen noch einige Aspekte des Interviews grafisch dargestellt werden, damit ich zu genaueren Ergebnissen gelangen kann. Genaueres werde ich Ihnen aber später erklären.
- Haben Sie noch Fragen?
- Falls nicht, dann würde ich gerne mit dem Interview starten.

I. Eingangsfragen

1. Wie alt waren Sie, als Sie mit dem Tanzen begonnen haben?
2. Wer hat Sie dazu motiviert?
3. Wie viele Jahre haben Sie professionell getanzt?
4. Wie lange – von wann bis wann – waren Sie engagiert?
5. Wo waren Sie überall engagiert?
6. Wo haben Sie Ihre Ausbildung gemacht?

7. In welchem Alter haben Sie aufgehört, professionell zu tanzen?

8. Wie lange ist das jetzt her?

9. Wie alt sind Sie jetzt?

10. Welche Tätigkeit/en üben Sie heute aus?

II. Verlauf des eigenen Karriereendes

11. Wie kam es dazu, dass Sie aufgehört haben, professionell zu tanzen?

12. Welche Gedanken haben Sie sich während Ihrer Karriere über das Karriereende gemacht?

13. Wie wurde mit dem Thema Karriereende in Ihrem spezifischen Umfeld generell umgegangen (z. B. von anderen Tänzern oder der Direktion)?

14. Gab es Menschen in Ihrem sozialen Umfeld, die Sie auf das Karriereende aufmerksam gemacht haben? Falls ja: Wie haben Sie reagiert?

15. Können Sie mir Ihren Abschied vom professionellen Tanz und vom Theater beschreiben? (Konnten Sie sich verabschieden? Falls ja: Wie waren die Umstände? Falls nein: Gab es Umstände oder persönliche Gründe, warum das nicht möglich war?)

16. Haben Sie vorher Rat gesucht oder eine Beratungsstelle konsultiert, um das Karriereende besser bewältigen zu können? (Falls ja: Welche? Falls nein: Warum?)

III. Aspekte der Körpersoziologie

17. Welche Bedeutung hat Ihr Körper für Sie?

18. Drücken Sie mit Ihrem Körper Dinge aus, die man ansonsten in anderen Medien oder sprachlich ausdrückt? (Falls ja: Welche?)

19. Fühlen Sie sich heute noch im Körper eines Tänzers, obwohl Sie Ihre Karriere schon beendet haben? (Falls ja: Wie und in welcher Situation äußert sich das? Falls nein: Warum?)

20. Hat sich Ihr Verhältnis zu Ihrem Körper seit dem Karriereende verändert? (Falls ja: Inwiefern?)

20. Glauben Sie, dass Ihr Verhältnis zu Ihrem Körper durch die Tanzwelt stark geprägt wurde? (Falls ja: Inwiefern?)

21. Was für ein Bild oder was für eine Metapher kommt Ihnen in den Sinn, um Ihren Körper zu beschreiben?

IV. Bewältigungsstrategien, Unterstützung

22. Was haben Sie im ersten Jahr nach dem Karriereende gemacht?

23. Wie haben Sie sich damals gefühlt?

24. Warum ist es bei Ihnen so gelaufen?

25. Von welchen Menschen haben Sie in der Zeit des Übergangs am meisten Unterstützung bekommen?

26. Von welchen Menschen hätten Sie mehr Unterstützung erwartet?

27. Welche Art der Unterstützung war für Sie hilfreich oder weniger hilfreich?

28. Welche Unterstützung hätten Sie sich im Nachhinein noch gewünscht?

29. Falls Sie vorher keine Beratung in Anspruch genommen haben: Würden Sie es heute anders machen? (Falls ja: Warum? Falls nein: Warum nicht?)

V. Abschlussfragen

30. Wie zufrieden sind Sie mit Ihrer jetzigen Situation?

31. Welche Rolle spielt der Tanz jetzt für Sie in Ihrem Leben?

32. Gibt es noch etwas, was Sie ergänzen möchten?

33. Gibt es zurückblickend eine Erkenntnis, die Sie jenen Tänzern gerne ans Herz legen würden, die das Karriereende noch vor sich haben?

Vielen Dank für das Interview!

Leitfaden für das biografische Mapping (Bio-Mapping)

Vorgehensweise

a) Generelle Informationen

- Aufklärung des Interviewpartners über Studienziele und -inhalte, Umgang mit persönlichen Daten und Freiwilligkeit der Teilnahme
- Vorstellung der Methode zur Rekonstruktion der Tänzer-Biografie und des Umgangs mit dem Karriereende

b) Hinweise zum Ablauf

- Mir geht es jetzt darum, dass Sie einige Aspekte, die bereits im Interview angesprochen wurden, noch einmal grafisch darstellen.
- Es ist eine Art visuelle Zusammenfassung, die mir bei der Auswertung des Interviews für meine Dissertation hilft.
- Wir haben als Vorlage hierfür eine Grafik mit zwei Achsen erstellt.
- Die Achse von links nach rechts stellt Ihr Lebensalter dar und die Achse von unten nach oben beinhaltet eine Intensitätsskala von 0 bis 10.
- Ich werde Ihnen gleich verschiedene Aspekte nennen und Ihre Aufgabe besteht darin, dass Sie in das Schaubild einzeichnen, mit welcher Intensität Sie diese Aspekte im Verlauf Ihres Lebens empfunden haben.
- Bevor wir damit beginnen, würde ich Sie darum bitten, dass Sie die Achse, die ihr Lebensalter beschreibt, strukturieren. Markieren und beschriften Sie bitte besonders prägende Ereignisse und Phasen Ihres Lebens.

I grafisch gestützte Rekonstruktion der Biografie

- Vorlage Diagramm, Schreibmaterial
- Persönliche Auseinandersetzung mit allgemeinen Aspekten vor, während und nach der Beendigung der Karriere

II Fokussierung des Umgangs mit dem Karriereende

- Rekonstruktion des Umgangs mit dem Karriereverlauf mit Fokus auf Entscheidungssituationen und Bedingungen: Wie hoch war der Einfluss der Tanzwelt auf die Persönlichkeit des Tänzers, um ihm bei der Bewältigung des Karriereendes zu helfen?
- Wie war der Einfluss auf die Körperlichkeit des Tänzers?

III Zusammenhängende Betrachtung der Biografie und allgemeine Fragen zum Umgang mit der Bewältigung des Karriereendes

- Körpersoziologische Einflussfaktoren auf den Umgang mit dem Karriereende unter Berücksichtigung des sozialen Umfeldes
- Genauere Betrachtung von typischen Persönlichkeitsmerkmalen während und nach der Beendigung der Karriere

- Wie lässt sich das subjektive Empfinden von Tänzern am Ende ihrer Karriere beschreiben?

IV Reflexion von Verbesserungsmöglichkeiten beim Umgang mit der Planung eines Karriereendes und Abklärung des weiteren Vorgehens

- Welche Tätigkeit/en üben Sie jetzt aus? Wie fühlen Sie sich jetzt?

1) In der ersten Kurve geht es darum, **welcher Stellenwert der professionelle Tanz** in Ihrem Leben hatte. Können Sie den Punkt einzeichnen, wann der professionelle Tanz für Sie begonnen und wann er aufgehört hat?

- Wie stark waren Ihre Empfindungen in dieser Phase?
- 10: sehr positiv, 0: negativ
- Notieren Sie auf der x-Achse prägende Ereignisse und verbinden Sie diese zu einer Kurve

2) Jetzt geht es um Ihre persönliche **Erfahrung während der Tanzausbildung**. Wann war die Belastung größer, wann niedriger? Können Sie auch hierfür eine Kurve zeichnen?

3) Verfolgten Sie während Ihrer Tanzausbildung und während Ihrer professionellen Laufbahn im Tanz **weitere Tätigkeiten**? Können Sie auch hier Punkte einzeichnen und diese Tätigkeiten kurz beschreiben? Wie wichtig waren Ihnen diese Tätigkeiten, auch vor und nach Ihrer Tänzerkarriere? Bitte geben Sie dies wieder auf der Skala von 0 bis 10 an. Mit weiteren Tätigkeiten sind keine Hobbys gemeint – diese werden in einer separaten Kurve bearbeitet.

4) in der 4. Kurve geht es um Ihre **allgemeine Zufriedenheit**. Zeichnen Sie Ihre Zufriedenheit, vor, während und nach Beendigung der Karriere ein. Wie zufrieden sind Sie heute?

5) Jetzt geht es um Ihr **Verhältnis zu Ihrem Körper**. Wie haben Sie Ihren Körper vor der Tanzkarriere, während der Ausbildung, während der professionellen Laufbahn und jetzt empfunden? Zeichnen Sie die Intensität dieser Empfindungen ein.

6) Bei der letzten Kurve spielen Ihre **Hobbys** eine Rolle. Können Sie Hobbys nennen, denen Sie neben dem Tanz vor und während und nach Ihrer Tänzerkarriere nachgingen bzw. nachgehen? Geben Sie auch hier auf einer Skala von 0 bis 10 an, wie wichtig die Hobbys für Sie waren.

Hilfestellung

- Markieren Sie den ersten Zeitpunkt, an den Sie sich erinnern können
- Markieren Sie den Jetzt-Zeitpunkt
- Orientieren Sie sich an Ihrer Strukturierung der x-Achse und setzen Sie die Punkte dazwischen
- Verbinden Sie die Punkte zu einer Kurve

Hinweis: Es geht bei der Skalierung Ihrer Empfindungen nicht um exakte Werte, sondern um Tendenzen über Ihre Lebensspanne hinweg. Es ist folglich egal, ob Sie z. B. den Wert 7 oder 8 wählen.

Vielen Dank für Ihre Mitarbeit.

- Visitenkarte austeilen, falls noch Fragen anfallen sollten
- Einwilligung unterschreiben lassen

Einwilligung zur mündlichen Befragung

Ich erkläre mich damit einverstanden, dass das mit mir am _____ von Frau Sandra Dreher Mansur geführte Gespräch aufgenommen sowie verschriftlicht werden und für die Auswertung im Rahmen des Forschungsprojektes **„Das Karriereende von Tänzerinnen und Tänzern als kritisches Lebensereignis und dessen Bewältigung – Fallstudien aus entwicklungstheoretischer und körpersociologischer Perspektive“** verwendet werden darf. Das verschriftlichte Interview darf in diesem Zusammenhang unter Beschränkung auf kleine Ausschnitte auch für die interne Berichtslegung verwendet werden. Mir wurde zugesichert, dass dabei alle persönlichen Daten, die Rückschlüsse auf meine Person zulassen, gelöscht oder anonymisiert werden, und dass die Interviewaufnahme nach Vollendung der Forschungsarbeiten gelöscht wird. Ich erkläre mich ebenso damit einverstanden, dass das verschriftlichte Interview unter Beschränkung auf kleine Ausschnitte auch für Ausbildungs-, Lehr- und Forschungszwecke (Methodenforschung) am Institut für Sportwissenschaft an der Universität Tübingen verwendet werden darf. Auch hier wird mir zugesichert, dass dabei alle persönlichen Daten, die Rückschlüsse auf meine Person zulassen, gelöscht oder anonymisiert werden.

Ich erkläre mich in diesem Zusammenhang ebenso damit einverstanden, dass das verschriftlichte Interview unter Beschränkung auf kleine Ausschnitte für die Anfertigung von Seminar- und Qualifizierungsarbeiten am Institut für Sportwissenschaft an der Universität Tübingen verwendet werden darf. Dies beinhaltet auch die eventuelle Publikation von Qualifizierungsarbeiten. Auch hier wird mir zugesichert, dass dabei alle persönlichen Daten, die Rückschlüsse auf meine Person zulassen, gelöscht oder anonymisiert werden.

Ich erkläre mich damit einverstanden, dass mein Name und meine Telefonnummer für den Zeitraum der Auswertung der Studie nach den Regeln des Datenschutzes vertraulich und sicher verwahrt werden (für den Fall der Klärung von Rückfragen im Laufe des Projektzeitraumes) und erst nach Vollendung des Projektes gelöscht werden.

Ein Widerruf meiner Einverständniserklärung ist jederzeit möglich.

Ort

Datum

Unterschrift

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die zur Promotion eingereichte Arbeit mit dem Titel: ‚Das Karriereende von Tänzerinnen und Tänzern als kritisches Lebensereignis und dessen Bewältigung. Fallstudien aus entwicklungstheoretischer und körpersoziologischer Perspektive, selbstständig verfasst, nur die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und wörtlich oder inhaltlich übernommene Stellen als solche gekennzeichnet habe. Ich versichere an Eides statt, dass diese Angaben wahr sind und dass ich nichts verschwiegen habe. Mir ist bekannt, dass die falsche Abgabe einer Versicherung an Eides statt mit Freiheitsstrafe bis zu 3 Jahren oder mit Geldstrafe bestraft wird.

Tübingen, den 30.01.2024